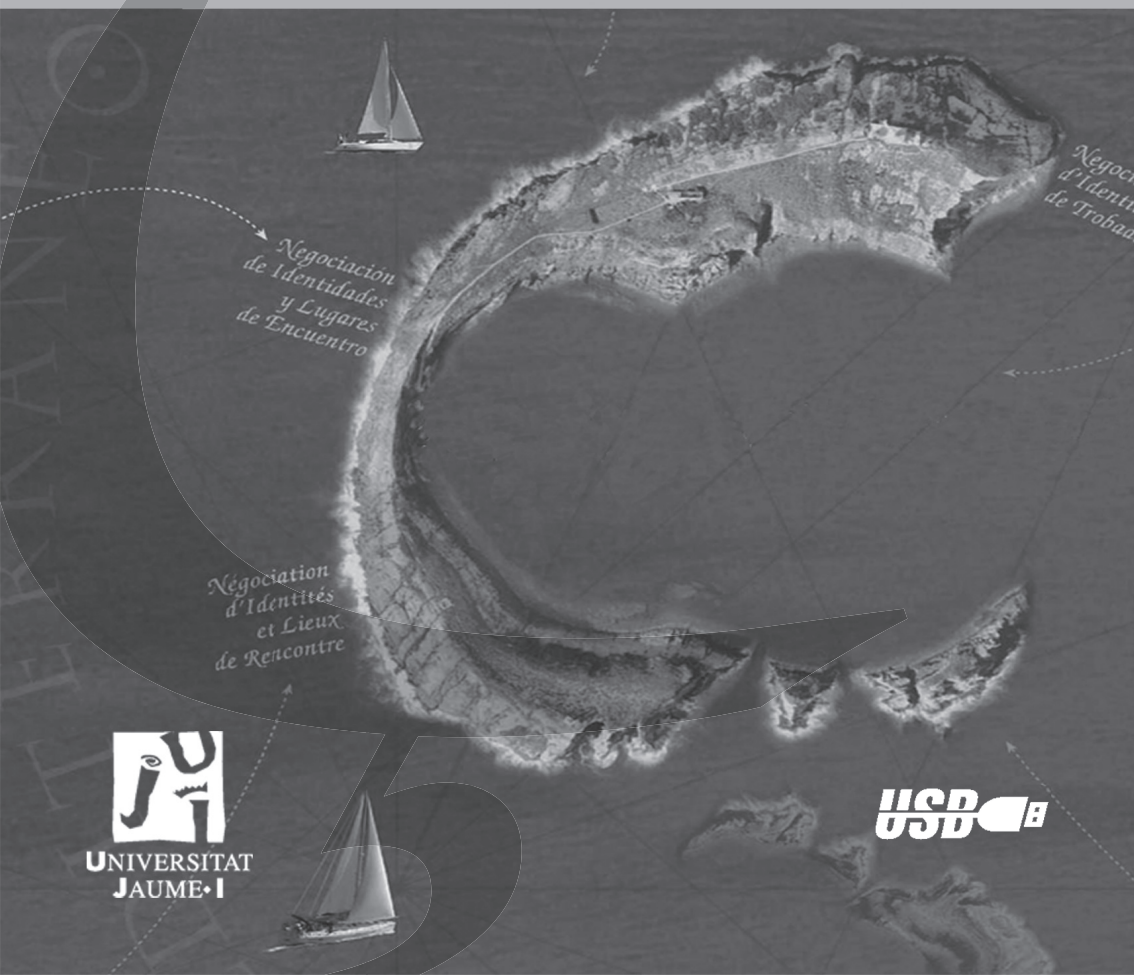


Construcción de identidades y cultura del debate en los estudios en lengua francesa

Mercedes Sanz,
Joan Verdegall (eds.)



UNIVERSITAT
JAUME I



CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES Y CULTURA DEL DEBATE EN LOS ESTUDIOS EN LENGUA FRANCESA se presenta como un proyecto ambicioso que reúne diferentes aportaciones relacionadas con el encuentro de identidades con objeto de suscitar debates favorecedores de la construcción de una identidad basada en la intercomprensión de los pueblos, de las sociedades o de las tradiciones. Precisamente por ello no se han ahorrado esfuerzos para compaginar los estudios lingüísticos y traductológicos, las investigaciones literarias y narratológicas, los aspectos pedagógicos en enseñanza del francés, o los análisis culturalistas y comunicativos. Una propuesta de multidisciplinariedad, en suma, que busca «fotografiar» la situación de los estudios en lengua francesa y proyectar sus reflexiones entre el colectivo investigador, sin olvidarse de las sociedades que lo sustentan, basándose en las perspectivas que éstas han generado y aprovechando las prospectivas que sus oportunidades dejan entrever.

Mercedes Sanz es profesora titular de Filología Francesa del Departamento de Filología y Culturas Europeas de la Universitat Jaume I. Su investigación principal se centra en la aplicación de las TIC en el aprendizaje de lenguas desde el punto de vista de la autonomía. Investiga también sobre temas relacionados con la enseñanza-aprendizaje de lenguas en contextos plurilingües y multiculturales. Desde 2008 coordina el Máster Universitario en Comunicación Intercultural y de Enseñanza de Lenguas.

Joan Verdegàl es profesor titular del Departamento de Traducción y Comunicación de la Universitat Jaume I; es doctor en Filología por la Universitat de València y Magíster de Traducción por la Universidad de Cantabria. Investiga los premios literarios franceses y su recepción, la historia y la sociología de las traducciones, y los recursos procedentes de corpus para la traducción. Ha traducido a Boris Vian, Alexandre Dumas, Hérault de Séchelles, Charles Nodier y Cristina de Suecia.

Col·lecció e-Estudis Filològics / 4

ISBN 978-84-8021-787-3



Col·lecció «e-Estudis Filològics»
Núm. 4

**CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES
Y CULTURA DEL DEBATE
EN LOS ESTUDIOS EN LENGUA
FRANCESA**

MERCEDES SANZ,
JOAN VERDEGAL (EDS.)



UNIVERSITAT
JAUME•I

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

Construcción de identidades y cultura del debate en los estudios en lengua francesa [Recurs electrònic] / Mercedes Sanz, Joan Verdegall (eds.) —Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2011

1 dispositiu de memòria USB + 1 llibret — (e-Estudis filològics; 4)

Bibliografia.

ISBN 978-84-8021-787-3

1. Francès -- Lingüística. 2. Literatura francesa – Història i crítica. I. Sanz Gil, Mercedes, ed. II. Verdegall Cerezo, Joan Manuel, ed. III. Universitat Jaume I. Publicacions. IV. Sèrie

811.133.1

821.133.1.09

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org <<http://www.cedro.org/>>) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

© Del text: els autors i les autores, 2011

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2011

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals.

12071 Castelló de la Plana

Fax: 96 472 88 32

<http://www.tenda.uji.es> c/e: publicacions@uji.es

Maquetació i impressió: Fent Impressió

<http://www.fentimpressio.net> c/e: info@fentimpressio.net

ISBN: 978-84-8021-787-3

Dipòsit legal: V-0018-2011



SUMARIO

Presentación

MERCEDES SANZ, JOAN VERDEGAL

Universitat Jaume I 13

Préface

MARÍA LUISA VILLANUEVA ALFONSO

Universitat Jaume I 15

PRIMERA PARTE. LINGÜÍSTICA FRANCESA, ANÁLISIS DEL DISCURSO Y TRADUCCIÓN

Nuevos entornos para la enseñanza de la traducción:

Redes sociales y web 2.0

ALFREDO ÁLVAREZ ÁLVAREZ

Universidad de Alcalá de Henares 19 [88-97]

***El consentement éclairé* en un corpus de géneros especializados para la traducción**

ANDREU BELTRAN ZARAGOZÀ

Universitat Jaume I 20 [98-111]

Luc Deltisse: citoyen français, écrivain belge

ANDRÉ BÉNIT

Universidad Autónoma de Madrid..... 21 [112-124]

El vocabulario del atuendo femenino. Estudio lexicográfico contrastivo francés-español

ANA CARRANZA TORREJÓN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria..... 22 [125-135]

Simplification du Français Juridique: Étude appliquée à la proposition de loi du 22 juillet 2008 relative à la «Simplification et clarification du droit et à l'allègement des procédures»

CRISTINA CARVALHO

Universidad de Alicante..... 23 [136-149]

Traducción y uso de notas a pie de página: reflexiones a partir de la propia práctica

ANNA-MARIA CORREDOR PLAJA

Universitat de Girona..... 24 [150-164]

Le discours technique: étude contrastive français-espagnol des différentes typologies discursives

MERCEDES EURREUTIA CAVERO

Universidad de Murcia..... 25 [165-178]

Analyse du discours juridique: du «droit dur» au «droit souple»

JOAQUÍN GIRÁLDEZ CEBALLOS-ESCALERA

Universidad Nacional de Educación a Distancia..... 26 [179-191]

Inferencias léxicas y colocaciones en la intercomprensión plurilingüe

ARACELI GÓMEZ FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia..... 27 [192-203]

El tortuoso camino de la lectura del texto origen a la escritura del texto meta

ANA TERESA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca..... 28 [204-216]

El vocabulario del boxeo como fuente de metáforas violentas en el deporte

JAVIER HERRÁEZ PINDADO

Universidad Politécnica de Madrid..... 29 [217-227]

Apuntes para un análisis de la traducción notarial de textos hispano-franceses: conceptos, tipología y evaluación

JUAN JIMÉNEZ SALCEDO

Universidad Pablo de Olavide / Université de Montréal (CEETUM)

ANTONIO SANTISTEBAN SERRANO

Université de Nice..... 30 [228-235]

«Le vin rouge et l'amour»: color rojo, metáforas lingüísticas y traducibilidad

TAHIRISOA RAVAKINIAINA RAKOTONANAHARY

Universitat Jaume I 31 [236-246]

La formation intégrale du traducteur: comment y arriver?

NORMA RIBELLES HELLÍN

Universitat Jaume I 32 [247-255]

**SEGUNDA PARTE.
LITERATURA EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO**

**Enfance et écriture féminine en Afrique: trois cas de mise en texte
d'un imaginaire**

JAVIER DE AGUSTÍN

Universidad de Vigo..... 35 [257-270]

El espejo en *L'Entrevue* de Henri de Régnier

NURIA CABELLO ANDRÉS

Universidad de Sevilla 36 [271-286]

**La estética de lo cotidiano en las literaturas emergentes:
el caso de los relatos cortos de Mauricio**

NAZIR CAN

Universitat Autònoma de Barcelona 37 [287-298]

**L'errance: un autre moyen d'apprentissage, une perception de l'altérité.
L'itinéraire qui mène d'Utopie à la mer Glaciale**

BEATRIZ COCA MÉNDEZ

Universidad de Valladolid 38 [299-307]

Dandis y Satán

FRANCISCO DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ

Universidad de Zaragoza 39 [308-317]

**Les fiacres dans *Mme Bovary* et dans *Bel Ami*:
lieu de rencontre ou antichambre de l'amour?**

LAETITIA GAÑÁN MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid 40 [318-325]

La fable contrariée: *La Cathédrale* d’Ananda Devi, de l’écrit à l’écran

MAR GARCÍA

Universitat Autònoma de Barcelona 41 [326-339]

Nadja, «Qui êtes-vous?»

SUSANA GARCÍA HIERNAUX

Universidad Complutense de Madrid 42 [340-345]

Enigmas, traumas y máscaras de la identidad en *Le Facteur fatal* de Didier Daeninckx, un relato policiaco del género de la novela negra

JUAN HERRERO CECILIA

Universidad de Castilla-La Mancha..... 43 [346-359]

Le pèlerinage amoureux de Guénelic dans *Les Angoysses douloureuses* d’Hélisenne de Crenne

JANINE INCARDONA SCANNELLA

Universitat de València 44 [360-374]

Rêve, étrangeté et identité dans *Les chambres de bois*, d’Anne Hébert

LLUNA LLECHA LLOP

Universitat de Barcelona..... 45 [375-388]

***Double je* de Sylvie Granotier, un polar d’ombres et de doubles**

MARINA LÓPEZ MARTÍNEZ

Universitat Jaume I 46 [389-396]

Identidad y Naturaleza en un relato fantástico de George Sand: *Laura, voyage dans le cristal*

MARÍA TERESA LOZANO SAMPEDRO

Universidad de Salamanca..... 47 [397-410]

Representar la francofonía o la visión del otro a través del viaje en *Mémoires de porc-épic* de Alain Mabanckou

MARÍA OBDULIA LUIS GAMALLO

Universidad de A Coruña..... 48 [411-420]

L’exclusion dans deux romans de Léonora Miano

MYRIAM MALLART BROUSSOSA

Universitat de Barcelona..... 49 [421-432]

**El esquema actancial en la dramaturgia de la mitología clásica
de Giraudoux: *Amphitryon 38*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* y *Électre***

JERÓNIMO MARTÍNEZ CUADRADO

Universidad de Murcia

YOLANDA LORENTE CARRILLO

Université de Liège 50 [433-445]

***Théâtre de Chambre* de Michel Vinaver. Estructura y aproximación
de un estudio semiológico a través de sus temas**

MARÍA JOSÉ NOCETE LÓPEZ

Universidad de Granada 51 [446-460]

El viaje en Montaigne

GLORIA RÍOS GUARDIOLA

Universidad de Murcia 52 [461-472]

Cuando el espejo refleja más que una imagen:

***Elsa au miroir* de Louis Aragon**

MARÍA VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO

Universidad de Salamanca 53 [473-485]

**El sentimiento de nostalgia en la autobiografía
de infancia de Chateaubriand**

ÁLVARO ROSA RIVERO

Universidad de Navarra 54 [486-496]

Sophie est Sophie

CELIA SANZ PÉREZ

Universidad de Almería 55 [497-509]

André Malraux: la femme et la féminité dans sa littérature

CRISTINA SOLÉ CASTELLS

Universitat de Lleida 56 [510-520]

Florello y Eurimale: dos personajes a la búsqueda de una identidad

ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA

Universidad de Murcia 57 [521-533]

TERCERA PARTE. DIDACTOLOGÍA DE LA LENGUA Y DE LA CULTURA FRANCESAS

Utilisation d'un document visuel filtre pour l'approche de la littérature en classe: le cas de Rambo et de Roland

ELENA DE LA CRUZ VERGARI

Universitat Rovira i Virgili 61 [535-541]

La webquest en el aula de FLE: algunos ejemplos prácticos

MERCEDES LÓPEZ-SANTIAGO

Universidad Politécnica de Valencia..... 62 [542-555]

Échanges et rencontres: comment mieux apprendre à apprendre sur un forum

NATALIA MACIÀ ESPADAS

Universidad de Alicante..... 63 [556-565]

Les TIC et l'apprentissage d'une langue-culture dans des cours de français avec des objectifs spécifiques

MARÍA TERESA PISA CAÑETE

Universidad de Castilla-La Mancha..... 64 [566-578]

El cine en la enseñanza de la lengua francesa

ALICIA ROFFÉ GÓMEZ

Universidad de Granada..... 65 [579-588]

Analyse de l'interlangue des apprenants égyptiens du secteur universitaire. Esquisse d'une grille typologique des «erreurs» en situation d'écrit en FLS

YOMNA MOHAMED SAFWAT SALEM

Université d'Ain Chams 66 [589-600]

Dramatisation en français: analyse d'une expérience

XAVIER SEBASTIÀ JORDÀ , ÒSCAR CHICO GARRIDO

I.E.S. Penyalgosa de Castelló de la Plana..... 67 [601-609]

Langue française, diversité culturelle et linguistique: culture d'enseignement, culture d'apprentissage (CECA)

**Étude de cas (l'Andalousie, Castilla-la-Mancha) et réflexions:
tradition et modernité dans l'enseignement du FLE**

JAVIER SUSO LÓPEZ, MARÍA EUGENIA FERNÁNDEZ FRAILE,

MARÍA MALDONADO LARA, SOFÍA MORALES GÁLVEZ, MARÍA ELENA DE LA VIÑA

Universidad de Granada..... 68 [610-621]

Entrer dans la langue par la perception de la valeur des mots

JACKY VERRIER DELAHAIE

Universitat Rovira i Virgili 69 [622-634]

**CUARTA PARTE.
CULTURA Y SOCIEDAD
EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO**

**Programme de diffusion et de lecture de recherches francophones:
visite guidée du réseau GERFLINT**

SOPHIE AUBIN

Universitat de València 73 [636-649]

**Jean-Paul Sartre: défenseur de la négritude. Quelques réflexions
à l'ère des études postcoloniales**

MARÍA ISABEL CORBÍ SAÉZ

Universidad de Alicante..... 74 [650-662]

**Divergences et convergences culturelles sur le Chemin
de Saint-Jacques de Compostelle**

MARIE HESBERT

Universitat Jaume I 75 [663-670]

**Bouleversement de l'identité sexuelle grâce au Front Homosexuel
d'Action Révolutionnaire (Paris, 1971-1974)**

GEOFFROY HUARD DE LA MARRE

Universidad de Cádiz..... 76 [671-682]

L'apparenté lexicaux entre le kurde, le français, l'espagnol et le latin

AHMED MALA KHIDIR

Universidad de Castilla-La Mancha..... 77 [683-692]

Nuevas identidades francófonas: recorrido por una de las voces de la interculturalidad literaria de expresión francesa

BEATRIZ MANGADA CAÑAS

Universidad Autónoma de Madrid..... 78 [693-702]

Écrivaines francophones noires: voix des mémoires blessées et passeuses de cultures

CARMEN MATA BARREIRO

Universidad Autónoma de Madrid..... 79 [703-712]

La mort d'Alphonse Daudet traitée par la presse espagnole (1897-1900)

GABRIELLE MELISON-HIRCHWALD

Université Henri Poincaré Nancy 1 80 [713-721]

Les métaphores du vin en français et en espagnol

MONTERRAT PLANELLES IVÁÑEZ

Universidad de Alicante..... 81 [722-730]

Distintas visiones de la vida cotidiana en Europa a mediados del siglo XIX

MARÍA IMMACULADA RIUS DALMAU

Universitat Rovira i Virgili 82 [731-745]

L'espace de création de la nouvelle mauricienne contemporaine: modalités de production et d'écriture et enjeux de réception

ANNE ROBIN

Universitat Autònoma de Barcelona..... 83 [746-756]

Un espace, deux langues: la négociation d'une identité francophone chez Gabrielle Roy

MARÍA PILAR SAIZ-CERREDA

Universidad de Navarra 84 [757-765]

París, ciudad cosmopolita en la *Belle Époque*: la contribución de Enrique Gómez Carrillo a la difusión de la imagen cosmopolita de la capital gala

MARÍA JOSÉ SUEZA ESPEJO

Universidad de Jaén..... 85 [766-780]

La casquette de Charles Bovary ou l'identité volée par l'École

ALBERTO SUPLOT RIPOLL

Universidad de Valladolid..... 86 [781-789]

PRESENTACIÓN

El libro que el lector acaba de abrir ha nacido en el Mediterráneo, como desvela el archipiélago de la cubierta, representación en forma de cedilla de una parte de las islas Columbretes, reserva natural situada a treinta millas de la costa castellonense. Con ese guiño tipográfico, hermanado al nombre de la revista *Çédille* de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española y al logotipo de ésta, el libro *Construcción de identidades y cultura del debate en los estudios en lengua francesa* se presenta como un proyecto ambicioso que reúne aportaciones relacionadas con el encuentro de identidades; su finalidad es suscitar debates favorecedores de la construcción de una identidad basada en la intercomprensión de los pueblos, de las sociedades o de las tradiciones. En la medida en que la lectura del libro promueva esos debates, los responsables de esta edición nos sentiremos satisfechos, pero también agradecidos. La satisfacción provenirá seguramente de haber concluido una tarea recopiladora que ha sido ardua y dilatada, y el agradecimiento se dirigirá a las personas e instituciones que han participado en la elaboración de esta obra.

En efecto, desde la llamada inicial para construir esas identidades, han transcurrido dos largos años en los que ha sido necesario atender un gran número de propuestas de publicación, muchas de ellas especialmente elaboradas para la ocasión y otras adaptadas según las indicaciones preliminares. Si bien las dificultades que ha habido que superar se han referido más a la forma que al fondo, no por ello se ha abandonado este último aspecto, puesto que de él dependía el éxito de la operación de selección. Un problema añadido ha sido la clasificación temática, que condicionaba desde el principio las opciones a la hora de presentar el volumen, lo que ha supuesto ingentes esfuerzos para poder compaginar de manera coherente las contribuciones, ya que algunas de ellas tenían cabida en más de un apartado.

El libro, pues, se ha estructurado en cuatro partes, con diversos grados de participación que se han respetado como garantía autorreguladora de la actualidad científica. Así, mientras los estudios lingüísticos, discursivos y traductológicos aportan catorce artículos, las investigaciones literarias lo hacen con veintitrés, los enfoques didactológicos contribuyen con diez, y los análisis culturalistas y comunicativos con catorce. El mismo criterio se ha seguido en cuanto a la lengua de expresión: treinta y tres artículos se han escrito en francés, y veintiocho han empleado el español.

El resultado ha sido una propuesta multidisciplinar que ha fotografiado la situación de los estudios en lengua francesa en forma de proyección suscitada por las más novedosas reflexiones de su colectivo investigador. Han sido precisamente estos investigadores los encargados de transmitir las diversas identidades incardinadas en las sociedades donde viven y en los textos que trabajan, para lo cual se han basado en las perspectivas que esas sociedades generan, pero aprovechando igualmente las perspectivas que sus oportunidades dejan entrever.

Para terminar, no nos queda más que expresar nuestro agradecimiento al Ministerio de Ciencia e Innovación por su ayuda económica, fundamental para esta publicación; a la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, por cuanto la selección de artículos procede de su XVIII Coloquio, que tuvo lugar en 2009 en Castellón, con el título *Negociación de Identidades y Lugares de Encuentro*; a los autores participantes por sus pertinentes aportaciones; a la Dra. María Luisa Villanueva Alfonso por su Prefacio e importante papel en la concepción de esta obra, y también a los miembros del comité científico por sus valoraciones y recomendaciones: Dr. Francisco Lafarga Maduell, Dr. José M. Oliver Frade y Dra. Elena Real Ramos (*in memoriam*).

MERCEDES SANZ GIL

Departament de Filologia i Cultures Europees, Universitat Jaume I

JOAN MANUEL VERDEGAL CEREZO

Departament de Traducció i Comunicació, Universitat Jaume I

PRÉFACE

La thématique développée dans le présent ouvrage est d'extrême actualité dans un contexte globalisé où la rencontre et le métissage des langues et des cultures suscitent des défis à la construction d'une identité culturelle européenne, obligée de récupérer de façon critique les aspects de la tradition favorisant l'intercompréhension des peuples, une tradition où la culture française a joué un rôle clef. De là le titre *Construcción de identidades y cultura del debate en los estudios en lengua francesa*.

La culture du débat et du dialogue considère que les hommes et les cultures se développent et évoluent au contact des Autres. Aborder la communication c'est assumer la différence et apprendre à gérer le malentendu du point de vue de la médiation. Parler, c'est échanger, et c'est changer en échangeant. C'est régler les conflits par la parole. L'origine étymologique grecque de «dialogue» se réfère à un concept traduisible par «suivre une pensée». Parler, argumenter les propres opinions c'est essayer d'avoir raison, mais aussi avoir raison de l'Autre, comme l'affirme Kerbrat-Orecchioni ou comme le proclament les philosophes du dialogue, tels que Buber, Gabriel Marcel ou Lévinas.

Certaines civilisations comme la chinoise sont arrivées à construire une grande muraille pour se séparer du monde. Ryszard Kapuscinski a affirmé que l'Europe a été une exception dans l'ensemble de civilisations puisqu'elle a été la seule, depuis ses débuts grecs, à montrer une grande curiosité envers le monde et elle a souhaité non seulement de le conquérir mais aussi de le connaître. Il y a eu bien sûr des pages terribles de sang et de cruauté où l'Europe, lancée à la conquête du monde, a parlé de l'Autre comme l'esclave, le cannibale et le païen qu'elle avait le droit d'humilier. Seulement l'Holocauste a montré une férocité encore plus grande. Le fait que pendant des siècles, l'Europe envoyait ses représentants les plus ignobles à la rencontre de l'Autre a alimenté des préjugés et des phobies qui survivent encore aujourd'hui. Heureusement, le XVIII^e siècle suppose un changement remarquable. La tradition illustrée renoue les liens avec la tradition d'établir des contacts et des échanges qui ne se limitent pas aux marchandises. Les encyclopédistes se déclarent citoyens du monde et si l'on continue à utiliser le mot «sauvage» c'est souvent en l'accompagnant de l'adjectif «bon».

C'est la culture méditerranéenne de l'ouverture à l'Autre et du plaisir des lieux de rencontre (le marché, la place, le café, *l'agora*, *la tertulia*) qu'il faudrait invoquer à une époque où les intenses brassages de populations risquent de dé-

clencher des réactions de peur et de défense des identités, et de raviver des préjugés et des stéréotypes. La rencontre de l'étranger, de l'Autre, est l'événement fondamental parce qu'elle nous permet de nous connaître. Et c'est par le biais de cette rencontre que se construisent les identités, puisque le *je* n'existe vraiment qu'en répondant au *tu* qui le questionne.

À propos des valeurs de la rencontre dans la pensée européenne, Montesquieu, dans *L'Esprit des Loix*, définissait la catégorie d'humanité en termes de rationalité, ce qui l'amenait à la relativisation des mœurs nationales et à la formulation de la notion de cosmopolitisme. Chez Voltaire et chez Montesquieu, le *topos* de l'Innocent, de l'Étranger, de l'Ingénu, en un mot de l'Autre, aide à penser la propre identité et c'est pourquoi les récits de voyages du XVIII^e siècle sont aussi des voyages intérieurs. Pour sa part, dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot construit un dialogue où l'étrange homme devient métaphore de la distance que nous devrions prendre par rapport à nous mêmes. C'est le dialogue entre *moi* et *lui*, qui est aussi *moi* dans une certaine mesure, puisque la peur de l'étranger est souvent la peur de l'Autre qui habite en nous.

La diversité exige la mise en œuvre d'une pensée complexe qui introduise des nuances et des différences sans pour autant séparer, dans le sens d'Edgar Morin qui définit l'univers de la pensée complexe comme celui d'une pensée qui cherche à la fois à distinguer (mais non disjoindre) et à relier. Morin nous prévient ainsi des dangers d'une pensée réductionniste. C'est la tendance à la réduction qui nous prive des potentialités de la compréhension entre les peuples, entre les nations, entre les religions.

Compréhension et rationalité, archive de la mémoire et pensée complexe seraient peut-être des valeurs, des concepts et des attitudes à approfondir pour le projet de construction d'une identité sur une culture de la paix. Une culture qui consiste en des valeurs, des attitudes et des comportements qui reflètent et favorisent la convivialité et le partage, fondés sur la tolérance, la solidarité et qui rejettent la violence et inclinent à prévenir les conflits par la voie du dialogue et de la négociation.

Au moment où l'on construit une citoyenneté européenne, l'Université a la responsabilité de participer au débat et de collaborer à la création d'espaces qui permettent d'établir des ponts entre le passé et le futur, entre les données de la recherche scientifique et le débat social.

MARÍA LUISA VILLANUEVA ALFONSO

Departament de Filologia i Cultures Europees, Universitat Jaume I

PRIMERA PARTE

**LINGÜÍSTICA FRANCESA,
ANÁLISIS DEL DISCURSO Y TRADUCCIÓN**

NUEVOS ENTORNOS PARA LA ENSEÑANZA DE LA TRADUCCIÓN: REDES SOCIALES Y WEB 2.0

ALFREDO ÁLVAREZ ÁLVAREZ
Universidad de Alcalá de Henares

Résumé

Les réseaux sociaux présentent une série d'atouts par rapport à d'autres supports traditionnels, en particulier, la multiplicité de voies des réseaux contribue à une meilleure communication entre le professeur et ses étudiants, tout en favorisant une plus grande synergie dans le travail collectif. Les enseignants utilisant ces réseaux en tant qu'une voie d'échange de connaissances et d'expériences en salle de classe. Un tel réseau fournit toute une série de matériels didactiques utilisables par des professionnels autres que leurs créateurs. Dans cet article, au-delà de quelques approches pratiques à propos de l'utilisation de ces dispositifs, nous avançons aussi quelques considérations à leur égard.

Mots-clé: Réseaux sociaux, multimédia.

Abstract

Social networking sites offer a number of advantages over other more traditional teaching methods. Communication between teacher and student is improved and broadened, encouraging synergy in their collective work. Use of these social networking sites is catching on quickly among teachers as a way of swapping knowledge and classroom experience. This helps to create teaching material that can be used by teachers other than its creator. This article, based on classroom research, offers a series of considerations on the matter and showcases various ways of using one of these devices in the classroom.

Keywords: Social networking sites, multimedia.

EL CONSENTEMENT ÉCLAIRÉ EN UN CORPUS DE GÉNEROS ESPECIALIZADOS PARA LA TRADUCCIÓN

ANDREU BELTRAN ZARAGOZÀ

Universitat Jaume I

Résumé

Parmi les compétences du traducteur spécialisé il y a la connaissance des genres textuels utilisés dans les domaines de spécialité. L'équipe GENTT de l'Université Jaume I a développé un outil de gestion de corpus de genres médicaux, techniques et juridiques pour la traduction spécialisée. Dans le domaine biomédical, les changements dans la relation entre le professionnel et le patient ont causé le développement du consentement éclairé garantissant la décision du patient pour accepter une intervention thérapeutique ou exploratoire. Nous présentons une approche à cette procédure médicale formelle dans des communautés francophones, vue comme un genre textuel dans l'analyse préalable à l'introduction d'exemplaires dans le corpus. Le consentement éclairé est étudié moyennant six paramètres définitoires de la notion de genre: l'enracinement dans une communauté, le caractère répétitif, les buts communicatifs, la structure discursive, les variables de l'interaction et la matière communicative.

Mots-clé: consentement éclairé, genre textuel, traduction médicale, corpus de genres, traduction spécialisée, didactique de la traduction.

Abstract

One of the specialized skills of the translator is the knowledge of the textual genres used in the fields of specialty. The GENTT team from the University Jaume I has developed a corpus management tool to translate medical, technical and legal genres. Within the biomedical field, changes in the relationship between professional and patient have caused the development of the informed consent to ensure the patient's decision to accept a therapeutic or exploratory intervention. We present an approach to this formal medical procedure within francophone communities, seen as a textual genre in the analysis prior to the introduction of copies in the corpus. The informed consent is studied through six defining parameters of the concept of genre: the roots in the community, the repetitive nature, the communication purposes, the discursive structure, the variables of interaction and the communicative matters.

Keywords: informed consent, textual genre, medical translation, genre corpus, specialized translation, translation teaching.

LUC DELLISSE: CITOYEN FRANÇAIS, ÉCRIVAIN BELGE

ANDRÉ BÉNIT

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Los recuerdos de su periodo belga y la relación compleja que mantiene con su país de origen constituyen temas fundamentales en los textos pseudo-autobiográficos de Luc Dellsisse. Aunque huyó de Bélgica en 1996 para instalarse en París y se naturalizó francés tres años más tarde, Dellsisse, que intenta organizar su existencia «literalmente, como si Bélgica no existiera», confiesa sentir una alegría siempre renovada al contemplarla «a través del cristal blindado del recuerdo». En sus últimas novelas (*La Fuite de l'Eden*, 2004, *Le Jugement dernier*, 2007, y *Le Testament belge*, 2008), este hombre que admite ya no pensar en Bélgica «como ciudadano» sino «como escritor», relata su trayectoria vital, desde su «niñez penitenciaria» y su «extraña juventud», y se dedica, a medio camino entre el escarnio y la denuncia, a reflexionar sobre las males que corroen el «llano país».

Palabras clave: pseudo-autobiografía, Bélgica, París, ciudadano, escritor, divorcio, escarnio, recuerdo.

Abstract

The memories of his Belgian phase and the complex relation that he maintains with his native land constitute a central feature in Luc Dellsisse's pseudo-autobiographical texts. Although he left Belgium in 1996, moved to Paris and acquired French citizenship three years later, Dellsisse, who is trying to organize his existence "literally, as though Belgium did not exist", admits that he experiences a new joy of seeing Belgium from now on "through the bulletproof window of memory". In his latest novels (*La Fuite de l'Eden*, 2004, *Le Jugement dernier*, 2007, and *Le Testament belge*, 2008), the one who admits not thinking about Belgium "as a citizen" anymore but always returning to it "as a writer" recounts his life history from his "carceral childhood" and his "confused youth" onwards, and carries out, between derision and denunciation, a reflection on the evils that are undermining the flat country.

Keywords: pseudo-autobiographical, Belgium, Paris, citizen, writer, divorce, derision, memory.

EL VOCABULARIO DEL ATUENDO FEMENINO. ESTUDIO LEXICOGRÁFICO CONTRASTIVO FRANCÉS-ESPAÑOL

ANA CARRANZA TORREJÓN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Résumé

Ce travail a pour mission de proposer un parcours dans l'évolution de certains termes français inclus dans le champ sémantique des costumes traditionnels féminins du XVIII^e siècle. C'est à ces fins que nous avons documenté les voix étudiées à partir des informations fournies par certains textes qui furent publiés dans les premières décennies du siècle. Il faut tenir compte, outre ces données, de celles que nous avons extraites de plusieurs dictionnaires, dont les bilingues français-espagnol, parus à cette époque. Dans cette étude, nous allons non seulement établir les nuances qui définissent les mots à chaque moment donné en traçant leur évolution sémantique exacte, mais également nous concentrer notamment sur les termes utilisés pour désigner certaines pièces de vêtement et les modes également suivies à l'époque en Espagne et, en cas d'emprunt linguistique, nous analyserons la manière dont les vocables français se sont adaptés, en comparant de façon contrastive les deux lexiques.

Mots-clé: lexique, français-espagnol, habillement, xviii^e siècle.

Abstract

In this work we analyse the evolution of a number of French terms from the semantic field of women's apparel in the 18th century. We have documented these terms from information from various texts published in the first decades of the century. Added to this information is that which we have sifted out of various dictionaries including French-Spanish bilingual dictionaries that were produced in the same period. Throughout this study, as well as determining the subtleties that the words define at each time and tracing their exact semantic evolution, we are particularly interested in terms that were used to describe certain garments and fashions that were also worn in Spain. Where borrowing existed, we analyse how French words were adapted and in this way, we use contrast to compare both lexicons.

Keywords: lexicon, French-Spanish, clothing, 17th century.

**SIMPLIFICATION DU FRANÇAIS JURIDIQUE:
ÉTUDE APPLIQUÉE À LA PROPOSITION DE LOI
DU 22 JUILLET 2008 RELATIVE À LA «SIMPLIFICATION
ET CLARIFICATION DU DROIT ET À L'ALLÈGEMENT
DES PROCÉDURES»**

CRISTINA CARVALHO
Universidad de Alicante

Resumen

El derecho adquiere su carácter específico al designar entidades, comportamientos, operaciones o hechos determinados. Este carácter específico se encuentra en los dos componentes del lenguaje del derecho: el vocabulario jurídico y el discurso jurídico. La complejidad de francés jurídico es tal que éste sigue siendo incomprensible para la gran mayoría de los francófonos no iniciados en jurisprudencia. Estas dificultades en el lenguaje del derecho han llevado a la Asamblea Nacional Francesa a adoptar, con fecha 16 de octubre de 2008, un proyecto de ley sobre la «simplificación y aclaración del derecho y sobre el facilitamiento de diversos procedimientos». En este artículo examinaremos las distintas repercusiones de dicho proyecto de ley sobre la terminología y el discurso jurídicos, y abordaremos las posibles repercusiones de esta propuesta legislativa en el ámbito de la enseñanza del francés jurídico.

Palabras clave: francés jurídico, simplificación, procesos judiciales.

Abstract

Law acquires its specific nature from the fact that it designates given entities, behaviors, transactions or facts. This specific character is found in the two components of the language of law: the legal vocabulary and the legal discourse. The complexity of Legal French is such that this language remains incomprehensible to the vast majority of Francophones uninitiated to jurisprudence. These difficulties related to the language of law have led the French National Assembly to adopt, on October 16, 2008, a draft law on “Simplification and clarification of the law and lightening of various procedures”. In this article we will examine the various implications of the aforesaid draft law on legal terminology and legal discourse as we will discuss the possible implications of this draft law in the field of French law teaching.

Keywords: Legal French, simplification, law procedures.

TRADUCCIÓN Y USO DE NOTAS A PIE DE PÁGINA: REFLEXIONES A PARTIR DE LA PROPIA PRÁCTICA

ANNA-MARIA CORREDOR PLAJA
Universitat de Girona

Résumé

Le but de cet article est de présenter une série de réflexions concernant l'emploi des notes en bas de page dans les textes traduits. Quelles sont les fonctions des notes en bas de page? S'agit-il d'éléments qui entravent la lecture? S'agit-il d'éléments qui expriment la «défaite» du traducteur au moment de traduire un concept concret? En tout cas, les notes en bas de page montrent le parcours pas toujours facile du sens de l'original vers le lecteur destinataire, autrement dit, elles explicitent une partie du processus herméneutique et exégétique inhérent à la traduction. Nous voulons donc présenter quelques réflexions accompagnées d'exemples qui illustrent différents types de notes, toutes étant conçues pour résoudre des problèmes de traduction très particuliers, par exemple ceux posés par les notions culturelles, les jeux de mots, les surnoms...

Mots-clé: notes en bas de page, fonctions des notes, processus de traduction, conflit d'autorité, subjectivité, construction du sens.

Abstract

The main objective of this article is to present a number of personal thoughts about the use of the footnotes in translated texts. What are footnotes for? Are they elements that may distort our reading process? Are they elements that show the translator's "defeat" when translating a certain concept? In any case, the footnotes show us the not easy way the meaning follows from the original text until it reaches the reader, in other words, the footnotes show part of the hermeneutic and exegetic processes which are inherent to the translation. So, we want to present personal thoughts together with examples that show different types of notes, all of them thought to solve very precise translating problems, such as cultural concepts, plays on words, nicknames...

Keywords: footnotes, footnote functions, translating process, authority conflict, subjectivity, construction of the sense of words and phrases.

LE DISCOURS TECHNIQUE: ÉTUDE CONTRASTIVE FRANÇAIS-ESPAGNOL DES DIFFÉRENTES TYPOLOGIES DISCURSIVES

MERCEDES EURRUTIA CAVERO

Universidad de Murcia

Resumen

El presente estudio tiene por objetivo analizar desde un enfoque contrastivo francés-español, las tipologías discursivas utilizadas preferentemente en este ámbito específico (textos prescriptivos, explicativos, descriptivos...), insistiendo en el uso restrictivo de determinados conectores. Partiendo de un corpus de documentos auténticos propios de este sector, mostraremos la importancia de la función referencial y analizaremos las nuevas formas «intermediarias» de transcripción de la misma. Su finalidad: aportar una representación racional del referente en función de los índices de percepción propios de la especialidad. El discurso técnico experimenta variaciones según la especialidad abordada (medicina, arquitectura, ingeniería...) y las nuevas situaciones enunciativas planteadas por las nuevas tecnologías. Nuevos géneros discursivos interactivos y en continua transformación coexisten con tipologías textuales tradicionales lo cual requiere sin duda un nuevo planteamiento de la noción de género discursivo propio de este campo.

Palabras clave: discurso técnico, tipologías discursivas, conectores, estudio contrastivo francés-español.

Abstract

The present study aims to analyze, from a French-Spanish contrastive approach, the discourse typologies mainly used in this specific field (prescriptive, explicative, descriptive texts...) insisting on the restrictive use of certain connectors. With the aim of going into it in depth and starting from a corpus of authentic documents common to this sector, the importance of the referential function will be shown and the new “intermediary” forms of its transcription will be analyzed. Its goal: to provide a rational representation of the referent according to the perception rates common to the speciality. All this will lead to the conclusion of how the technical discourse experiences variations according to the approached speciality (medicine, architecture, engineering...) and regarding to the new enunciative situations arouse by the new technologies. New interactive discourse genres which are continuously changing co-exist with traditional text typologies. Thus, it demands a new approach of the idea of discourse genre common to this field.

Keywords: technical language, discourse typologies, connectors, analyze from a French-Spanish contrastive approach.

ANALYSE DU DISCOURS JURIDIQUE DU «DROIT DUR» AU «DROIT SOUPLE»

JOAQUÍN GIRÁLDEZ CEBALLOS-ESCALERA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

El discurso jurídico formaliza las relaciones que existen entre las cuatro alternativas de la ley: la obligación, la prohibición, lo permitido y lo facultativo, instaurando mecanismos de coacción para asegurar su respeto. Un movimiento de creación de derecho no prescriptivo, no coercitivo, desprovisto de fuerza obligatoria ha comenzado a tomar importancia. Aparecido en derecho internacional público, este nuevo derecho, llamado «derecho blando», responde a una necesidad de regulación de una justicia no contenciosa. En este artículo, proponemos una aproximación lingüística al discurso legislativo «blando», intentando responder si esta tendencia actual cuestiona la integridad y la eficacia del discurso jurídico tradicional.

Palabras clave: corpus, deóntico, discurso, derecho, derecho blando, jurídico, ley, preformativo.

Abstract

The legal discourse formalizes the relationships existing among the four alternatives of a law: obligation, prohibition, permission and discretionality, establishing mechanisms of constraint to assure his respect. A movement of creation of law not prescriptif, not coercive, devoid of binding effect began to set of the importance. Appeared in public international law, this new law, called ‘soft law’, answers a need of regulation of a not contentious justice. In this article we proposed a linguistic approach to legislative soft discourse and tries to answer if the actual tendency toward the increasing of ‘soft law’ questions the integrity and efficiency of traditional legal discourse.

Keywords: corpus, deontic, discourse, law, soft law, legal, performative.

INFERENCIAS LÉXICAS Y COLOCACIONES EN LA INTERCOMPRENSIÓN PLURILINGÜE

ARACELI GOMEZ FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Résumé

Le point de départ de ce travail est l'intercompréhension plurilingue (français, italien, portugais et catalan) de plusieurs types et genres textuels chez l'hispanophone. Par ailleurs, ce travail fait partie du projet européen REDINTER (Rede Europeia de Intercomprensão). L'apprenant fait des inférences lexicales de sa propre langue dans le reste des langues; il part de la similitude formelle des unités lexicales et transfère sa compétence linguistique à d'autres langues. Il faut souligner comme les inférences les plus importantes celles obtenues par cotexte immédiat, par contexte et par connaissances culturelles. En ce qui concerne les collocations, ce n'est qu'après le décodage de la base collocative par le biais de la transparence que l'apprenant est capable d'inférer la collocation par transfert. Tel est le cas de «se brosser les dents» dans un texte normatif.

Mots-clé: interférences lexicales, compétences linguistiques.

Abstract

The starting point of this work is plurilingual inter-comprehension (French, Italian, Portuguese and Catalan) in a Spanish speaker, based on various textual types and genres. At the same time it forms part of the European REDINTER (Rede Europeia de Intercomprensão) project. The learner performs lexical inferences between his or her own language and the other languages, beginning with the formal similarities between the lexical units and through the transfer of his or her linguistic competence to other languages. Inferences on the basis of immediate context, context and cultural knowledge are the most relevant. With regard to collocation, the learner is able to infer collocation through transfer, once the basis of the collocation is deciphered as a result of its transparency. This is the case of “se brosser les dents” in a normative text.

Keywords: lexical interferences, linguistic competences.

EL TORTUOSO CAMINO DE LA LECTURA DEL TEXTO ORIGEN A LA ESCRITURA DEL TEXTO META

ANA TERESA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Résumé

La traduction, en tant qu'activité qui consiste à adapter le sens d'un texte dans une langue donnée (texte source) à un texte équivalent dans une autre langue (texte cible), est un processus cognitif complexe qui relie deux langues, deux cultures. Notre article vise à étudier les différentes étapes de ce transfert, afin que les étudiants de traduction, soient d'une part, conscients de la nécessité d'une approche globale au texte source, dans lequel l'auteur a déposé tout son élan créatif et, deuxièmement, qu'ils sachent mettre en valeur, la complexité de l'entreprise menée par le traducteur qui, dans son rôle de médiateur, doit être conscient que le strict maniement des deux langues impliquées dans la traduction n'est pas suffisant pour reconstruire ensemble du texte. En effet, souvent dans un texte sous-tendent des connotations culturelles qui vont au-delà de la réalité linguistique et que le traducteur doit prendre en charge. Enfin, l'analyse de la prise de décision et l'évaluation des différentes stratégies menées dans le processus de traduction, sera un autre élément clé de notre étude.

Mots-clé: texte source, texte cible, l'enseignement, les stratégies de traduction.

Abstract

The translation, as an activity which involves adapting the meaning of a text in one language (source text) to an equivalent text in another language (target text), is a complex cognitive process that connects two languages and, therefore, two cultures. Our article aims to investigate the different stages of this transfer, so that students of translation, are on the one hand, recognizing the need for a comprehensive approach to the source text, in which the author has filed all its creative impulse and, secondly, they know to highlight the complexity of the business conducted by the translator who in his role as mediator should be aware that the strict handling of both languages involved in translation is not sufficient to rebuild all of the text. Finally, the analysis of decisions and in evaluating the different strategies implemented in the process of translation, will be one of the cornerstones of our study.

Keywords: source text, target text, teaching, translation strategies.

EL VOCABULARIO DEL BOXEO COMO FUENTE DE METÁFORAS VIOLENTAS EN EL DEPORTE

JAVIER HERRÁEZ PINDADO
Universidad Politécnica de Madrid

Résumé

L'analogie entre le sport et le combat est l'un des aspects les plus étudiés actuellement par la sociologie sportive et elle se reflète dans le fait que presque toutes les disciplines sportives utilisent un vocabulaire basé sur la violence et l'agressivité. Il est bien connu que ce vocabulaire provient principalement du domaine militaire. Cependant on emploie souvent aussi des emprunts pris du domaine sportif lui-même, concrètement des sports de combat de base. Ainsi la boxe contribue grandement à enrichir le lexique du reste des disciplines, apportant une série de termes et de locutions très descriptives et très expressives. La simplicité de la lutte sans armes homme à homme fait que les expressions forgées dans ce sport soient très graphiques, d'où l'extension rapide et généralisée à d'autres sports et à la langue commune de locutions telles que *jeter l'éponge*, *k.-o.*, *groggy*, *sonné*, *punch*, etc.

Mots-clé: terminologie, lexicologie, sémantique, vocabulaire sportif, français de spécialité, sport.

Abstract

The analogy between sport and combat is one of the most studied aspects in sports sociology and it is reflected in the fact that almost all sports use a vocabulary based on violence and aggressiveness. It is well known that this vocabulary derives mostly from the military domain. However, in many cases borrowings are taken from sport domain itself, namely from basic combat sports. Thus boxing contributes greatly to enrich the vocabulary of other disciplines, providing some very descriptive and expressive terms and phrases. The simplicity of the unarmed man-to-man fight makes that the expressions created in this sport are very graphic, hence the rapid and generalized extension to other sports and to the common language of phrases as *jeter l'éponge*, *k.-o.*, *groggy*, *sonné*, *punch*, etc.

Keywords: terminology, lexicology, semantics, sports vocabulary, French for specific purposes, sport.

APUNTES PARA UN ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN NOTARIAL DE TEXTOS HISPANO-FRANCESES: CONCEPTOS, TIPOLOGÍA Y EVALUACIÓN

JUAN JIMÉNEZ SALCEDO

Universidad Pablo de Olavide - Université de Montréal (CEETUM)

ANTONIO SANTISTEBAN SERRANO

Université de Nice

Résumé

Les auteurs de l'article présentent de façon sommaire une série d'éléments préalables à une recherche plus large sur la traduction notariale. Le concept de «traduction notariale» lui-même devra être défini et délimité au sein d'une typologie de la traduction juridique complexe et, d'un point de vue davantage fonctionnel, au sein de la traduction assermentée. Trois aspects essentiels dessinent les contours de la traduction notariale: l'appartenance des textes qu'elle produit au domaine du droit civil, la coïncidence des deux personnes certifiant l'authenticité des actes publics qui les concernent –le notaire et le traducteur assermenté– et le caractère contraignant en termes juridiques du texte traduit, un texte qui devient «lieu de rencontre» entre deux langues et deux cultures différentes.

Mots-clé: traduction assermentée, notariat, droit civil, bilinguisme, bijuridisme, typologie textuelle.

Abstract

The authors of the article present in summary form a number of elements, prior to further research on notarial translation. The very concept of “notarial translation” shall be defined and limited within the already complex text types of legal translation and, from a functional point of view, certified translation. Three key aspects form the outline of notarial translation: the ascription to the field of civil law of the texts it produces, the concurrence between the two public notaries who bear a part in the documents –the notary and the certified translator– and the binding nature in legal terms of the translated text, a text that becomes a “meeting place” between two languages and two separate legal cultures.

Keywords: certified translation, notary, civil rights, bilingual, text typology.

«LE VIN ROUGE ET L'AMOUR»: COLOR ROJO, METÁFORAS LINGÜÍSTICAS Y TRADUCIBILIDAD

TAHIRISOA RAVAKINIAINA RAKOTONANAHARY

Universitat Jaume I

Résumé

Les métaphores linguistiques que nous utilisons dans notre communication quotidienne ne sont que les reflets de notre propre concept de la réalité, à travers notre expérience aussi bien individuelle que collective. Pour le démontrer, nous allons partir de quelques expressions métaphoriques sur la couleur rouge, de registre standard et trilingüe: espagnol-français-malgache, soit deux langues néo-latines et une autre austronésienne. Basé sur la théorie cognitive de la métaphore professée par G. Lakoff (1980), et inspiré par le *Traité de Couleur Thérapie* de P. van Obberghen (2007), ce travail a l'objectif d'analyser le mécanisme de la métaphore linguistique sur la couleur rouge; et ceci, à travers les rapports d'implication réciproque qui existent entre les trois entités suivantes: Réalité-Pensée et Pensée-Langue de l'être humain, ce qui, en dernier lieu, rend possible la traduction en différentes langues et cultures de ces expressions.

Mots-clé: approche cognitive, métaphore linguistique, métaphore conceptuelle, couleur thérapie, phraséologie, le malgache, approche fonctionnaliste en traduction, équivalence en traduction, interculturalité.

Abstract

Those metaphorical linguistic we use in our daily communicative acts reflect our concept of reality, through a personal and collective experiences. To demonstrate this theory, we start with some metaphorical expressions of color red, from trilingual and standard register: spanish-french-malagasy, then two romance and one Austronesian languages are concerned. By using a Cognitive approach to Metaphor, as reported by G. Lakoff (1980) and inspired by *The Color Therapy* by P. van Obberghen (2007), this article proposes to study the mechanism of the color red as a metaphor, through the implication relation between the following three dimensions: Reality-Mind and Mind-Language, which enables the translation of Metaphorical expressions across Cultures.

Keywords: cognitive approach, metaphorical linguistic, conceptual metaphor, color therapy, phraseology, malagasy language, functionalism in translation, equivalence in translation, interculturality.

LA FORMATION INTÉGRALE DU TRADUCTEUR: COMMENT Y ARRIVER?

NORMA RIBELLES HELLÍN

Universitat Jaume I

Resumen

La necesidad de una formación específica de los traductores es un debate abierto desde los inicios de la actividad traductora como profesión. Numerosos investigadores, así como lingüistas y teóricos han señalado que la traducción es un «saber-hacer» que se adquiere con la práctica. La base teórica sería, sin embargo, necesaria, para explicar y justificar las decisiones tomadas. En este artículo pretendemos, en consecuencia, defender la necesidad de una formación especial y propia para los traductores en todos los campos, no sólo la teoría y la práctica, que constituirían los pilares de estas enseñanzas, sino también en el ámbito de la historia, la cultura, incluso de la misma didáctica. De esta forma conseguiremos modelar profesionales cultos y bien entrenados, capaces de afrontar sin temor ni preocupación cualquier tipo de traducción que encuentren a lo largo de su carrera profesional.

Palabras clave: formación, traductor, traducción, práctica traductora, profesional, enseñanza de la traducción.

Abstract

The need of a specific training and teaching of the translators is an open debate from the beginning of the translation activity as a job. Several researchers, as well as linguists and theorists pointed out that the translation is a “know-how” that is obtained through the practice and the experience. The theoretical basis would be, in fact, needed in order to explain and justify the decisions that we make. In this article we try to defend the need of a special and specific teaching for translators, in all fields: not only the theory and the practice, which would be the basis of this knowledge, but into the field of the history, the culture and the didactics as well. This way, we could get educated and well trained professionals, who would be able to face without any problem or fear, whatever kind of text that they might find during their professional life.

Keywords: formation, translator, translation, professional, translation teaching.

SEGUNDA PARTE

LITERATURA EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO

ENFANCE ET ÉCRITURE FÉMININE EN AFRIQUE: TROIS CAS DE MISE EN TEXTE D'UN IMAGINAIRE

JAVIER DE AGUSTÍN

Universidad de Vigo

Resumen

Partiendo de los presupuestos y de la metodología de la semántica interpretativa de F. Rastier, se analiza la estructura textual del motivo de la infancia en tres novelas cortas de sendas escritoras –Ananda Devi, Éliane Kodjo et Khadi Hane– originarias de ámbitos culturales africanos. Los textos seleccionados recrean el universo propio del niño ensoñado, del niño deseado, del niño vivido, desde la perspectiva de una mujer adulta. Este análisis da cuenta, por tanto, de la textualización de un mito personal fruto de la memoria y de la ensoñación. Según los resultados obtenidos, el motivo de la infancia presenta un grado de complejidad diferente en cada texto analizado, está siempre vinculado a una relación del niño o de la niña con la mujer y aparece marcado por la educación como proceso formativo.

Palabras clave: francofonía, literatura africana, literatura femenina, Ananda Devi, Éliane Kodjo, Khadi Hane, infancia, semántica interpretativa.

Abstract

Starting off of the principles and the methods of the interpretative semantics of F. Rastier, the textual structure of the motif for the childhood is analyzed in three short novels written by three women –Ananda Devi, Éliane Kodjo and Khadi Hane– from different African cultural scopes. The selected texts recreate the universe of the dreamed child, of the wished child, of the lived child, from the point of view of an adult woman. So then, this analysis accounts for the textualization of a personal myth which is due to a choice of the memory and of the daydream. According to the obtained results, the motif for the childhood has a different degree of complexity in each analyzed text, it is there always tied to a relation of the boy or the girl with the woman and it is marked there by the educational guidance.

Keywords: francophony, African literature, women's literature, Ananda Devi, Éliane Kodjo, Khadi Hane, childhood, interpretative semantics.

EL ESPEJO EN *L'ENTREVUE* D'HENRI DE RÉGNIER

NURIA CABELLO ANDRÉS

Universidad de Sevilla

Résumé

Le miroir est un motif chargé, depuis l'origine des temps et dans la plupart des cultures, de larges connotations symboliques. L'anthropologie, la mythologie, la philosophie, la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, parmi d'autres domaines d'étude, ont tenté, à plusieurs reprises, d'approcher cet élément pour nous donner une explication et de son origine et de sa signification. La littérature a recueilli cette tradition culturelle, depuis les réécritures les plus fidèles du mythe de Narcisse jusqu'aux œuvres de terreur les plus récentes, pour nous faire part de la relation existant entre la présence qui se montre dans le miroir et l'apparition de l'Autre, une présence qui est associée, dans beaucoup de cas, à l'idée de la connaissance de l'autre et/ou de soi-même. Dans ce travail, nous allons montrer, à l'aide de la nouvelle *L'Entrevue* d'Henri de Régnier, l'importance de ce motif dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle. Le miroir apparaît comme une porte vers l'altérité qui permet d'arriver à la connaissance de soi-même «en se reconnaissant dans l'autre».

Mots-clé: altérité, miroir, Narcisse, mythe, double, Henri de Régnier, littérature fantastique.

Abstract

As a motif of strong symbolic connotations, the mirror has been present –and still is– in the majority of the cultures. Anthropology, mythology, philosophy, psychology, psychoanalysis, sociology –among another fields of study– have tried to approach this topic in order to give us an explanation of its origin and meaning. Literature gathered this cultural tradition, from rewritings of the Narcissus' myth to the most recent horror tales, in order to show us the relation between the topic of mirror and the presence of the Other, often associating the reflection of the mirror to the knowledge of the Other and/or oneself. In this work we intend to show through Henri de Régnier's short story *L'Entrevue* the relevance of this topic in late-XIXth fantastic literature. The mirror appears to be a door to the alterity, letting us know about ourselves through the acknowledgement of the Other.

Keywords: alterity, mirror, Narcissus, myth, double, Henri de Régnier, fantastic literature.

LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO EN LAS LITERATURAS EMERGENTES: EL CASO DE LOS RELATOS CORTOS DE MAURICIO

NAZIR CAN

Universitat Autònoma de Barcelona

Résumé

L'écriture romanesque de l'Île Maurice se caractérise fondamentalement par deux grands axes thématiques: d'un côté, l'immersion dans le passé douloureux des ancêtres et de l'autre, la remise en question de la non-autochtonie et de l'actuel choc intra et intercommunautaire. Dans les deux cas, bien que de manière très hétérogène, les aspects culturels, religieux et les singularités historiques de l'île sont revisités avec insistance. Il s'avère intéressant de constater que dans un autre genre littéraire, comme c'est le cas avec les nouvelles de la «Collection Maurice», la thématique du quotidien devient omniprésente voire obsessionnelle. Ni le passé fracturé ni l'avenir impossible ne prédominent dans les textes, qui privilégient plutôt le moment présent, appréhendé dans son humanité la plus «banale». En alliant ces thématiques ordinaires à un genre caractérisé par la concision et l'économie narrative, ces auteurs ont l'opportunité d'exploiter un nouvel espace de création, jusque-là oublié par la critique occidentale.

Mots-clé: littérature mauricienne, production local, nouvelles, quotidien, rumeur, voyage.

Abstract

The novelistic writing of Mauritius is basically characterized by two main thematic axes: on one hand, the immersion into the painful past of the ancestors and, on the other, the embodiment of the non-belonging and of the conflict inside and between communities. In both cases, the historical singularities of the island and its cultural and religious aspects are revisited with insistence. Nevertheless, in another literary genre, such as the short story of the "Collection Maurice", the topic of the daily routine becomes omnipresent and even obsessive. Neither the fractured past nor the impossible future prevails in these texts, which favours especially the present moment perceived in its highest banal humanity. Combining several ordinary topics, these authors have the opportunity in this collection to explore a new space of creation, until now forgotten by the western critique.

Keywords: Mauritian literature, local production, short stories, daily routine, rumours, trip.

L'ERRANCE: UN AUTRE MOYEN D'APPRENTISSAGE, UNE PERCEPTION DE L'ALTÉRITÉ. L'ITINÉRAIRE QUI MÈNE D'UTOPIE À LA MER GLACIALE

BEATRIZ COCA MÉNDEZ

Universidad de Valladolid

Resumen

En Rabelais, el motivo del desplazamiento y del viaje está presente en cada una de sus novelas. Sin duda, Rabelais ha conservado uno de los rasgos distintivos del Gargantúa folklórico: la errancia, que le convierte en un eterno viajero. El deambular de los héroes rabelaisianos está jalonado con encuentros, lo que constituye la unión que se establece entre el saber y el intercambio ideológico. Sin embargo, este proceso se efectúa a partir de la percepción de la realidad circundante, ya sea conocida, fantástica e imaginaria. La representación de la alteridad se vale de procedimientos tan variados como la estética grotesca, los clichés tradicionales o los estereotipos consagrados en la «cartografía del insulto», y la estética de las *drôleries*, con el fin de dar cuenta de la perplejidad y desconfianza, de la fascinación y delectación que proporcionan encuentros y hallazgos.

Palabras clave: Rabelais, desplazamiento, errancia, intercambio, alteridad, estética grotesca.

Abstract

The topic of journey and travelling is present in each of Rabelais's novels. Rabelais undoubtedly maintains one of the distinctive features of folkloric Gargantua –i.e., wandering–, which turns him into an eternal traveller. Rabelaisian heroes' wanderings are marked out with meetings which mean the joining of knowledge and ideological exchange. Nevertheless, this process occurs through the perception of the realities that surround them, both known reality and imaginary and fantastic reality. The representation of otherness takes place through different devices such as grotesque aesthetics, traditional clichés or stereotypes already established in the “cartography of insults”, and drollery aesthetics. The use of these devices accounts for the perplexity and distrust, for the fascination and delectation that the meetings and findings provide.

Keywords: Rabelais, travelling, wandering, exchange, otherness, grotesque aesthetics.

DANDIS Y SATÁN

FRANCISCO DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ

Universidad de Zaragoza

Résumé

Analyse d'un type de dandy dans l'œuvre de Balzac (Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* et dans *Splendeurs et misères des courtisanes*), Baudelaire (le poète) et Huysmans (Durtal dans *Là-bas*), dont les points communs sont: il est orphelin (symboliquement ou véritablement), il est aristocrate (feinte ou ressentie) et il a recours à un personnage à caractère diabolique (Vautrin, le poète et le diable lui-même). Le rôle joué par le diable dans ces trois cas, c'est de signaler une révolte dont le sens profond révélerait la nostalgie d'un régime ancien, patriarcale et monarchique, où l'orphelin se sentirait accueilli, protégé et noble. Recherche, donc, d'un père absent qui protégerait le dandy sans ressources, en vue de sa survivance dans la société industrielle, économiciste et égalitaire du XIX^e siècle.

Mots-clé: dandy, Balzac, Baudelaire, Huysmans, orphelin, aristocrate, diable, nostalgie Ancien Régime.

Abstract

Analysys of one kind of dandy in Balzac's (Lucien de Rubempré in *Illusions perdues* and *Splendeurs et misères des courtisanes*), Baudelaire's (the poet) y Huysmans' works (Durtal in *Là-bas*), whose common points are: orphanhood (symbolic or real), aristocracy (pretended or felt) and resorting to a character playing a diabolical role (Vautrin, the vampire and the devil himself). The devil's revolt could personify the nostalgia of an ancient regime, patriarchal and monarchical, inside of what the orphan could feel host, protected and noble. Search of an absent father who should protect dandy, resourceless against his own survival in industrial, economical and egalitarian in 19th century.

Keywords: dandy, Balzac, Baudelaire, Huysmans, orphanhood, aristocracy, devil, *Ancien Régime* nostalgia.

LES FIACRES DANS *MME BOVARY* ET DANS *BEL AMI*: LIEU DE RENCONTRE OU ANTICHAMBRE DE L'AMOUR?

LAETITIA GAÑÁN MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El coche de caballos, un espacio unido al amor en estas dos novelas. Los amantes pueden confesarse allí sus sentimientos al resguardo de la mirada indiscreta de los demás. Pero, ¿son un lugar de encuentro, un medio para el amor o sólo un rincón de intimidad que favorece las confesiones social o moralmente prohibidas?. En nuestro trabajo trataremos de comparar el uso de estos espacios en *Madame Bovary* y en *Bel Ami* para, tal vez, descubrir que estos «cortos viajes» son mucho más significativos de lo que se pudiera pensar en un principio.

Palabras clave: literatura, lugares de encuentro, intimidad, *Madame Bovary*, Gustave Flaubert.

Abstract

The hansom, a space linked to love in these two novels. Lovers can confess each other their feelings there, hiding from the indiscreet eyes of others. But, are they a meeting place, a means for love or just a space of intimacy that promotes confessions socially or morally forbidden?. In our work we compare the use of these spaces in *Madame Bovary* and *Bel Ami* to try to discover that these “short trips” are much more significant than one might think at first.

Keywords: literature, meeting points, intimacy, *Madame Bovary*, Gustave Flaubert.

LA FABLE CONTRARIÉE: *LA CATHÉDRALE* D'ANANDA DEVI, DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN

MAR GARCÍA

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Los libros de relatos cortos de Ananda Devi, escritos durante su juventud y publicados por editores mauricianos o africanos, siguen siendo desconocidos para el público occidental, aunque, en ellos, la firma más destacada de las letras mauricianas esboza ya buena parte de las obsesiones literarias que desarrollará a lo largo de obras posteriores. En estas páginas examinamos un relato perteneciente a *Solstices* (1977), el primer volumen publicado por la autora, titulado «La Cathédrale». Este relato, llevado a la pantalla en 2006, nos invita a interrogarnos no sólo sobre el trayecto que separa el texto literario del filme, sino también sobre este último como lugar estratégico utilizado para dar visibilidad a una producción local que permanece inaccesible para los lectores occidentales. La película constituye, así, el espacio de una reescritura por partida doble: la propia de la adaptación y la que realiza la autora al transformar uno de sus primeros textos a la luz de su obra posterior. Nos proponemos analizar las elecciones y las estrategias, a menudo contradictorias, en las que se sustenta esta fábula contrariada» (Rancière, 2001), que puede ser leída como la puesta en abismo cinematográfica de una trayectoria literaria.

Palabras clave: Ananda Devi, adaptación cinematográfica, «fábula contrariada».

Abstract

Ananda Devi's short stories, written when she was a teenager and published in Mauritius or in Africa by local editors, are unknown to a large extent. These first literary works are, however, faithful to the imaginary obsessions and themes displayed in later works by the most important contemporary writer from Mauritius. In these pages, I examine one short story from *Solstices* (1977), Ananda Devi's first book, entitled "La Cathédrale". Adapted on screen in 2006, "La Cathédrale" invite us not only to reflect upon the choices made by the film-maker and the author, but also to understand the film as a form of giving visibility and support to a local literature that remains inaccessible to Western readers. Thus, the film version offers us two different ways of rewriting work: as filmic translation of a literary short story which Devi launched her literary career and as a privileged way of giving a new focus and direction to the latter. We analyze the choices and strategies, often opposed, deployed in these "countered fable" (Rancière, 2001), and we propose to read it as a cinematic *mise en abyme* of Devi's literary trajectory.

Keywords: Ananda Devi, Film adaptation, "countered fable".

NADJA, «QUI ÊTES-VOUS?»

SUSANA GARCÍA HIERNAUX
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Nadja, la protagonista de la obra homónima de André Breton, se muestra como un «ser» ambiguo que se crea, se forma y se deforma a lo largo de la historia. El narrador, en la primera frase de la obra, se pregunta: «¿Quién soy yo?»; en el nudo de la historia es Nadja quien se pregunta: «¿Quién era yo?» La crisis de la identidad es evidente en este texto y se ve reforzada por la falta de límites propia del surrealismo. ¿Quiénes somos? ¿Quién es el otro? Es a partir del juego de especulación como se descubren y se construyen las identidades de los personajes.

Palabras clave: literatura, André Breton, crisis de identidad, surrealismo.

Abstract

Nadja, the main character in the homonym novel by André Breton, is shown as an ambiguous “being” that is created, formed and deformed throughout the story. The narrator, in the first sentence of the book, asks himself: “Who am I?”; in the body of the story is Nadja who asks herself: “Who was I?” The identity crisis is clear in this text and it is reinforced by the lack of limitations particular to the Surrealism. Who are we? Who is the other? From the speculation game we discover and construct the identities of the characters.

Keywords: literature, André Breton, identity crisis, Surrealism.

ENIGMAS, TRAUMAS Y MÁSCARAS DE LA IDENTIDAD EN *LE FACTEUR FATAL* DE DIDIER DAENINCKX, UN RELATO POLICIACO DEL GÉNERO DE LA NOVELA NEGRA

JUAN HERRERO CECILIA
Universidad de Castilla-La Mancha

Résumé

Dans *Le Facteur fatal*, Daenickx nous présente le cas d'une femme qui a été assassinée d'une manière étrange. Quand l'inspecteur Cadin examine les pistes pour découvrir l'assassin, il trouve un tas de lettres que cette femme avait reçues d'un bon nombre d'admirateurs. À travers les lettres, Cadin perçoit l'énigme de l'identité de la victime. C'était une femme «géante» qui avait vécu une double vie pour vaincre le complexe de sa différence. Avec les lettres, elle pouvait se sentir admirée ou désirée par divers types d'hommes auxquels elle offrait des masques différents d'elle-même. En suivant les pistes des lettres, Cadin réussira à arrêter l'assassin. Dans notre étude, nous analysons la *polyphonie* que les lettres d'amour introduisent dans ce récit, et le type d'ethos discursif que les interlocuteurs cultivent pour justifier une certaine image d'eux-mêmes (sincère ou fausse). Les lettres sont ainsi une espèce de miroir indirect sur un drame humain qui est en relation avec certains stéréotypes sociaux.

Mots-clé: roman policier, roman noir, lettre d'amour, polyphonie énonciative, ethos discursif, Didier Daeninckx.

Abstract

In *Le Facteur fatal*, Daeninckx presents the case of a woman who has been murdered in a strange way. While investigating the criminal's trail, inspector Cadin finds some letters that the woman had received from several admirers. Through these letters Cadin learns the mystery of the victims' identity. She was a "gigantic" woman who had led a double life to overcome the trauma of her difference. The letters would make her feel admired or wanted by several sorts of men by showing them different masks of herself. Following the trail of these letters, Cadin will finally catch the murderer. In our study we analyze the *polyphony* that the love letters give to the main story and the sort of discursive ethos that her addressees cultivate to justify a certain image (either false or sincere) of themselves. Thus, the letters become a type of indirect mirror to a personal drama related to certain social stereotypes.

Keywords: detective story, black novel, love letter, enunciative polyphony, discursive ethos, Didier Daeninckx.

LE PÈLERINAGE AMOUREUX DE GUÉNELIC DANS *LES ANGOYSSSES DOULOUREUSES* D'HÉLISENNE DE CRENNE

JANINE INCARDONA SCANNELLA

Universitat de València

Resumen

Al final de la primera parte de *Les Angoysses douloureuses*, el marido de Héli-senne encierra a la joven en un castillo. Sin saber la ubicación de la prisión de su amada, Guenelic emprende una búsqueda para encontrarla. En su viaje, aparecen continuamente topónimos históricos y mitológicos, nombres de la geografía picarda y otros nombres creados mediante la figura del semipalíndromo. Guenelic finalmente encontrará a la joven en el Castillo de Cabasus. Este itinerario, que parece fruto de la casualidad y el capricho, sitúa sin embargo a Guenelic en un cruce de caminos entre el amor, la literatura y la guerra, ya que algunas de sus etapas serán Citera, Troya, Atenas, Cartago... En este estudio, tratamos de identificar los entresijos de esta peregrinación y de entender cómo aportan cohesión, a veces discutible, a la novela de Héli-senne de Crenne.

Palabras clave: Héli-senne de Crenne, *Angoysses douloureuses*, novela romántica, re-escritura, mito, búsqueda, peregrinación, Guenelic, amor, literatura, guerra.

Abstract

At the end of the first part of *Les Angoysses douloureuses*, Héli-senne's husband locks her in a castle. Without knowing the location of the prison of his beloved, Guenelic undertakes a quest to find her. On his journey, historical and mythological place names constantly appear, as well as names of the geography of Picardie and others created by using the figure of the semi-palindrome. Guenelic finally finds the girl in the Castle of Cabasus. This route seems the result of chance and caprice, however, it situates Guenelic in a crossroad between love, literature and war, as some of his stages are Kythira, Troy, Athens, Carthage... In this study, we try to identify the secrets of this pilgrimage and to understand how they bring cohesion, sometimes controversial, to the novel of Héli-senne de Crenne.

Keywords: Héli-senne de Crenne, *Angoysses douloureuses*, romance, rewriting, myth, search, pilgrimage, Guenelic, love, literature, war.

RÊVE, ÉTRANGETÉ ET IDENTITÉ DANS *LES CHAMBRES DE BOIS*, D'ANNE HÉBERT

LLUNA LLECHA LLOP
Universitat de Barcelona

Resumen

En este artículo, nos proponemos estudiar el difícil paso de Catherine (personaje principal de la novela) que va de la introspección –o de la aprensión de su mundo interior– a la prospección del mundo exterior. Veremos que esta transformación se desarrolla en una atmósfera de extrañeza (Catherine percibe a los demás –y también a ella misma– como extraños) que sólo puede tener lugar después de una rebelión contra las diversas fuerzas que atacan el yo. En esta búsqueda de su identidad, Catherine consigue, laboriosamente y a costa de grandes esfuerzos, liberarse del mundo patriarcal que la asfixia, alcanzando de este modo su libertad. Para este análisis, nos detendremos primero en la parte que concierne al «país de Catherine». Nos centraremos luego en la parte más compleja, la de las «chambres de bois» –o «el país de Michel»– hasta llegar al país del mar y del sol que es el de la liberación.

Palabras clave: literatura francesa del siglo xx, novela, francofonía, traducción, recepción, literatura de mujeres.

Abstract

In this article, we propose to study Catherine's difficult step (principal personage of the novel) that goes of the introspection –or of the apprehension of his interior world– to the exploration of the exterior world. We will see that this transformation develops in an atmosphere of strangeness (Catherine perceives the others –and also to her itself– as strangers) that only can take place after a revolt against the diverse forces that attack her. In this search of his identity, Catherine manages, and at the cost of big efforts, to liberate laboriously of the patriarchal world that asphyxiate her, reaching thus his freedom. For this analysis, we will detain firstly in the part that concerns to "Catherine's Country". We will centre then on the most complex part, that of the "chambres de bois" –or "Michel's country"– up to coming to the country of the sea and of the Sun that is that of the liberation.

Keywords: French literature of the 20th century, novel, francophone's literature, translation, receipt, women's literature.

DOUBLE JE DE SYLVIE GRANOTIER, UN POLAR D'OMBRES ET DE DOUBLES

MARINA LÓPEZ MARTÍNEZ

Universitat Jaume I

Resumen

Este artículo pretende analizar en la novela de Silvia Granotier *Double je* la figura del doble, y sobre todo del doble maléfico. Si la búsqueda identitaria de un «yo» a menudo en fuga encarna un pilar habitual de la literatura, ésta se acentúa en el caso del género policíaco dado que se trata de descubrir y de nombrar a un culpable. El doble representa entonces, una sobrepuja atractiva porque ofrece dificultades para hallar este «yo» culpable pero sobre todo porque intenta eliminar «el otro» para sobrevivir. Así, este artículo tratará de abordar la lucha encarnizada de este «double je» que procura eliminar al doble para sobrevivir mientras se desarrolla una intriga minuciosamente elaborada, llena de sobresaltos y sorpresas.

Palabras clave: crisis identitaria, el doble y la lucha, novela policíaca, enigma.

Abstract

This article analyses the character of the double (particularly, the wicked double) in Sylvie Granotier's novel *Double je*. If the search for the identity of an often fugitive "I" is a common cornerstone in literature, this is even more the case in crime novels, where the aim is to find and identify a culprit. The double is therefore an attractive step beyond this, because it poses difficulties when it comes to finding that guilty "I" and, above all, because it tries to destroy "the other" in order to survive. This article deals with the fierce fight of this "double je" that tries to destroy the double in order to survive, while a painstakingly devised plot full of frights and surprises unfolds.

Keywords: identity crisis, the double and the fight, crime novel, enigma.

IDENTIDAD Y NATURALEZA EN UN RELATO FANTÁSTICO DE GEORGE SAND: *LAURA, VOYAGE DANS LE CRISTAL*

MARÍA TERESA LOZANO SAMPEDRO

Universidad de Salamanca

Résumé

Laura, voyage dans le cristal (1864), dont le titre rappelle, de manière évidente, le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, publié la même année, fait partie des récits fantastiques les plus significatifs de l'attrait de George Sand pour la minéralogie. Le récit de G. Sand vient confirmer un concept récurrent dans son œuvre: le merveilleux, ainsi que le fantastique, se trouve dans la Nature. La révélation de cet axiome se révèle au moyen d'un narrateur intradiégétique qui relate l'expérience de son voyage initiatique à l'intérieur d'une pierre géodique. Par le recours à l'imaginaire miniaturisant, Sand narre dans ce récit «minéral», qui annonce l'éclosion du roman de science-fiction, l'évolution d'un personnage qui se débat dans les interférences entre le rêve et la réalité, imbriqués à la manière des strates de la pierre. En définitive, Sand nous propose une réflexion sur la fusion entre le «moi individuel» et la «vie universelle», condition indispensable dans la quête de la véritable identité.

Mots-clé: George Sand, récit fantastique, le merveilleux, voyage initiatique, roman d'apprentissage, imaginaire minéral, imaginaire végétal, poétique de l'espace.

Abstract

Among the short stories that reflect the attraction that George Sand felt to mineralogy, the most significant one is *Laura, voyage dans le cristal* (1864), whose title clearly reminds us of *Voyage au centre de la terre* by Jules Verne, published the same year. This short story by G. Sand succeeds in showing a recurrent theme in her work: the marvellous as well as the fantastic can be found in Nature. This axiom is revealed through an intradiegetic narrator, who relates his experience of an initiation journey to the inside of a geode stone. Sand resorts to the miniaturizing imaginary in order to narrate in this "mineral short story", which announces the beginning of the science-fiction novel, the evolution of a character who stands in the interferences between the oniric and the real worlds, intertwined as stone strata. In sum, Sand proposes a reflection on the union between the "individual ego" and "universal life" as a prerequisite condition in the search for true identity.

Keywords: George Sand, fantastic short story, the marvellous, initiation journey, formation novel, mineral imaginary, vegetal imaginary, space poetics.

REPRESENTAR LA FRANCOFONÍA O LA VISIÓN DEL OTRO A TRAVÉS DEL VIAJE EN *MÉMOIRES DE PORC-ÉPIC* DE ALAIN MABANCKOU

MARÍA OBDULIA LUIS GAMALLO

Universidad de A Coruña

Résumé

Ce travail est centré sur l'analyse du voyage qui entament un porc-épic et son alter-ego humain, un tel Kibandi, pour réfléchir ensuite sur la vision de l'autre dans la littérature francophone, sur les images qui surgissent de l'un et de l'autre côté et de quelle façon les mythes son démystifiés dans un processus de communication interculturelle entre la littérature africaine et la littérature universelle, étant la littérature dite francophone leur point d'union. Dans *Mémoires de porc-épic*, Alain Mabanckou part à la recherche de ses racines africaines, de la tradition orale et d'un imaginaire africain placé sur la terre qui le vit naître. Le résultat est une symbiose entre la culture française et la culture congolaise qui apporte à son œuvre le pouvoir du métissage et pose, malgré lui, l'épineuse question de l'identité.

Mots-clé: imaginaire africain, tradition orale, métissage, voyage identitaire, la vision de l'autre.

Abstract

This work initially focuses on the analysis of the journey undertaken by a porcupine and his human alter-ego, one Kibandi, in order to reflect later on the vision of the other within French literature, on the images that emerge from both sides and how to demystify the myths in the process of intercultural communication between African literature and global literature, being French literature the connection between them. In *Mémoires de porc-épic*, Alain Mabanckou goes in search of his African roots, of oral tradition and an African imaginary living in the land of his birth. The result is a symbiosis between French culture and Congolese culture that gives his work the gift of crossbreeding and poses, *malgré lui*, the thorny question of identity.

Keywords: African imaginary, oral tradition, crossbreeding, identity travel, the vision of the other.

L'EXCLUSION DANS DEUX ROMANS DE LÉONORA MIANO

MYRIAM MALLART BRUSSOSA

Universitat de Barcelona

Resumen

Las dos primeras novelas de la escritora Camerunesa Léonora Miano *L'Intérieur de la nuit* (2005) y *Contours des jours qui viennent* (2006) presentan a unos niños excluidos, rechazados, abandonados, e incluso acusados de brujería por su comunidad o por algún miembro de la familia. En Mboasu –un país imaginario situado en el África ecuatorial, un país que intenta afirmarse sin lograr deshacerse del peso de Occidente– las protagonistas de Miano son seres rotos, encerrados a menudo en su mutismo, que a pesar de todo crecen y se construyen como sujeto en un mundo que no las quiere. En ambas novelas, la exclusión se convierte en un pasaje iniciático que permite a las heroínas salir adelante e imaginar otra vida para ellas, pero también para África.

Palabras clave: literatura africana francófona, literatura femenina, Léonora Miano, exclusión, identidad.

Abstract

The first two novels by the Cameroon writer Leonora Miano *L'Intérieur de la nuit* (2005) and *Contours des jours qui viennent* (2006) present some excluded children, rejected, abandoned, and even unfairly accused of witchcraft by their community or some member of their own family. In Mboasu –an imaginary country situated in equatorial Africa, a country that tries to re-affirm itself without succeeding in getting rid of the load of the west– Ayané and Musango, the two main characters of Miano's are broken human beings, often closed in their silence, and despite everything they grow up and construct themselves as subjects in a world that does not want them. In both novels, exclusion becomes an initiation passage that allows the heroines to come forward, develop an identity and figure out a different life for them, but for Africa as well.

Keywords: francophone African literature, feminine literature, Léonora Miano, exclusion, identity.

**EL ESQUEMA ACTANCIAL
EN LA DRAMATURGIA DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA
DE GIRAUDOUX: *AMPHITRYON 38*, *LA GUERRE
DE TROIE N'AURA PAS LIEU* Y *ÉLECTRE***

JERÓNIMO MARTÍNEZ CUADRADO

Universidad de Murcia

YOLANDA LORENTE CARRILLO

Université de Liège

Résumé

Cet article se base sur la fonction que jouent les personnages des trois pièces composant la tragédie de la mythologie antique de l'écrivain du 20^e siècle, Giraudoux. Il vise à démontrer l'importance des rôles joués par les personnages, en suivant le schéma actantiel de Greimas, ce qui nous permet d'observer la façon dont la perspective de la pièce change en fonction du personnage que nous avons choisi comme sujet ainsi que la manière dont Giraudoux a voulu nous impliquer dans ses inquiétudes et tourments à travers eux.

Mots-clé: Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre*, dramaturgie mythologique, schéma actantiel.

Abstract

This article is based on the function of the characters of the three works that comprise the classical mythological drama of the 20th century writer Giraudoux. The aim is to demonstrate the importance of the roles performed by the characters, based on Greimas' actantial model, through which we can observe how the focus of the work changes depending upon which character is the subject, and how Giraudoux wanted us to experience his preoccupations and concerns through his characters.

Keywords: Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre*, mythological drama, actantial model.

THÉÂTRE DE CHAMBRE DE MICHEL VINAVER. ESTRUCTURA Y APROXIMACIÓN DE UN ESTUDIO SEMIOLÓGICO A TRAVÈS DE SUS TEMAS

MARÍA JOSÉ NOCETE LÓPEZ

Universidad de Granada

Résumé

Étudier Michel Vinaver c'est plus une question de responsabilité que du hasard. Ses pièces théâtrales incarnent la contemporanéité car il y renferme tous les milieux sociaux –politique, économie, culture et famille– ainsi que les sujets les plus actuels. C'est l'un des plus importants représentants du Théâtre du Quotidien maîtrisant l'absorption du réel où il y trouve des connexions de matière vivante suffisantes pour nous montrer, à travers son écriture, ce que nous sommes vraiment et comment nous agissons. Parler de Vinaver c'est parler de l'aujourd'hui, du présent. Il juxtapose méticuleusement des fragments d'*ici* et de *maintenant* où il fait apparaître l'évidence ironique révélant en même temps de différents aspects des rapports humains. Avec le Théâtre de Chambre de Michel Vinaver nous étudierons brièvement sa structure et certains sujets avec lesquels le dramaturge crée une nouvelle vision du réel en excluant l'homme du milieu immuable.

Mots-clé: théâtre français, Michel Vinaver, théâtre du quotidien, théâtre de chambre, structure dramatique, semiologie, theatre intime, realite, contemporanéité.

Abstract

The study about the figure of Michel Vinaver is not just a matter of responsibility but a matter of chance. His whole play brings to life contemporary subjects due to the inclusion of all social spheres –political, economic, cultural and family topics– as well as the most current issues. He is one of the exponents of the Théâtre du Quotidien having the great mastery of absorption of real contents and finding enough connections to lively matters to show us, through his writing, what we actually are and how we really act. Talking about Vinaver implies talking about our day-to-day life, the present; he meticulously juxtaposes passages from here and now making them resurge the ironical evidence while he reveals different aspects of human relationships. Thanks to the Théâtre de Chambre by Michel Vinaver we are going to study superficially its structure as well as some subjects used by the dramatist to create a new view of real content excluding the man of the unchanging environment.

Keywords: French theatre, Michel Vinaver, théâtre du quotidien, théâtre de chambre, dramatic structure, semiology, close theatre, reality, contemporary subjects.

EL VIAJE EN MONTAIGNE

GLORIA RÍOS GUARDIOLA

Universidad de Murcia

Résumé

Le voyage en Montaigne peut être considéré une métaphore de sa vie et de son ouvrage puisque ceux-ci possèdent les mêmes motivations (principe de quête de liberté, curiosité, amour des contrastes, observation et attirance de l'altérité, expérimentation), de la même façon qu'ils partagent l'absence d'un but ou d'un projet excepté celui de se récréer dans le parcours, dans le mouvement même. Le voyage comme mouvement vers l'extérieur, vers l'autre, et comme mouvement vers l'intérieur pour la construction du moi, ainsi que le plaisir ressenti dans ce processus. Nous présentons les conclusions dérivées de l'analyse de ces paramètres et mettons en évidence les différences et similitudes qui existent entre les notes de son *Journal de voyage* et les réflexions tirées des voyages réalisés, reflétées dans les *Essais*. Nous observons aussi les différences de style, d'intention et la distance temporelle de ces œuvres au sujet des faits décrits.

Mots-clé: XVI^e siècle, essai, journal de voyage, altérité, liberté, observation, mouvement, parcours.

Abstract

In Montaigne journey can be considered a metaphor of his life and his work, both share the same motivations (the search of freedom premises, curiosity, love for contrasts, observance and tendency to alterity, experimentation) as well as both share the lack of a goal or a plan but enjoying the route, the movement itself. Journey as movement outwards, towards the other, and as movement to inner world in order to build the ego and the pleasure experimented in the process. We show the conclusions taken from the analysis of such parameters and also show the differences and similarities given in the notes in his *Journal de voyage* and the reflexions brought from the travels made, reflected in the *Essais*. We examine the differences of style in this work, as well as the intention and the distance in both as regards the facts described.

Keywords: The 16th century, essay, travel diary, alterity, freedom, observation, movement, journey.

CUANDO EL ESPEJO REFLEJA MÁS QUE UNA IMAGEN: *ELSA AU MIROIR* DE LOUIS ARAGON

MARÍA VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO

Universidad de Salamanca

Resumé

Des auteurs comme Mme. Lafayette, Robbe-Grillet, Hugo et Stendhal, parmi d'autres, se sont occupés du thème du miroir. Du miroir de Blanche-Neige jusqu'à celui d'Alice, cet objet magique et mystérieux a toujours ouvert la porte à un monde merveilleux. Associé traditionnellement à la femme dont il renvoie l'image, c'est bien le symbole soit de la pureté, soit de la beauté, soit de la vanité et du péché. L'image qu'il réfléchit devient parfois l'endroit où l'on s'interroge sur la propre identité. Il dévoile les sentiments, nous laisse voir un monde énigmatique, de rencontre, comme le miroir qui sépare les deux amants de Baudelaire. Il n'y a rien derrière le miroir, mais dans lui. Celui d'Elsa renvoie plus que l'image d'une femme, médiatrice entre la réalité et les souvenirs d'un poète. Il devient le rétroviseur des événements passés et le projecteur des angoisses provoquées par le moment qu'ils vivent. Le miroir laisse passer l'amour, la vie et la mort, car selon les mots de Jean Cocteau: «Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort va et vient».

Mots-clé: miroir, image, poésie, femme, vie, mort, Elsa, Aragon.

Abstract

From Mme. De Lafayette to Robbe-Grillet, V. Hugo and Stendhal, from Snow White to Alice, the mirror is a kind of threshold to a magic and wonderful world. From long time ago, the mirror has been associated to women, whose reflections symbolize a wide range of ideas, such as purity, beauty, vanity or sin. The image reflected sometimes becomes a question about the ego. It reveals the feelings and shows the way to an enigmatic world where meetings take place, like the mirror which separates the lovers in Baudelaire's poetry. There is nothing behind the mirror, but inside. Elsa's mirror reflects something else appart from the woman's own image, as she is the mediator between the facts and the memories of the poet. It becomes the rear-view mirror of past events, and at the same time it projects the distress of the moment. The mirror lets the love come in, as well as the life and death, as Jean Cocteau said: "Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort va et vient".

Keywords: mirror, image, poetry, woman, life, death, Elsa, Aragon.

EL SENTIMIENTO DE NOSTALGIA EN LA AUTOBIOGRAFÍA DE INFANCIA DE CHATEAUBRIAND

ÁLVARO ROSA RIVERO

Universidad de Navarra

Résumé

Nous allons analyser et décrire l'importance de la nostalgie chez Chateaubriand dans son autobiographie d'enfance. La nostalgie de la jeunesse se trouve présente dans bien de ses œuvres littéraires et toujours liée au temps mythique des expériences personnelles, doctrinales, nationales et politiques. Nous analyserons spécialement le rôle du temps en tant que forger d'une enfance mythifiée et de certaines valeurs qui commencent à décliner dans la France d'après la Révolution. La nostalgie liée à l'enfance chez Chateaubriand se sert de la temporalité pour illustrer la manière où expérience personnelle de l'écrivain et la culture d'une communauté humaine vont de pair. Dans ce but, nous allons nous appuyer sur les livres: premier, deuxième et troisième du premier volume de ses *Mémoires d'outre-tombe*, concernant le séjour de Chateaubriand dans le château Combourg (lieu d'assemblage existentiel de la nostalgie, l'autobiographie d'enfance et le temps).

Mots-clé: nostalgie, autobiographie, enfance, temps, Chateaubriand et *Mémoires d'outre-tombe*.

Abstract

We are going to analyze and describe the importance of *nostalgia* in Chateaubriand's childhood autobiography. This is relevant because this nostalgic feeling he shows of the youth is present in many of his literary works. In these works, the author sublimates this early time by comparing it with the actual declining political and cultural situation he is living through. To exemplify his nostalgic feeling, we will analyze the role that time plays as the key element responsible for creating this mitified childhood. We will see how the current time setting in which he writes will influence in the way he glorifies the previous cultural values of his childhood. Chateaubriand's childhood autobiography is biased by the circumstances in his life. To prove these objectives, we will take as reference the first three books of the first volume *Mémoires d'outre tombe* (where *nostalgia*, childhood autobiography and time are linked).

Keywords: nostalgia, autobiography, childhood, time, Chateaubriand and *Mémoires d'outre-tombe*.

SOPHIE EST SOPHIE

CELIA SANZ PÉREZ

Universidad de Almería

Résumé

Lorsqu'un auteur écrit des contes pour enfants, il invente des histoires, parfois vraisemblables, d'autre fois fantastiques, et dans quelques cas, il élabore ces contes d'après des histoires qu'il lui sont arrivées quand il était petit. Cependant, ce qui n'arrive pas si souvent, c'est que l'auteur de contes pour enfants se décrive tel qu'il était dans son enfance, sans masquer son identité dans les histoires qu'il nous raconte. Pourtant, Sophie de Rostopchine, plus connue comme la Comtesse de Ségur, n'hésite pas à se décrire dans ses aventures des *Malheurs de Sophie*, telle qu'elle était quand elle était petite. Nous pourrions donc parler d'un roman autobiographique basé sur les aventures et mésaventures de Sophie Rostopchine, bien que certaines soient inspirées de faits réels et d'autres d'histoires inventées.

Mots-clé: Comtesse de Ségur, *Les malheurs de Sophie*, roman autobiographique.

Abstract

When an author writes for children, he or she makes up stories, sometimes true, sometimes invented and on other occasions based upon stories that he or she was told in childhood. What is unusual is that the author of children's stories describes his or her infancy in stories without hiding his or her identity. Nevertheless, Sophie de Rostopchine, better known as the Countess of Ségur, does not hesitate to describe herself just as she was when she was a child, in her stories of *Les malheurs de Sophie*. In effect we are talking about autobiographical novel, based on the adventures and misfortunes of Sophie Rostopchine, although with some based on real events and others on invented stories.

Keywords: Countess of Ségur, *Les malheurs de Sophie*, autobiographical novel.

ANDRÉ MALRAUX, LA FEMME ET LA FÉMINITÉ DANS SA LITTÉRATURE

CRISTINA SOLÉ CASTELLS
Universitat de Lleida

Resumen

Ya se ha escrito en otras ocasiones acerca de la profunda misoginia de André Malraux. Su primera esposa, Clara Malraux, hacía referencia a este tema en sus memorias. Sophie Villemorin, su último amor, afirmó al respecto que «tenía una concepción de pre-guerra sobre el papel de la mujer». Una primera lectura de las novelas de Malraux nos muestra también que los protagonistas son siempre hombres. La presencia de las mujeres se limita a roles subordinados: enfermeras, madres que cuidan de sus hijos, empleadas de hotel, etc., pero también las mujeres que participan en batallas, que han demostrado su valentía, su inteligencia y su libertad, aunque siguen estando a la sombra de los personajes masculinos que dirigen la acción. En nuestro trabajo nos proponemos profundizar en el análisis de la concepción malruciense de la mujer y de la feminidad a través de sus novelas, un tema del que poco se ha escrito y que sin embargo juega, a nuestro parecer, un papel importante en la escritura y el pensamiento de este complejo y, a veces, misterioso escritor.

Palabras clave: André Malraux, misoginia, feminidad.

Abstract

Something has already been written about the profound misogyny of André Malraux. His first wife, Clara Malraux, referred to this in her memoirs. Sophie Villemorin, his last love, said in this respect that “he had a pre-war conception of the role of women”. A first reading of the novels of Malraux also shows that the main characters are always men. The presence of women is confined to subordinate roles: nurses, mothers caring for their children, hotel clerks, etc., but also women who participate in battles, who have shown courage, intelligence and freedom, although they remain in the shadow of the male characters who run the action. In our work we aim to study in depth the analysis of Malroux’s conception of women and femininity through his novels, a subject about which little has been written and yet plays, in our view, an important role in the writing and thought of this complex and sometimes mysterious writer.

Keywords: André Malraux, misogyny, femininity.

FLORELLO Y EURIMALE: DOS PERSONAJES A LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA
Universidad de Murcia

Résumé

La crise de l'Ancien Régime a suscité de nombreux voyages imaginaires, arcadies ou robinsonnades, qui sont symptomatiques des préoccupations et des aspirations, confuses et souvent contradictoires, de l'époque. Florello et Eurimale sont deux personnages de Loaisel de Tréogate (1752-1812) qui, mécontents de leurs vies, luttent contre les conventions sociales et la volonté paternelle, et cherchent leur propre identité afin d'atteindre le bonheur dans un milieu naturel. Nous trouvons, dans l'œuvre de Loaisel de Tréogate, la philosophie de Rousseau sur le bonheur, dominée par la nature et la raison. Comme Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre, Loaisel affirme que la nature est bonne et que la société dégrade facilement les âmes innocentes non prévenues. Au XVIII^e siècle, «sauvage», bien loin d'être un terme de mépris, est un compliment. Le sauvage, en effet, possède un bien suprême: la liberté. Il y a en celui-ci une supériorité donnée par l'ignorance de la propriété privée, des lois et de la hiérarchie sociale.

Mots-clé: Loaisel de Tréogate, Florello, Eurimale, identité, bonheur, nature, bon sauvage.

Abstract

The Ancien Régime crisis gave rise to numerous imaginary journeys, arcadias or adventures as the one experienced by Robinson Crusoe. These can be understood as symptoms of the confused and sometimes contradictory interests and aspirations of the time. Florello and Eurimale are two characters created by Loaisel de Tréogate (1752-1812). Unsatisfied with their lives, they fight against social conventions and parent will. They look for their own identity to finally be happy together in a natural environment. In the work of Loaisel de Tréogate we can see Rousseau's philosophy about happiness, ruled by nature and good sense. Like Rousseau or Bernardin de Saint-Pierre, Loaisel states that nature is good and society easily debases innocent unaware souls. In the 18th century, the word "savage" was regarded as praise rather than a disdainful term. The noble savage has indeed a supreme possession: freedom. Due to his ignorance in terms of private property, laws and social hierarchy, in this character exists a prominent superiority.

Keywords: Loaisel de Tréogate, Florello, Eurimale, identity, happiness, nature, noble savage.

TERCERA PARTE

**DIDACTOLOGÍA DE LA LENGUA
Y DE LA CULTURA FRANCESAS**

UTILISATION D'UN DOCUMENT VISUEL FILTRE POUR L'APPROCHE DE LA LITTÉRATURE EN CLASSE: LE CAS DE RAMBO ET DE ROLAND

ELENA DE LA CRUZ VERGARI

Universitat Rovira i Virgili

Resumen

En nuestra sociedad del audiovisual, una lección de literatura en torno a textos medievales, como la *Chanson de Roland*, es a menudo un ejercicio complicado y un verdadero desafío para el profesor y el estudiante. Las estrategias didácticas tradicionales tienen dificultades para llegar al alumno; por esta razón he buscado conciliar las percepciones culturales de nuestros estudiantes a las necesidades del aprendizaje. Se ha buscado un personaje ficticio heroico suficientemente representativo y sugestivo perteneciente a la épica: Rambo. A través de un símil del texto filtro que utilizan algunos métodos de enseñanza de la lengua, que hemos llamado documento visual filtro, en este caso el tráiler de la última película de Rambo, realizamos un acercamiento al estudio de Roland, ya que estos dos personajes encierran valores comparables como la representación del héroe épico, la religión, la nación, entre otros.

Palabras clave: literatura, didáctica, edad media, medieval, Roland, Rambo, filtro.

Abstract

In our audiovisual society a literature class dealing with medieval texts such as the *Chanson de Roland* is often a complicated exercise and a real challenge for both professor and student. Traditional didactic strategies have difficulties in terms of reaching the student and for this reason I have sought to reconcile the cultural perceptions of our students to the necessities of learning. I have been searching for a fictitious, heroic character that is sufficiently representative and suggestive of epic: Rambo. Using a text filter simile that is used in some methods of language teaching and which we have called visual document filter, in this case the trailer of the latest Rambo film, to carry out a study of Roland, given that both characters represent values comparable with the epic hero, his religion and nation amongst other things.

Keywords: literature, didactic, Middle Ages, medieval, Roland, Rambo, filter.

LA WEBQUEST EN EL AULA DE FLE: ALGUNOS EJEMPLOS PRÁCTICOS

MERCEDES LÓPEZ-SANTIAGO
Universidad Politécnica de Valencia

Résumé

Le réseau Internet occupe aujourd'hui une place importante dans notre société, tant du point de vue professionnel que du point de vue personnel. Dans notre cas, nous pouvons trouver des activités, des ressources, des outils, etc. pour nos cours. Parmi les nombreuses ressources didactiques sur la Web, nous citerons les encyclopédies et dictionnaires multilingues et interactifs, les programmes créés pour élaborer des activités pour l'enseignement des langues étrangères, les sites web dédiés à l'apprentissage de la phonétique, de la grammaire, du vocabulaire, les weblogs, les webquests, etc. Dans ce travail, nous traiterons les webquests et leur utilisation dans le cours de Français Langue Etrangère (FLE), nous décrirons leur fonctionnement et nous expliquerons comment créer une webquest pour nos étudiants. Finalement, nous présenterons des exemples dans l'espoir d'encourager l'utilisation des webquests et de contribuer à l'enseignement- apprentissage du FLE.

Mots-clé: français langue étrangère, enseignement, apprentissage, Internet, TIC, webquest.

Abstract

In this day and age, Internet is a necessary professional and personal tool. For teachers like ourselves, the Internet supplies us with classroom activities and teaching aides, including encyclopedias, interactive bilingual dictionaries, foreign language teaching programs, phonic drills, grammar and vocabulary exercises, edublogs and webquests. In this paper we will focus on webquests and how to use them in the French as a Foreign Language classroom. We will define what a webquest is, describe how it works and explain how we create webquests for our students. Finally, we will present some practical examples that we hope will motivate others to use webquests in their classrooms.

Keywords: French as a Foreign Language, teaching, learning, Internet, TIC, webquest.

ÉCHANGES ET RENCONTRES: COMMENT MIEUX APPRENDRE À APPRENDRE SUR UN FORUM

NATALIA MACIÁ ESPADAS
Universidad de Alicante

Resumen

Aunque el uso de los foros de lengua no es un tema nuevo, sí que puede serlo la orientación psicológica y neuropedagógica que les podamos dar. El intercambio y el encuentro indica una disponibilidad intelectual por parte de los estudiantes. ¿Cuánto influye la interactividad en la participación de los estudiantes en este intercambio? ¿Cómo reacciona nuestro cerebro al enfrentarse a una enseñanza basada en el intercambio? Intentaremos responder a estas preguntas a través de los diversos foros en los que participamos. El estudiante, en tanto que transmisor de la cultura y el conocimiento, hace su aparición y sobre esta base empezaremos a entender la visión que el propio alumno tiene de sí mismo y de la importancia o no de presencia del tutor. ¿Quién enseña qué? Todos somos capaces de enseñar y aprender. Los roles se pueden intercambiar y así los encuentros pueden fructificar y conducir al descubrimiento de uno mismo. Llegar a conocerse mejor será una ventaja para conocer mejor a los demás y, por lo tanto, comunicar mejor los nuevos conocimientos y recibir mejor cualquier idea nueva.

Palabras clave: didáctica, francés, foros, interactividad, iniciativa.

Abstract

Even if the use of forums in language courses is not a new topic, the psychological and neuropedagogical orientation we can give them can be. The exchange and the encounter means an intellectual availability from students. How interactivity influences the participation of students in this exchange? How does our brain respond when facing education based on the exchange? We will try to answer these questions through the various forums in which we have participated. The student, as a transmitter of knowledge and culture, emerges and we start on this basis to understand the vision that the student has of himself and of the importance of the presence of the teacher. Who teaches what? We are all able to teach and learn. The roles can be interchanged and thus encounters grow and lead to the discovery of oneself. To know us better can be an advantage to know the others and therefore better communicate our new knowledge and better receive new ideas.

Keywords: didactic, French, forums, interactivity, initiative.

LES TIC ET L'APPRENTISSAGE D'UNE LANGUE-CULTURE DANS DES COURS DE FRANÇAIS AVEC DES OBJECTIFS SPÉCIFIQUES

MARÍA TERESA PISA CAÑETE
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Las TIC ofrecen tanto al profesor como a los alumnos, así como a los hablantes de idiomas extranjeros, una variedad de recursos que contribuyen al desarrollo de una conciencia inter/multicultural. Entre éstos las páginas electrónicas pedagógicas de la CBC/Radio Canada (Canadá), TV5 (Francia) y la BBC-French (Gran Bretaña) proponen una serie de recursos que permiten alcanzar el objetivo que nos interesa, es decir, que los alumnos lleguen a conocer y participar en la cultura o culturas transmitidas por la lengua que están estudiando. Asimismo, las actividades organizadas por estas cadenas están diseñadas de modo que los usuarios desarrollen y mejoren sus competencias comunicativas en esa lengua. Igualmente, gracias a otros sistemas de comunicación, como el correo electrónico y los blog, los usuarios pueden contactar con hablantes nativos de la lengua que ellos estudian.

Palabras clave: educación a distancia por Internet, objetivos específicos, lenguas como vehículo de culturas, multiculturalismo.

Abstract

ICT offer teachers as well as learners and foreign language speakers a variety of resources that contribute to the development of inter/pluri-cultural awareness. Among the ICT resources that can be found, the learning web pages organised by the CBC/Radio Canada (Canada), TV5 (France) and the BBC-French (Great Britain) are specially motivating and useful for the fulfilment of the aim that interests us, that is, that learners get to know and participate in the culture/s that are transmitted by the language that they are studying. At the same time, the activities offered by these TV and radio channels also are designed in such a way that students will practise and improve their communicative skills. Moreover, thanks to ways of communication such as the email and the blog the users of these resources may get in contact with native speakers of the languages that they are studying. Languages are used to transmit as well as to develop the cultures to which the speakers of those languages belong. Teaching foreign languages should always include teaching their cultures.

Keywords: e-learning, specific purposes, languages as vehicles of cultures, multiculturalism.

EL CINE EN LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA FRANCESA

ALICIA ROFFÉ GÓMEZ
Universidad de Granada

Résumé

Nous analysons la méthodologie employée avec des étudiants de Magistère de Français Langue Étrangère de la Faculté des Sciences de l'Éducation de l'Université de Grenade qui ont réalisé un travail sur les contenus, la morphologie et le lexique à partir du cinéma français. Ce travail prétend l'acquisition de connaissances linguistiques et socioculturelles, ainsi que des compétences qui permettent la professionnalisation des étudiants: capacité pour apprendre et enseigner, habiletés pour s'initier dans la recherche, interculturalité, autoévaluation, résolution de problèmes, travail en équipe, etc. Ces études sont exposés individuellement ou en groupe pour démontrer la capacité de communication, et mettent de relief la compétence dans l'emploi des nouvelles technologies de même que la capacité de planification et d'organisation du temps.

Mots-clé: cinéma, FLE, enseignement, EEES.

Abstract

The following analyses the methodology used with students doing foreign language teacher training at the University of Granada in the context of the carrying out of a project about content, morphology and lexis in French cinema. This project involves not only the acquisition of linguistic and cultural knowledge, but also the development of the skills that make the students become professionals: the ability to learn and teach research skills, an appreciation of cultural diversity, self-evaluation, problem solving, teamwork, etc. These studies are set out individually or in groups in order to demonstrate communication ability and they show competence with regard to the use of information and communication technologies as well as planning and time management skills.

Keywords: cinema, FLE, teaching, EEES.

ANALYSE DE L'INTERLANGUE DES APPRENANTS ÉGYPTIENS DU SECTEUR UNIVERSITAIRE. ESQUISSE D'UNE GRILLE TYPOLOGIQUE DES «ERREURS» EN SITUATION D'ÉCRIT EN FLS

YOMNA MOHAMED SAFWAT SALEM
Université d'Ain Chams

Resumen

Este estudio trata sobre un corpus de producciones escritas de estudiantes de primer año del departamento de francés de la Facultad de Al-Asun (Facultad de Lenguas), de la Universidad de Ain Chams de El Cairo. El objetivo de este estudio es analizar la interlengua de los estudiantes egipcios pertenecientes al sector universitario, tratando de detectar cualquier desviación del estándar francés debido a la influencia de la L1, el árabe, o a una disfunción del código lingüístico. A través del análisis de las muestras ejemplificaremos un intento de descripción de las estrategias compensatorias en la interlengua.

Palabras clave: interlengua, bilingüismo, error, estrategias compensatorias, FSL, interferencia.

Abstract

The purpose of this study is to analyze the interlanguage of the FSL learners at the egyptian university, through their written output. The adopted methodology consists of detecting any deviation from the standard french language, whether it is due to the influence of L1, the arabic, or due to a dysfunction of the linguistic code. It is through the examination of copies that we shall describe the compensatory strategies at the level of the interlanguage given its importance for both teachers and curriculum providers. In the case of the egyptian learners, L1 must not be considered only as a troubleshooting but a mean of contact with the french language. Also, we have to develop methodologies adapted to the needs of those learners in the process of bilingualism.

Keywords: interlanguage, bilingualism, mistake, compensatory strategies, FSL, interference.

DRAMATISATION EN FRANÇAIS: ANALYSE D'UNE EXPÉRIENCE

XAVIER SEBASTIÀ JORDÀ

ÓSCAR CHICO GARRIDO

IES Penyagolosa de Castelló de la Plana

Resumen

Análisis de una experiencia de enseñanza-aprendizaje de la lengua y cultura francesas con alumnos de Primero de Bachillerato basada en un proyecto de dramatización de la obra *Le mariage forcé* de Molière para su representación en el XX Festival International de Théâtre en Langue Française celebrado en Pécs (Hungría). Trataremos de los múltiples aspectos presentes en este proceso de trabajo desarrollado durante los dos primeros trimestres del año escolar: Orígenes del proyecto, Elección y adaptación del texto, Programa de trabajo, Ejercicios de dramatización, Elección y trabajo de los personajes, Diversidad, Transversalidad y colaboración, Comprensión exhaustiva del texto, Fonética, ritmo y entonación, Comunicación verbal y no verbal, Puesta en escena, Iluminación, Efectos sonoros y Decorados, Diseño de vestuarios, Organización de ensayos y actuaciones, Promoción y socialización del trabajo, Proyecto en común, El aprendizaje sobre la base de objetivos concretos.

Palabras clave: dramatización, diversidad, aprendizaje, solidaridad, transversalidad, programación, comunicación, ilusionar.

Abstract

An analysis of a French language and culture teaching-learning experience of students in the first year of the Bachillerato based on a drama production of *Le mariage forcé* by Molière to be performed at the XX Festival International de Théâtre en Langue Française at Pécs (Hungary) in 2009. We will deal with the multiple aspects that comprise the process of work developed during the first two terms of the school year: Origins of the Project, Choice and Adaption of the Text, Work Program, Drama Exercises, Choice and Work of the Characters, Diversity, Multi-discipline and Collaboration, Exhaustive Textual Comprehension, Phonetics, Rhythm and Intonation, Sound and Lighting, Dressing Room Design, Organisation of Practices and Performances, Promotion and Socialising of the Work, Communal Project, Learning on the Basis of Concrete Objectives.

Keywords: drama, diversity, learning, solidarity, multi-discipline, programming, communication, motivation.

**LANGUE FRANÇAISE, DIVERSITÉ CULTURELLE
ET LINGUISTIQUE: CULTURE D'ENSEIGNEMENT,
CULTURE D'APPRENTISSAGE (CECA). ÉTUDE DE CAS
(L'ANDALOUSIE, CASTILLA-LA-MANCHA)
ET RÉFLEXIONS: TRADITION ET MODERNITÉ
DANS L'ENSEIGNEMENT DU FLE**

JAVIER SUSO LÓPEZ

MARÍA EUGENIA FERNÁNDEZ FRAILE

MARÍA MALDONADO LARA

SOFÍA MORALES GÁLVEZ

MARÍA ELENA DE LA VIÑA

Universidad de Granada

Resumen

Este artículo se centra en los principales ejes de investigación que llevamos a cabo sobre la enseñanza del FLE en el sur de España (proyecto financiado por la CECA-FIPF). El análisis de los datos (encuestas y registros de numerosos cursos por parte de cuatro profesores) nos permitió hacer una reflexión sobre la realidad de las clases de francés, los informes y las prácticas de clase, además de la identidad del «profesor de francés», de quien hacemos un retrato robot y las determinaciones principales: la tradición, la influencia del entorno, las expectativas sociales (estudiantes, padres), los requisitos de la administración...

Palabras clave: educación, francés, retrato, lengua extranjera, profesor de lengua, cultura.

Abstract

This article carries on the main axes of the investigation (promoted and sponsored by the project CECA-FIPF) that we have performed on teaching and learning French as a foreign language in the south of Spain (2006-2008). The analysis of the data (surveys and recordings of a set of courses) has allowed us to build a reflection on the reality of the French courses, the relationships between teachers and pupils, the classroom activities, and also on the identity of the “teacher of French”, whose portrait we draw in its main determinations: tradition, influence of social and cultural environment, social expectations (students, relatives), administration requirements...

Keywords: teaching, learning, French language, foreign language, portrait, teacher, culture.

ENTRER DANS LA LANGUE PAR LA PERCEPTION DE LA VALEUR DES MOTS

JACKY VERRIER DELAHAIE
Universitat Rovira i Virgili

Resumen

Este trabajo parte de dos elementos. Uno de ellos es el *Marco común europeo de referencia para las lenguas*, que, de acuerdo con la política lingüística del Consejo de Europa, afirma que el dominio de las lenguas debe permitir «alcanzar una comprensión más amplia y profunda de las formas de vida y de las formas de pensamiento de otros pueblos y de sus patrimonios culturales» (p. 19). Este objetivo llama a unir el conocimiento de las culturas al dominio de la lengua. El segundo es una frase de Besse y Porquier (1984: 173), que dice que en las simulaciones «se juega en un idioma pero se habla en otro», lo que viene a decir que hay malentendidos entre las palabras extranjeras y el significado que se les da. A partir de ahí, el objetivo de este trabajo ha consistido en proponer estrategias que permitan establecer puntos de comprensión entre las palabras y sus representaciones. La lengua francesa y española forman el marco del trabajo y el análisis se centra en algunas representaciones colectivas del tiempo y las palabras que las describen.

Palabras clave: relación, palabra, significado, didáctica, lengua materna, lengua extranjera.

Abstract

This study has two points of origin. The first is the *Common European Framework of Reference for Languages*, which, according to the language policy of the Council of Europe, argues that knowledge of languages must lead to “a wider and deeper understanding of the way of life and forms of thought of other peoples and of their cultural heritage” (p. 3). This argument indicates that knowledge of other cultures should be linked to a command of the language. The second is a sentence by Besse and Porquier (1984: 173), which states that in simulations “we play in one language but we speak in another”, which means that misunderstandings can arise between foreign words and the meaning given to them. On this basis, the purpose of the present study was to propose strategies to build relationships of understanding between words and their representations. The work is carried out in French and Spanish and the analysis focuses on representations of time and words that describe them.

Keywords: relationship, word, meaning, teaching, first language, second language.

CUARTA PARTE

**CULTURA Y SOCIEDAD
EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO**

PROGRAMME DE DIFFUSION ET DE LECTURE DE RECHERCHES FRANCOPHONES: VISITE GUIDÉE DU RÉSEAU GERFLINT

SOPHIE AUBIN

Universitat de València

Resumen

En 2009, el Grupo de Estudios y de Investigación para el Francés Lengua Internacional celebra su décimo aniversario (<http://gerflint.eu>). Esta asociación ya ha difundido en libre acceso una considerable cantidad de producciones científicas francófonas de todos los continentes, en formato de 23 revistas «Synergies» de ciencias humanas, ciencias del lenguaje y de la comunicación, didáctica de las lenguas y las culturas. Aunque ya no haya que presentarlas, no está de más responder a las preguntas más frecuentes sobre su funcionamiento antes de centrarse en el punto de vista del lector. En efecto, el comportamiento del lector, del que se habla menos por la dificultad de delimitarlo, ya no es el del lector «tradicional». Trazar recorridos de lectura que cualquier visitante puede realizar a su medida es una manera de crear lazos y de darse cuenta mejor de hasta qué punto se trata de viajar al corazón de la expresión de la complejidad del pensamiento humano.

Palabras clave: francofonía, edición, lectura electrónica, diversidad, complejidad.

Abstract

In 2009 the Study and Research Group for French as an International language reached its tenth anniversary (<http://gerflint.eu>). Our group has helped to spread a substantial amount of free-access scientific production in French from all the continents in 23 “Synergies” journals specialised in human sciences, language and communication science, language teaching and culture. Albeit widely known, we deem it necessary to answer some frequently asked questions on its functioning before presenting the perspective of the readership. Being no longer ‘traditional’, the nature of the latter is indeed difficult to delimit. Our aim to plot reading ‘tailor-made’ routes helps to establish ties and to understand more effectively how far one travels to the heart of the expression of the complexity of human thought.

Keywords: French-speaking, edition, electronic reading, diversity, complexity.

JEAN-PAUL SARTRE: DÉFENSEUR DE LA NÉGRITUDE. QUELQUES RÉFLEXIONS À L'ÈRE DES ÉTUDES POSTCOLONIALES

MARÍA ISABEL CORBÍ SÁEZ

Universidad de Alicante

Resumen

Si, efectivamente, el autor de *El existencialismo es un humanismo* aportó un primer texto de defensa de la negritud para el primer número de *Présence Africaine* es con el prólogo que redactó para la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Senghor, 1948) cuando se asocia definitivamente y para siempre con la defensa y la dignificación de la identidad de los pueblos negros. Conociendo hasta qué punto dicho prólogo ha sido infravalorado y denigrado, nos proponemos en nuestro artículo hacer una relectura de la inestimable contribución del *chantre* del existencialismo a ese movimiento. Demostramos que «Orphée noir», considerado en sí mismo por un lado y, por otro lado, junto con otros prólogos tales como el de *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, son anunciadores de ciertas corrientes de pensamiento de los estudios postcoloniales en la actualidad.

Palabras clave: Jean-Paul Sartre, identidades, pueblos negros, negritud, revisitada, estudios postcoloniales.

Abstract

Effectively, *The existentialism is a humanism's* author brought a first text on the defense of the negritude for the first issue of *Présence Africaine*, nevertheless it was with the prologue he wrote for the *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Senghor, 1948) when he became definitively and forever associated with the defense and dignification of Black people identities. Knowing to what extent the prologue has been undervaluated and denigrated, in our paper we propose to make a new reading of the invaluable contribution of the Existentialism *chantre* to this movement. We demonstrate that “Orphée noir”, considered in itself on one side and, on the other side, considered with other prologues such as *Les damnés de la terre* of Frantz Fanon, develop some thoughts announcing some of the postcolonial studies trends.

Keywords: Jean-Paul Sartre, identities, black people, negritude, revisited, postcolonial studies.

DIVERGENCES ET CONVERGENCES CULTURELLES SUR LE CHEMIN DE SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE

MARIE HESBERT
Universitat Jaume I

Resumen

El Camino de Santiago ofrece el ejemplo insólito de unión entre tradición y modernidad. Se convierte en el terreno ideal de mestizaje, un símbolo cultural casi milenario y un fenómeno contemporáneo que cada año atrae a miles de personas. Los intercambios multiculturales favorecen una aproximación hacia el Otro al compartir una experiencia común, el «peregrinaje», y una identidad común, la de «peregrino». Aunque la búsqueda interior es individual en cada peregrino, al final todos convergen en una misma dirección. La peregrinación a Santiago ofrece un modo de viaje alternativo marcado por la lentitud del caminar y el intento a una vuelta a una simplicidad verdadera. Sin embargo, esta posibilidad está en peligro a causa del atractivo económico que algunos quieren aprovechar.

Palabras clave: referente cultural, fenómeno actual, encuentros, experiencia, peregrinación, identidad, peregrino, búsqueda interior, viaje alternativo.

Abstract

The Camino de Santiago offers a unique example of the union of tradition and modernity. It has become ideal ground for mixing, an almost one thousand year old cultural symbol and a contemporary phenomenon that attracts thousands of people each year. The multicultural exchange this generates favours more understanding of others by sharing a common experience, the “pilgrimage”, and a common identity of the “pilgrim”. Although the interior search is individual within each pilgrim, in the end all converge in the same direction. The pilgrimage to Santiago offers an alternative way of travelling characterised by the slow speed of walking and the attempt to return to a true simplicity. Nevertheless this possibility is in danger due to the economic advantages some would like to exploit.

Keywords: cultural reference, contemporary phenomenon, meetings, experience, pilgrimage, identity, pilgrim, interior search, alternative journey.

BOULEVERSEMENT DE L'IDENTITÉ SEXUELLE GRÂCE AU FRONT HOMOSEXUEL D'ACTION RÉVOLUTIONNAIRE (PARIS, 1971-1974)

GEOFFROY HUARD DE LA MARRE

Universidad de Cádiz /EHESS (Paris)

Resumen

Se trata de analizar en este artículo la evolución de la cuestión homosexual a partir de los años 1960 en Francia hasta el llamado movimiento de la liberación homosexual, en particular el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (1971-1974), y ver cómo este movimiento transformó los modos de vida de alguno/as homosexuales y también la percepción social de la homosexualidad, mostrando, sin embargo, que fue efímero y sólo afectó a centenares de homosexuales.

Palabras clave: homosexualidad, modos de vida, liberación, París (1971-1974).

Abstract

We analyze in this article the evolution of the homosexual issue from the 1960s in France until the called gay liberation movement, particularly the Homosexual Front of Revolutionary Action (1971-1974), and see how this movement change radically the way of life of some homosexuals and the social perception of homosexuality, showing, however, was ephemeral and only affected hundreds of homosexuals.

Keywords: homosexuality, way of life, liberation, Paris (1971-1974).

L'APPARENTÉ LEXICALE ENTRE LE KURDE, LE FRANÇAIS, L'ESPAGNOL ET LE LATIN

AHMED MALA KHIDIR

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Teniendo en cuenta que no se deriva del latín, la lengua kurda comparte una serie de léxicos, muy a tener en cuenta entre el francés, el español y el latín. Sin duda, este parentesco léxico proviene de un fondo primitivo común que es el indoeuropeo. La finalidad de este artículo es el poner de manifiesto una cierta relación léxica entre el kurdo, por un lado y las otras tres lenguas románicas por otro. Es evidente que cada léxico está dotado de una vida. Los léxicos mantienen una relación cambiante en su entorno. El léxico evoluciona y alcanza la madurez, o muere. En un elemento tan precioso como el *agua*, *aw* (kurdo), *eau* (francés), *agua* (español), *aqua* (latín), tenemos algunos ejemplos que pueden orientarnos hacia algunas aclaraciones semánticas. Pero también el mapa celeste es el calendario más antiguo. Por ejemplo, *sol* (dialeto del norte) o *sal* (dialeto del sur) designa el año en kurdo. ¿Acaso no hay una estrecha relación en esta apelación y el movimiento de la Tierra alrededor del *sol* (latín), *soleil* (francés) y *sol* kurdo?

Palabras clave: indoeuropeo, kurdo, latín, fondo primitivo, parentesco léxico.

Abstract

Considering the fact that the Kurdish language does not derive from Latin, it does share a considerable lexicon with the French, Spanish and Latin languages. Undoubtedly, this connection originates in a common primitif source which is the Indo-European language. The aim of this article is to remark a certain lexical link between the Kurdish language on one side and the three romance languages on the other. It is clear that each lexicon is alive. It holds changing relations within its environment. Lexicon evolves, reaches maturity and eventually dies. In a precious element like water –*aw* (Kurdish), *eau* (French), *agua* (Spanish), *aqua* (Latin)– we have an example that can help us understand this semantic enlightenment. Similarly, the celestial map is the oldest calendar. Thus, for example, *sol* (Northern dialect) or *sal* (Southern dialect) designates “year” in Kurdish. Isn’t there a link in this term and the movement of the earth around the sun < *sol* = sun in Latin and the Kurdish *sol*?

Keywords: Indo-European, Kurdish, Latin, lexical substratum, lexical families.

NUEVAS IDENTIDADES FRANCÓFONAS: RECORRIDO POR UNA DE LAS VOCES DE LA INTERCULTURALIDAD LITERARIA DE EXPRESIÓN FRANCESA

BEATRIZ MANGADA CAÑAS
Universidad Autónoma de Madrid

Résumé

Dans le domaine des études francophones, force est de constater la présence croissante et toujours enrichissante d'un nombre d'écrivains issus d'expériences de migration volontaire ou imposée, qui vivent l'expérience de l'entre-deux comme dynamique identitaire conflictuelle. Le recours à l'écriture fictionnelle aux fortes emprunts autobiographiques donne naissance à une création littéraire, espace de re-découverte et de ré-écriture du moi. L'approche analytique de *Une fille Zhuang*, dernier roman de Wei-Wei, écrivain d'origine chinoise, nous permettra alors de réfléchir aux notions d'identité, d'interculturalité et d'écriture fictionnelle en langue française comme espace d'accueil pour l'interculturalité littéraire d'expression française.

Mots-clé: littératures francophones, interculturalité, identité, exil, écriture fictionnelle.

Abstract

In the Francophone literature studies, there is a larger presence of women writers whose experience with their exile has generated an identity conflict because of the "entre-deux": two languages, two cultures and one autobiographic creation as the space for the re-discovering and the re-writing of themselves. The critical approach to the Wei-Wei literary writings, a Chinese author who writes in French, will allow us to think over identity, interculturality and literary creation in the frame of the intercultural literature in French

Keywords: Francophone literatures, interculturality, identity, exile, fictional writing.

ÉCRIVAINES FRANCOPHONES NOIRES: VOIX DES MÉMOIRES BLESSÉES ET PASSEURES DE CULTURES

CARMEN MATA BARREIRO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

En el marco del trabajo de memoria que llevan a cabo actualmente historiadores, escritores y cineastas, un número considerable de escritoras francófonas negras, de África y del universo caribeño, de las que algunas han emigrado a Francia o a Québec, recrean un pasado doloroso asociado a la esclavitud, a la colonización o a la represión asociada a regímenes dictatoriales. Atravesando siglos y océanos, las voces de Marie-Célie Agnant, Calixthe Beyala, Maryse Condé, Fatou Diome, Fabienne Kanor o Gisèle Pineau evocan y participan en la lucha de las mujeres negras contra la violencia y contra el racismo. En nuestro texto, nos centramos en la obra de Marie-Célie Agnant, Gisèle Pineau y Fabienne Kanor, y estudiamos los rasgos específicos de la construcción de la ficción y del acercamiento a la Historia y a la memoria, los universos simbólicos así como la convergencia de lo político y lo literario.

Palabras clave: memoria, escritura de género, escritoras francófonas, esclavitud, Caribe, Haití, Guadalupe, Martinica.

Abstract

Within the framework of the recuperation of the past that is currently being carried out by historians, writers and film-makers, a considerable number of black, women francophone writers from Africa and the Caribbean, some of which have migrated to France or Quebec, recreate the painful past associated with slavery, colonisation or repression associated with dictatorial regimes. Spanning centuries and oceans, the voices of Marie-Célie Agnant, Calixthe Beyala, Maryse Condé, Fatou Diome, Fabienne Kanor or Gisèle Pineau evoke and participate in the fight of black women against violence and racism. In this text, we focus on the work of Marie-Célie Agnant, Gisèle Pineau and Fabienne Kanor and study the characteristic features of the construction of fiction and approach to history and memory, the symbolic universes as well as the divergence between the political and literary.

Keywords: memory, genre writing, Francophone women writers, slavery, Caribbean, Haiti, Guadalupe, Martinique.

LA MORT D'ALPHONSE DAUDET TRAITÉE PAR LA PRESSE ESPAGNOLE (1897-1900)

GABRIELLE MELISON-HIRCHWALD

Université Henri Poincaré Nancy 1

Resumen

Alfonso Daudet fue muy famoso en España como lo ilustraban numerosas traducciones de sus obras que se efectuaban poco tiempo después de la publicación de las obras originales en francés. Lo que más me importa es la recepción de la muerte de Daudet el 16 de diciembre de 1897 en la prensa de la época. En el momento en el que la rúbrica necrológica se codifica, parece que los homenajes devueltos al novelista se inclinan por el lado de lo íntimo y de lo afectivo. La escritura de los artículos va a reproducir lo instantáneo que Daudet tanto utilizaba en sus novelas. Aunque no haya ido a España, es un Meridional próximo a las costumbres ibéricas. Solamente lamentamos que estos artículos contribuyan a mantener cierto número de estereotipos relativos al escritor fallecido.

Palabras clave: Alfonso Daudet, muerte, recepción, prensa, España, *fin de siècle*.

Abstract

Alphonse Daudet was very famous in Spain as show it the numerous translations of his works which took place a little time after the publication of the original works in French. We were interested in the reception of Daudet's death on December 16th, 1897 in Spanish contemporary reviews. As the obituary column codifies, it seems that the tributes dedicated to the novelist lean towards the close friend and towards the emotional. By the way, articles' writing is going to reproduce impression of immediate that Daudet used so much as a novelist. Although he never goes in Spain, he remains a Southern close to iberian manners. We shall regret only that these articles contribute to maintain certain number of stereotypes relative to the dead writer.

Keywords: Alphonse Daudet, death, reception, press, Spain, *fin de siècle*.

LES MÉTAPHORES DU VIN EN FRANÇAIS ET EN ESPAGNOL

MONTERRAT PLANELLES IVÁÑEZ
Universidad de Alicante

Resumen

El objeto de este trabajo es el estudio de las metáforas del vino en el marco de la semántica cognitiva, que describe los significados en términos semánticos y pragmáticos, como el contexto discursivo y cultural de utilización de las expresiones, el conocimiento del mundo y la cristalización de valores en la conciencia de los hablantes con una misma identidad cultural. En el contexto del turismo enológico, cuyas manifestaciones lingüísticas y culturales son cada vez más sofisticadas, mi análisis se basa en la observación de un corpus de prensa especializada en la crítica enológica en francés y en español. Se estudian las metáforas del cuerpo humano del tipo *amaigri*, *charnu*, *carnoso*, *corpulent*, *corpulento*, *costaud*, *avoir de la chair*, *tener cuerpo*, *avoir de la cuisse*, o del erotismo como *amoureux*, *ardent*, *ardiente*, *exubérant*, *exuberante*, *sensuel*, *sensual*, *voluptueux*, *avoir du corsage*, todo ello desde una perspectiva contrastiva francés-español.

Palabras clave: metáfora, semántica cognitiva, turismo enológico, crítica enológica, lenguaje específico.

Abstract

This cognitive semantic study of wine metaphors describes their meanings in both semantic and pragmatic terms, such as the discursive and cultural context of the use of expressions, knowledge of the world and the crystallisation of values in the consciousness of speakers with the same cultural identity. A corpus of specialist press writing on wine critique in French and in Spanish is analysed in the context of wine tourism, the linguistic and cultural manifestations of which are becoming increasingly sophisticated. Metaphors for the human body are studied, such as “*amaigri*”, “*charnu*”, *carnoso*, “*corpulent*”, *corpulento*, “*costaud*”, “*avoir de la chair*”, *tener cuerpo* and “*avoir de la cuisse*”, as well as the eroticism of terms such as “*amoureux*”, “*ardent*”, *ardiente*, “*exubérant*”, *exuberante*, “*sensuel*”, *sensual*, “*voluptueux*” and “*avoir du corsage*”, all considered from a contrastive French-Spanish perspective.

Keywords: metaphor, cognitive semantics, wine tourism, wine critique, specific language.

DISTINTAS VISIONES DE LA VIDA COTIDIANA EN EUROPA A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

MARIA IMMACULADA RIUS DALMAU
Universitat Rovira i Virgili

Résumé

Les progrès technologiques des moyens de communication ont toujours favorisé les liaisons entre les pays et par conséquent l'interaction linguistique et culturelle. En 1842, au moment où le contact entre les pays augmentait de plus en plus ainsi que le besoin de compter sur cette sorte d'ouvrages, Eugenio de Ochoa publia, à Paris et Madrid, un guide de conversation dans quatre langues: espagnol, français, italien et anglais. Il s'agit d'un guide surtout destiné aux voyageurs. Voilà pourquoi il montre des expressions utiles dans des situations pratiques mais sans oublier les aspects culturels notamment ceux qu'on a véhiculé de façon traditionnelle tout en montrant une vision concrète de la réalité. Ainsi, la présence de ces traits culturels dans l'enseignement des langues devient nécessaire afin d'obtenir une bonne compétence linguistique en nous rapprochant de l'identité culturelle d'un pays.

Mots-clé: langues modernes, méthode d'Ahn, guide de conversation, vocabulaire thématique, enseignement multilingue, proverbes, connotation culturelle.

Abstract

Technological advance in mass media has always promoted contact between human communities, and as a result linguistic and cultural interactions have also been enhanced. By 1842 the mobility from country to country was increasing, and the demand for phrase books became evident. Eugenio de Ochoa published (in Paris and in Madrid) one of those phrase books in four languages: Spanish, French, Italian and English. It was especially aimed at travellers, so that it basically contains lists of common expressions, useful in everyday situations, but it also includes cultural notions, particularly those transmitted by tradition and enriched by a concrete view of reality. This cultural knowledge has turned out to be essential in language teaching in order to achieve both linguistic competence and understanding of cultural identity.

Keywords: Modern Languages, Ahn's Method, phrase book, lexicon, multilingual teaching, proverbs, cultural connotation.

L'ESPACE DE CRÉATION DE LA NOUVELLE MAURICIENNE CONTEMPORAINE: MODALITÉS DE PRODUCTION ET D'ÉCRITURE ET ENJEUX DE RÉCEPTION

ANNE ROBIN

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

La «Collection Maurice», amplio corpus de relatos cortos locales e inéditos, ofrece la oportunidad de reflexionar sobre las complejas modalidades de producción, publicación y difusión culturales que experimentan los países llamados poscoloniales y/o emergentes, y que conlleva semejante proyecto. Entre las normas editoriales elegidas por Immedia, como la lengua de escritura (francés, inglés, criollo) según como prefieren los autores, o la temática única impuesta para cada libro, nos interesamos por la elección del relato corto como forma de creación. La brevedad, la economía y la libertad de escritura del género favorecen la exploración de fragmentos de vida y de lo íntimo, y permiten a los autores deshacerse del yugo de la justificación identitaria mientras desvelan una realidad desconocida del público occidental. Destinada a los lectores locales, la colección tiene el mérito de desplazar nuestras referencias, enfrentarnos a nuestros prejuicios e interrogar sobre la relación de comunicación que nos proponen esos textos.

Palabras clave: literatura mauriciana, localidad, producción y circuito culturales, recepción.

Abstract

The “Collection Maurice”, extensive corpus of local unpublished short novels, offers us the opportunity to think about the complex modalities of cultural production, publication and diffusion that experience postcolonial and emergent countries, and that entails such project. Among the editorial norms chosen by Immedia, like the writing language (French, English, Creole) as the authors prefer, or the only theme set for each book, we analyse the choice of the short novel as creation form. The briefness, economy and writing freedom of this genre beneath the exploration of everyday life fragments and intimacy, and it allows authors to avoid the stranglehold of identity justification, meanwhile they reveal an unknown reality to occidental public. Intended for local lectors, the collection takes credit for disturbing our references, putting us face to face to our prejudices and questioning the relation of communication that theses texts propose.

Keywords: Mauritian Literature, locality, cultural production and circulation, reception.

UN ESPACE, DEUX LANGUES: LA NÉGOCIATION D'UNE IDENTITÉ FRANCOPHONE CHEZ GABRIELLE ROY

MARÍA PILAR SAIZ-CERREDA

Universidad de Navarra

Resumen

A finales de la Segunda Guerra Mundial, Canadá es un país bilingüe en el que coexisten una comunidad francófona y una comunidad anglófona cuyas relaciones son conflictivas. La comunidad francófona, minoritaria, debe realizar permanentemente esfuerzos para reafirmar su propia identidad. El desarraigo se convierte en signo característico del ciudadano francófono que tiene que enfrentarse ahora a situaciones nuevas, en las antípodas de la realidad pasada. El francófono se ve a sí mismo como a un inmigrante que forma parte de una clase desfavorecida y dominada. Gabrielle Roy describe esta situación que conoce muy bien, tanto en sus escritos autobiográficos (correspondencia y autobiografía) como en sus novelas. Vamos a ver cómo se crea ella esta identidad francófona en la escritura, contribuyendo así a volver a dar a los franceses un motivo de orgullo por pertenecer a una comunidad importante.

Palabras clave: autobiografía, correspondencia, identidad narrativa, francofonía, espacio y tiempo, lengua francesa.

Abstract

At the end of the Second World War, Canada is a bilingual country where a French-speaking community and an Anglophone community with confrontational relations coexist. The French-speaking community, a minority group, must constantly make an effort to reaffirm its own identity. The uprooting becomes a characteristic sign of the French-speaking citizen, who has to face new situations, in the antipodes of a past reality. French-speakers see themselves as immigrants belonging to a disadvantaged and dominated class. Gabrielle Roy describes this situation which she knows very well, both in her autobiographical documents (correspondence and autobiography) and in her novels. We will see how she creates herself this French-speaking identity in her writing, contributing to give back the French people a reason of pride in belonging to an important community.

Keywords: autobiography, correspondence, narrative identity, French-speaking world, space and time, French language.

PARÍS, CIUDAD COSMOPOLITA EN LA *BELLE ÉPOQUE*: LA CONTRIBUCIÓN DE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO A LA DIFUSIÓN DE LA IMAGEN COSMOPOLITA DE LA CAPITAL GALA

MARÍA JOSÉ SUEZA ESPEJO

Universidad de Jaén

Résumé

La Belle Époque fut en Europe une période d'épanouissement pour les arts et les sciences. Paris, centre d'expérimentation de courants artistiques et culturels ainsi que phare actif et dynamique en questions littéraires, intellectuelles, théâtrales, picturales... devient un point de repère fondamental pour les intellectuels du vingtième siècle. À la création et transmission de cette image de Paris contribuèrent les chroniqueurs de l'époque qui consacrèrent leurs chroniques à la diffusion des événements artistiques, sociaux et culturels qui avaient lieu à Paris. Entre les amoureux de ce Paris intellectuel et culturel figure le guatémaltèque Enrique Gómez Carrillo. À travers ses chroniques rédigées à Paris pour des lecteurs espagnols et latino-américains, il contribua à la diffusion de l'image de Paris comme la ville cosmopolite la plus importante de son temps.

Mots-clé: Paris, cosmopolitisme, intellectualité, artistes, art, chronique, *xx*^e siècle, Enrique Gómez Carrillo.

Abstract

La Belle Époque entailed a flourishing of the arts and sciences throughout Europe. Paris, both the neuralgic center of artistic and cultural currents and an active and dynamic focus for the discussion of literary, intellectual, theatrical and pictorial issues, became a European point of reference as far as the confluence of different cultures and ideas is concerned. The chroniclers of the period, who devoted their writings to spread the artistic, cultural and social events that took place in Paris, contributed to the creation and consolidation of this image of the city as a locus of confluence of innovative artistic trends which would subsequently embrace other countries. The Guatemaltecan Enrique Gómez Carrillo stood out among those who worshipped this cultural Paris. Through his chronicles he contributed to the establishment of the Seine River capital as a first-order cosmopolitan city reaching Spain and Hispanoamerican countries.

Keywords: Paris, cosmopolitanism, intellectuality, artists, art, journal chronicles, 20th century, Enrique Gómez Carrillo.

LA CASQUETTE DE CHARLES BOVARY OU L'IDENTITÉ VOLÉE PAR L'ÉCOLE

ALBERTO SUPLOT RIPOLL

Universidad de Valladolid

Resumen

En este texto, en el que la alusión a Flaubert es puramente anecdótica, intentaré mostrar cómo la Escuela, al efectuar la sustitución de los saberes y las opiniones preexistentes en el alumno por otro tipo de conocimientos considerados como más universales, lo que constituye, en esencia, la labor escolar, hace pagar al escolar el precio de una considerable pérdida identitaria. Como ejemplo ilustrativo, utilizaré el «descubrimiento» de la Patria, objetivo prioritario del Discurso escolar de la Escuela moderna, es decir, la que surge en Europa durante el último tercio del siglo XIX. Aunque el punto de partida lo constituyan manuales escolares franceses, considero extrapolables tanto el punto de vista como las conclusiones a otras escuelas del mismo ámbito, como son la Escuela española o la belga.

Palabras clave: escuela, discurso escolar, manuales escolares, opinión, identidad, patria.

Abstract

In the following, in which the allusion to Flaubert is purely anecdotal, I will attempt to show how School, which in essence substitutes the student's existing knowledge and opinions with other types of knowledge that are considered more universal, forces the student to pay the price of a considerable loss of identity. As an illustration of this, I will use the "discovery" of the Homeland, a priority objective of the educational Discourse of modern Schooling, in other words, that which emerged within Europe during the last third of the XIX century. Although this began with French school manuals, I consider both their point of view and conclusions to be comparable to other schools in the same ambit, such as the Spanish or Belgian schools.

Keywords: school, school discourse, school manuals, opinion, identity, homeland.

PRIMERA PARTE

**LINGÜÍSTICA FRANCESA,
ANÁLISIS DEL DISCURSO Y TRADUCCIÓN**

NUEVOS ENTORNOS PARA LA ENSEÑANZA DE LA TRADUCCIÓN: REDES SOCIALES Y WEB 2.0

ALFREDO ÁLVAREZ ÁLVAREZ

Universidad de Alcalá de Henares

1. Introducción

Una red social, a nivel general, es una estructura social formada por nodos –habitualmente individuos u organizaciones– que están vinculados por uno o más tipos de interdependencia, tales como valores, puntos de vista, ideas, intercambio financiero, amistad, parentesco, comercio, enlaces web... (Santamaría: 2009), etc. Puede decirse que su fundamento hay que buscarlo en la técnica del círculo de amigos.¹

En términos generales, las ventajas que ofrecen las redes son las siguientes:

1. Representan una nueva posibilidad de cambio.
2. Fomentan un trabajo más cooperativo y menos costoso.
3. Avanzan paso a paso, en un proceso continuo de ensayo y error, evaluación informal y acumulación de conocimiento y experiencia que diversifica las opciones a prueba y minimiza los costes de los errores.

En líneas generales, en estas comunidades un número inicial de participantes envía mensajes a miembros de su propia red social invitándoles a unirse al sitio. Los nuevos participantes repiten el proceso, creciendo el número total de miembros y los enlaces de la red. Los sitios ofrecen diversas características, como actualización automática de la libreta, perfiles visibles, capacidad para crear nuevos enlaces mediante *servicios de presentación* y otras maneras de conexión social en línea. Las herra-

1. Teoría de los *Seis grados de separación*, según la cual toda la gente del planeta está conectada a través de no más de seis personas (<http://es.wikipedia.org/wiki/Seis_grados_de_separaci%C3%B3n>).

mientas informáticas para potenciar la eficacia de las redes sociales *online*, operan en tres ámbitos de forma cruzada (son las llamadas “3Cs”):

- Comunicación (nos ayudan a poner en común conocimientos).
- Comunidad (nos ayudan a encontrar e integrar comunidades).
- Cooperación (nos ayudan a hacer cosas juntos).

El establecimiento combinado de contactos es una aproximación a la red social que combina elementos en línea y del mundo real para crear una mezcla. Una red social de personas es combinada si se establece mediante eventos cara a cara y una comunidad en línea. Los dos elementos de la mezcla se complementan el uno al otro.

Hay varias bastante utilizadas en entornos educativos. Fernando Santa-maría señala tres: Ning, creada en 2005 por M. Andreessen y G. Bianchini –la más utilizada y la de mayor éxito. La palabra Ning, que significa paz en chino según se dice en el ítem de la Wikipedia, da nombre a una red que mantiene diferencias significativas con respecto a otras como Facebook y MySpace. Una de ellas, por ejemplo, es que cualquier usuario puede construir sus propias redes sociales y, por supuesto, agregarse a las ya formalizadas. Cuando alguien crea su red social propia cuenta con las siguientes herramientas: *blog*, foro, gestión de usuarios, grupos, posibilidad de generar eventos, añadir fotos y vídeos e integrar *gadgets* de todo tipo. Otras redes son Learnhub, que se considera una red social de aprendizaje, y Elgg. A Learnhub se la puede denominar aprendizaje social, y con ella es posible crear comunidades de aprendizaje para gestionar cursos *on line* generando lecciones, tests, conceptos, juegos, tutorizar el curso por medio de audio y/o vídeo y dejar mensajes. Las instituciones educativas pueden tener en este servicio su propio espacio con la información pertinente sobre el centro y los cursos que imparten. Con Elgg, después de instalarse en el servidor y registrar el usuario, se pueden generar vínculos en ese espacio, crear un *blog*, hacer comunidad, reunir noticias y compartir ficheros.

2. Una herramienta versátil para el docente

La elección de una red social como parte integradora de la actividad pedagógica se fundamenta (Chapman y Aspin: 2008) en una serie de

argumentos que tienen en común el carácter asociativo de las tareas que pueden desarrollarse con su uso:

- Fomenta el trabajo cooperativo y la idea de equipo.
- Contribuye a compartir responsabilidades.
- Es una entidad orgánica, con conciencia de su identidad.
- Ayuda a establecer distintos tipos de sinergias y colaboraciones entre sus participantes.

A ellos se puede añadir otro más, como su gran poder motivador. Ello parece tener su origen en la propia idiosincrasia de las generaciones de «nativos digitales», una de cuyas características más notables es aplicar el concepto de *extimidad*,² que les permite acercarse sin demasiados pudores a aspectos personales que otras generaciones consideran como formando parte de una intimidad que no desean compartir.

Conviene marcar, en cualquier caso, una diferencia entre la exposición que realiza un joven en cualquiera de las redes sociales, a las que pertenezca por razones voluntarias, y la que se produce cuando un profesor decide utilizar alguna de ellas para sus clases. En el primer caso se presenta cada cual estableciendo los límites que decida en cuanto a la creación, o recreación, de su propio perfil. Así, podrá hacer partícipes a quienes entren en su espacio de todas cuantas informaciones considere convenientes. En la red que denominamos pedagógica a cada miembro se le piden únicamente dos informaciones para su registro, un nombre y una dirección de correo.

2.1 Una aproximación práctica

A continuación se muestra un ejemplo de trabajo en clase con una red, Ning, en concreto. En el caso que nos ocupa quien firma estas líneas decidió su uso, en particular, para la asignatura de Traducción Científico-

2 Nepomiachi afirma: «Extimidad permite establecer que lo más interno, lo más íntimo, se encuentra en el exterior y señala su presencia según el modelo de un cuerpo extraño que reconoce una ruptura constitutiva de la intimidad».

Técnica (3º y 4º cursos de la Licenciatura de Traducción e Interpretación. Universidad Autónoma de Madrid) por las siguientes razones:

1. Posee una interfaz de fácil lectura y comprensión visual.
2. Atribución, a cada uno de sus miembros, de un *blog* o espacio personal, que puede transformar visualmente según sus preferencias. Éste contiene, de forma visualmente organizada, la información que el propio usuario haya insertado.
3. Posibilidad para el administrador de la red de realizar una distribución del espacio acorde con sus necesidades.
4. Opción de subir archivos en diferentes formatos (.doc; .pdf; .xls...).
5. Opción, igualmente, de subir documentos de audio y de vídeo, así como imágenes.
6. Fácil inserción de todo tipo de documentos.

De acuerdo con este planteamiento, se creó la red denominada TRADUCCIÓN 2008 (<<http://traduccion2008.ning.com/>>), con una distribución de la página de inicio en tres espacios, como se muestra en las Figs. 1 y 2:



Fig.1

Como se puede apreciar, la primera columna de la izquierda contiene una descripción de la propia red, una referencia a sus miembros, con sus fotos correspondientes, además de un espacio para publicar fotos, otro para documentos de vídeo, otro más para documentos audio y un último, denominado *Notes*, en el que recopilar información de interés para los futuros traductores, como becas, convocatorias... Es de destacar, en este punto, que el espacio en cuestión se decidió en clase a propuesta de los propios estudiantes, que encontraron en la red y en el trabajo cooperativo una forma de relación profesional caracterizada por los beneficios del trabajo individual cuando se realiza con fines cooperativos.

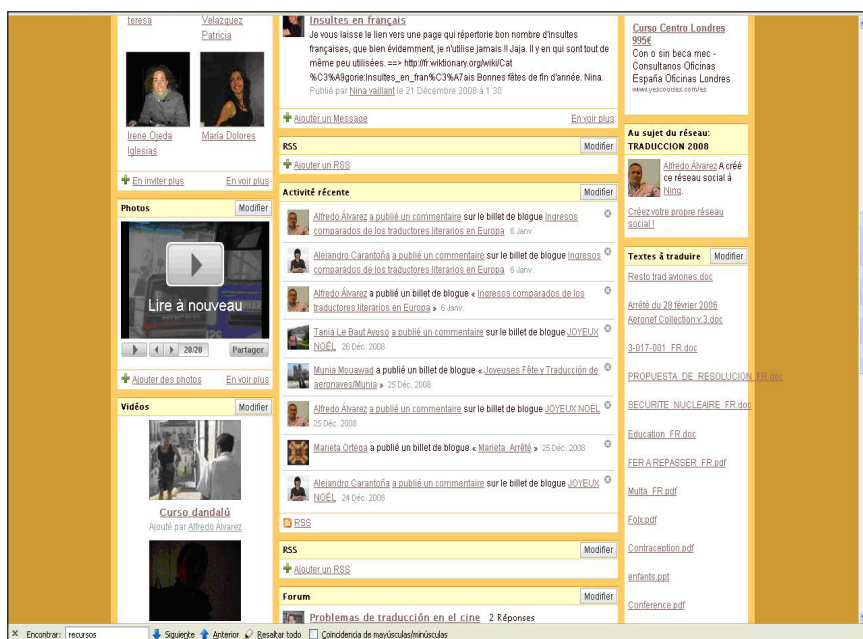


Fig. 2

La columna central se inicia con una serie de consideraciones generales de uso del espacio, necesarias sobre todo porque es de gran importancia que los estudiantes comprendan el sentido social del trabajo que se está realizando. Dichas consideraciones han sido propuestas por el profesor con la pretensión de que el uso de esta herramienta que, no olvidemos, tiene carácter público, se produzca dentro de los límites del respeto

mutuo. Seguidamente, se consideró conveniente incluir un ítem [Billets de blogue] desde el que cada cual pudiera publicar, con toda sencillez, su trabajo. Esta circunstancia es relevante ya que publicando en ese espacio, y no en el blog, los «posts» son visibles, al menos hasta que su número los va haciendo desaparecer para dejar paso a los siguientes.

El tercer cuerpo de esta columna central es el consagrado a la referencia de las actividades que se van produciendo en la red, de manera abreviada, con el fin de poder visualizar con rapidez un resumen si así se desea.

Por último, el cuarto espacio se dedicó a un Foro, en el cual los estudiantes pudieran reflejar sus opiniones acerca de diferentes cuestiones propuestas en clase y/o sus puntos de vista sobre determinadas propuestas por parte del profesor; es decir, que no se trató sólo de una actividad con carácter de voluntaria sino que fue el reflejo de un trabajo de clase. Por ejemplo, la primera de las propuestas consistió en pedir a los estudiantes que señalasen aquellas expresiones, frases, dichos o textos que, recogidos de medios de comunicación o documentos escritos a los que se pudiera acceder en la calle, se alejaron de la norma. Posteriormente se incorporaron otras propuestas, siempre en relación con el uso del lenguaje en sus diferentes registros (no olvidemos que se trata de estudiantes de traducción y su principal herramienta es la palabra), con el fin de que los alumnos desarrollasen una capacidad de observación del mundo que los rodea en lo que se refiere al lenguaje. La participación en ese sentido fue alta y puede considerarse que el Foro gozó de una buena aceptación.

Finalmente, la tercera columna y, debido en parte a restricciones exigidas por la propia plataforma, que impone



Fig. 3

unos márgenes de publicidad cuando se usa de forma gratuita, se destinó a publicar los documentos que los alumnos deberían traducir, tal como se muestra en la Figura 3:

Dentro de la mecánica de la clase los alumnos debían traducir cada uno de ellos y publicarlo en su blog, de forma que el profesor pudiera, en cualquier momento, acceder a su revisión e igualmente a la propia comprobación de que el trabajo había sido realizado.

A modo de ejemplo, veamos el espacio correspondiente a la alumna Marta R. (Figura 4):

The screenshot shows a Blogger blog page for a user named 'Marta R.'. The page is titled 'Page de(d') Marta R.' and features a sidebar on the left with user information and navigation links. The main content area displays a list of recent posts under the heading 'Activité récente'. The posts are in French and Spanish, with titles like 'JOYEUX NOËL', 'marta R. arrêté complet', and 'proposadeseresolucion (corregido)'. The sidebar includes a profile picture of a woman, the name 'Marta R.', gender 'Femme', location 'Madrid, Espagne', and a list of links such as 'Envoyer un Message!', 'Partager', 'Supprimer l'ami', and 'Bloquer des messages'. Below these are sections for 'Applications' (listing 'Billets de bloque (22)', 'Discussions', 'Événements', 'Groupes', 'Photos', 'Albums photos', 'Vidéos') and 'Options de l'admin' (listing 'Fonctionnalité').

Fig. 4

Observaremos que tiene un total de 22 posts, lo cual la sitúa muy por encima del número considerado obligatorio (11) y que tiene relación con las traducciones realizadas hasta la fecha de redacción del presente artículo (diciembre de 2008).

Conviene aclarar que, a lo largo de todo el proceso, los estudiantes elaboran, ya que la red lo permite, relaciones transversales que no pasan necesariamente por el profesor, lo cual da lugar a sinergias enormemente fructíferas. Un ejemplo se muestra en la Figura 5, en el cual dos estudiantes se ponen de acuerdo para dar solución a un problema concreto que se les ha planteado:

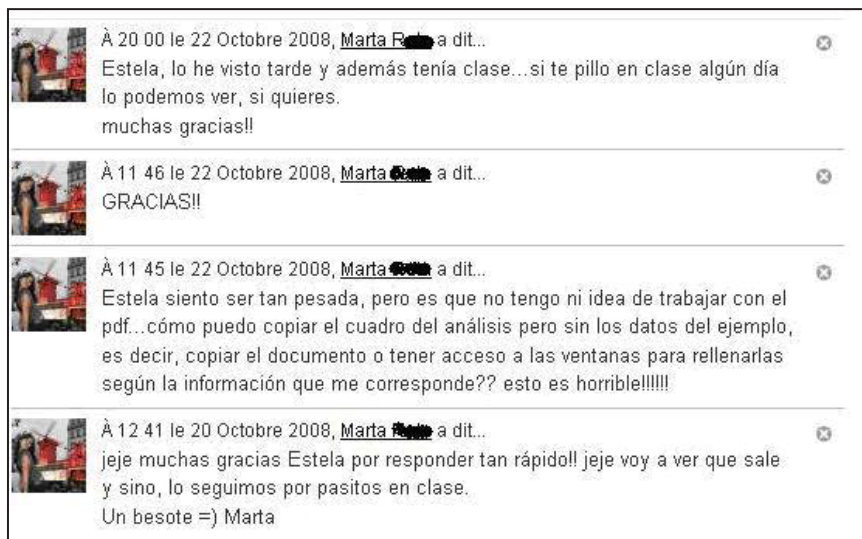


Fig. 5

Por lo que respecta a la evaluación, en ella se tomarán en consideración, de un lado las actividades obligatorias, que serán objeto de una nota y, de otro, las aportaciones voluntarias (foro, debates acerca de distintos aspectos de la traducción...) que tendrán, obviamente, un reflejo conveniente en su nota final.

3. Conclusiones

Las nuevas perspectivas que nos ofrecen las redes sociales representan una forma de relación muy novedosa capaz de estimular enormemente la interacción alumno-profesor y alumno-alumno, ya que:

- Representan una nueva forma de trabajo en el aula.
- Estimulan el trabajo cooperativo.
- Aportan elementos novedosos en la comunicación con el estudiante.
- La posibilidad de interactuar en común estimula la generación de conocimientos.
- Son especialmente bien aceptadas por los estudiantes.

Del trabajo realizado aparece en primer lugar como evidencia el hecho de que una red como Ning es bastante bien aceptada al encontrarnos con un espacio que ofrece unas prestaciones altamente satisfactorias por su sencillez de manejo y, al mismo tiempo, por sus múltiples opciones.

Partiendo de esta constatación, la red parece demostrar una enorme capacidad de atracción, lo que redundará en un alto poder motivador. Más allá de estas primeras constataciones hay otras, derivadas de las propias observaciones de los estudiantes y que tienen que ver con la idea de espíritu de comunidad, de compartir un espacio de conocimiento. Ahí nos situamos en el estímulo del trabajo cooperativo, que los estudiantes parecen aceptar de bastante buen grado.

En otro orden de cosas, hay un aspecto que no se puede obviar como es el hecho de que la red propicia distintos tipos de comunicación, lineales y transversales (alumno-alumno; alumno-profesor, profesor-alumno...) en el aula. La utilización del foro, la posibilidad de enviar mensajes a los distintos miembros así como la función respuesta, o comentario, son elementos enriquecedores de la comunicación que se completan con el intercambio de saberes compartidos. En definitiva, la red social parece disponer de elementos (poder de atracción, facilidad de comunicación, buena disposición para el trabajo en equipo...) como para que pueda ofrecer al docente amplias posibilidades de uso en el aula.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, A. (2009a): Blog Financiers 2008, <<http://financiers2008.canalblog.com/>>.
- (2009b): Red social Traducción 2008, <<http://traduccion2008.ning.com/>>.

- CHAPMAN, J.D. y D.N. ASPIN (2008): «¿Por qué redes y por qué ahora?», *Cuadernos de pedagogía*, 385, 20-23.
- NEPOMIACHI, R. (2009): «El cartel y la función del extimo», <<http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/153nep.htm>>.
- SANTAMARÍA, F. (2009): «Posibilidades pedagógicas. Redes sociales y comunidades educativas», <http://www.delfos.co.cu/boletines/bsa/PDF/1redes_sociales_comunidad_educativa.pdf>.

EL CONSENTEMENT ÉCLAIRÉ EN UN CORPUS DE GÉNEROS ESPECIALIZADOS PARA LA TRADUCCIÓN¹

ANDREU BELTRAN ZARAGOZÀ

Universitat Jaume I

1. El grupo de investigación GENTT

En las últimas décadas el concepto de género textual ha merecido su reconocimiento en el campo de la traducción por su aplicación en la investigación, la práctica docente y en el trabajo profesional. El grupo GENTT del Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I investiga sobre la noción de género en el marco de la traducción y la comunicación especializadas desde el año 2000. El objetivo principal del grupo es el análisis multilingüe para el conocimiento de los géneros en los contextos profesionales del derecho y la administración, la medicina y la técnica, en cinco lenguas: español, catalán inglés, alemán y actualmente en francés.

La investigación se concreta en tres direcciones: la creación de un sistema propio de gestión de conocimientos estructurado entorno a la noción de género, el estudio de las convenciones de los géneros en las diferentes culturas y, finalmente, la obtención de patrones o modelos que sirvan de guía, a modo de referencia textual, conceptual, lingüística y terminológica.

1.1 El concepto de género textual

El debate teórico entorno a la noción de género ha sido una constante a lo largo de nuestra investigación y ha ido definiendo de un modo ecléctico

¹ Proyecto de investigación del Departament de Traducció i Comunicació Bancaja: P1·1B2008-18 Análisis de las demandas documentales y traductorías de comunidades socio-profesionales para el diseño de un sistema de gestión de géneros.

su definición. Partiendo de las propuestas de la lingüística funcional, la teoría de género aplicada a la traducción y la sociología de las profesiones, el grupo ha valorado su carácter poliédrico por sus dimensiones comunicativa, formal y cognitiva, la relación socio-profesional y la utilidad para la creación de un sistema de organización del conocimiento.

Entendemos como género textual la noción que reúne a una serie de actos de comunicación, arraigados en una comunidad discursiva, que están vinculados a un acto profesional recurrente que les proporciona la tendencia a la tipificación. Estos actos de comunicación persiguen unos objetivos comunes y encierran unas intenciones comunicativas determinadas, comparten una estructura básica, tienen en la interacción unos participantes propios y tratan una materia comunicativa determinada. El conjunto de textos adscrito a un género presenta un diverso grado de variación y está sometido a una evolución dependiente de los parámetros que definen el género.

Los rasgos comunicativo-funcionales utilizados en la clasificación y estudio de los géneros especializados son (Swales, 1990; Miller, 1984; Bathia, 1993):

- a) El arraigo en una comunidad discursiva, es decir, las circunstancias culturales de producción y recepción y el contexto profesional.
- b) La prototipicidad, ya que el género es una categoría convencional del discurso basada en una tipificación pragmáticamente fundada de acciones retóricas recurrentes.
- c) Las intenciones comunicativas, como conjunto de propósitos comunicativos, diversos y simultáneos
- d) La estructura discursiva, constituida por los tipos, la sucesión y el enlace de los fragmentos textuales.
- e) Las variables sociales de la interacción determinada por la posición de los participantes en relación con la especialidad y en la especialidad.
- f) La materia comunicativa, el campo o los sectores del conocimiento tratados.

Las razones que justifican la relación del concepto de género con la traducción especializada se fundan en que permite establecer una vinculación del texto con el discurso y el contexto, potencia los aspectos socio-culturales propios del género en el desarrollo translaticio y asegura su

relación con los aspectos puramente lingüísticos. El establecimiento de una conexión entre los valores comunicativo, formal y socio-profesional del producto proporciona una perspectiva interdisciplinar en el proceso.

1.2 El corpus GENTT

La investigación empírico-descriptiva llevada a cabo por el grupo se ha servido de las herramientas proporcionadas por la lingüística de corpus y desde el año 2002 cuenta con un programa de gestión de corpus específico para la traducción diseñado por uno de nuestros investigadores. El programa GENTT facilita la introducción de los textos y sus datos, la gestión de los documentos y la consulta de datos en el corpus.

1.3 Los géneros de la especialidad biomédica

El corpus se distribuye en tres grandes ámbitos que corresponden a las especialidades de la didáctica de la traducción: jurídico-administrativa, técnico-científica y médica.

Para cada ámbito se ha desarrollado una clasificación, que a modo de árbol distribuye los géneros en grupos.

En el caso de los géneros médicos esta clasificación responde a una de las características definitorias de la noción, la función extralingüística de los géneros, así como a la realidad sociológica y cultural en la que están arraigados y a las variables sociales de los participantes en la interacción. De este modo, el conjunto de ejemplares textuales del corpus de especialidad médica se agrupa en el momento actual en cinco ramas: los géneros de investigación, los pedagógicos, los clínicos, los divulgativos y los publicitarios.

2. La incorporación del género consentimiento informado en el corpus GENTT

2.1 El consentimiento informado: origen y desarrollo

El consentimiento informado es el procedimiento formal llevado a cabo por el profesional y el usuario de un servicio médico-asistencial para que

el paciente pueda decidir la aceptación de una intervención terapéutica o exploratoria. Es fruto del cambio experimentado en la relación entre el médico y el paciente, ligado al reconocimiento de los principios éticos y jurídicos de autonomía personal y de respeto a la integridad de la persona, relativamente nuevos en el ejercicio de la medicina.

Tiene su origen en el largo proceso de cambio que experimentan las bases del poder político como consecuencia de la entrada del concepto de sujeto moral racional con autonomía para gobernar su propia vida, sus propias creencias religiosas, sus propias convicciones políticas. Sin embargo, el consentimiento informado alcanzó su verdadera forma en la segunda mitad del siglo xx, cuando el principio de autonomía comienza a infiltrarse en la vida privada. En primer lugar se aceptó el deber de informar; luego se planteó la necesidad de crear una información estandarizada, la que todo médico razonable proporcionaría en las mismas circunstancias, de manera que no pudiera cuestionarse, guiada por los mejores intereses de los pacientes, y finalmente, se reconoció el derecho del paciente a establecer los límites de la información según sus necesidades.

Este fenómeno se desarrolló inicialmente en los Estados Unidos, quizá por ser la democracia republicana parlamentaria más antigua. Otros acontecimientos, como los experimentos clínicos llevados a cabo la Segunda Guerra Mundial, motivaron la introducción de la noción de consentimiento voluntario del paciente en el código de Nuremberg de 1947. A partir de entonces la mayoría de países occidentales han cambiado progresivamente la relación médico-paciente del modelo «paternalista» a un nuevo paradigma que se podría denominar «modelo deliberativo».

Más recientemente, el Convenio para la protección de los derechos humanos y la dignidad del ser humano con respecto a las aplicaciones de la biología y la medicina, de 1997, impulsado por el Consejo de Europa, relaciona la bioética con la defensa y promoción de los derechos humanos. El convenio de Oviedo, fue suscrito por veinte países entre los cuales se encuentran Francia y España. Cada estado firmante se comprometió a armonizar sus leyes, con los principios que informan el convenio y a incorporar a sus respectivas legislaciones sanciones e indemnizaciones para las personas que hubieran sufrido un daño injustificado como resultado de un tratamiento o de una investigación médica.

2.1.1 El *consentement éclairé*

El procedimiento médico formal de aplicación del principio de autonomía del paciente es reconocido hoy en día en muchos países del mundo, cuyas lenguas han incorporado en su léxico la denominación correspondiente: *informed consent* (en), *consentimiento informado* (es), etc. En francés recibe el nombre de *consentement éclairé*.

Veamos a continuación una aproximación al marco jurídico que regula el consentimiento informado en diversos países de la francofonía.

En el derecho quebequés y canadiense el principio del consentimiento informado se inscribe en el derecho fundamental que supone la inviolabilidad e integridad de la persona humana. Este derecho específicamente consignado en la *Charte canadienne des droits et libertés* así como en la *Charte des droits et libertés de la personne* y en el Código Civil del Quebec, desde 1899, en su origen, fue concebido como principio interpretativo de la responsabilidad civil del médico sobre su paciente; sin embargo, a comienzos de los años setenta el consentimiento informado se convirtió en una obligación profesional susceptible de sanciones disciplinarias ya que está inscrito en los códigos deontológicos de los colegios profesionales. Con ello, la obligación de obtener un consentimiento informado antes de cualquier tipo de intervención asistencial susceptible de atentar contra estos derechos se convierte en una norma. En 1990 la legislación quebequesa agregó en el Código Civil el derecho al rechazo del tratamiento, lo que cuestiona definitivamente la autoridad médica tradicional.

En Francia, la relación entre los usuarios del sistema de salud y sus profesionales ha evolucionado paulatinamente, de manera particular desde el reconocimiento por la *Cour de Cassation* de la noción de derecho del paciente (1936, 1961). La jurisprudencia así como diversos textos legislativos y reglamentarios, han acompañado este movimiento hacia un diálogo más maduro entre el médico y el enfermo al reconocer numerosos derechos a este último. Se inició una nueva etapa con las reformas introducidas por la *Loi du 4 mars 2002 relative aux droits des malades et à la qualité du système de santé* («loi Kouchner»), incluida en el *Code de la santé publique*, Art. L 1111-4, que desarrolla ampliamente la cuestión de los derechos de los pacientes, trata tanto los derechos inherentes a la persona

en sus relaciones con sistema de salud, como los derechos de los usuarios y reconoce el derecho a un consentimiento libre y con conocimiento de causa. Esta ley, modificada y completada por la ley del 30 de diciembre de 2002 sobre la responsabilidad civil médica, que incluye entre otras, la delicada cuestión de las indemnizaciones y la reparación de los riesgos sanitarios, suponen la puesta en marcha de los principales derechos de los enfermos, que por otra parte, continúan generando debate.

Bélgica fue el séptimo país europeo en tener legislación en materia de derechos de los pacientes. La *Loi relative aux droits du patient*, de 22 de agosto de 2002, reconoce de manera expresa el derecho del paciente a consentir libremente sobre cualquier intervención del profesional médico-sanitario y reglamenta las modalidades en el ejercicio de este derecho al consentimiento, del mismo modo que en otros países europeos.

En Suiza, la Asamblea Federal aprobó la adhesión al Convenio de Oviedo que entró en vigor en 2008, con lo cual se compromete a incorporar los principios que obligan al consentimiento.

2.2 El «consentimiento informado» como género textual

Conocidas algunas características del llamado consentimiento informado debemos comprobar si la realidad que subyace a tal denominación puede ser considerada un género textual. Sólo en caso de responder a los parámetros que hemos establecido como definitorios de los géneros merecerá ocupar su lugar en el corpus.

Desde el punto de vista lingüístico, podemos definir la especificidad y complejidad de consentimiento informado como un acto de habla, un acto de comunicación, y una forma de diálogo. Según esta propuesta el consentimiento informado es un acto de habla performativo, resultado de una serie de actos de comunicación que juntos constituyen un discurso dialogado, polifónico y heteroglósico. Es un acto de habla que se actualiza como resultado de una conversación anterior en la que han intervenido diversos individuos, múltiples voces y perspectivas, observando y reconociendo las convenciones.

Un acto de habla es un tipo de acción que involucra el uso de la lengua natural y está sujeto a cierto número de reglas convencionales generales

o principios pragmáticos de pertinencia. En el consentimiento informado se hace uso del lenguaje para autorizar o desautorizar un acto y se dan las circunstancias para que se cumpla el derecho a la autonomía del paciente. Cuando el usuario de los servicios de salud emite el enunciado del consentimiento, oralmente o por escrito, mediante expresiones declarativas o asertivas se ejecuta la performatividad, cambian las relaciones legales existentes entre las personas actuantes y está llevando a cabo un acto jurídico.

La comunicación dialogada previa, esto es, en conjunto de situaciones en las que el emisor y el receptor se comunican oralmente o por escrito, es necesaria para que el acto performativo se realice.

La calificación de polifónico alude a la presencia de distintas voces que asumen puntos de vista diferentes en el discurso y la consideración de heteroglósico se refiere a la coexistencia de variedades sociales de lenguaje distintas. Esta diversidad es fruto de fuerzas sociales tales como la profesión, tendencias particulares y personalidades individuales.

En cuanto al arraigo en una comunidad discursiva, el consentimiento informado se desarrolla en una situación comunicativa concreta: al establecerse la relación entre el profesional y el usuario de un servicio médico-sanitario ante un acto asistencial hasta la obtención de una decisión sobre el procedimiento diagnóstico o terapéutico. Esta situación comunicativa, en determinados contextos sociales ha sido objeto de una vinculación manifiesta con unos valores socialmente admitidos a los que debe responder. En ciertas sociedades democráticas occidentales algunos modelos asistenciales tienden a la humanización de los servicios sanitarios, se preocupan por mantener el máximo respeto por la dignidad de la persona y la libertad individual, es decir que reconocen el derecho a la autonomía de los pacientes. Se trata de modelos que tienen en cuenta la voluntad y los deseos del paciente. Estos valores éticos exigidos socialmente han llegado a impregnar las normas legales con el propósito de regular la situación y garantizar su cumplimiento. Es en estos contextos donde aquel acto de comunicación cobra una dimensión significativa que trasciende el acto individual del profesional y el usuario, imbricándose en las expectativas sociales de la comunidad. La forma y el contenido del acto de comunicación en estos casos refleja los valores de la sociedad a la que pertenecen y, en consecuencia el género forma parte de su acervo cultural.

Es evidente el carácter recurrente del consentimiento informado. El acto de comunicación se repite cada vez que se plantea una intervención asistencial en la que pueda verse comprometida la integridad personal del usuario. La misma recurrencia del acto conlleva la tendencia a crear modelos o adaptar formas, de manera que se consigan los objetivos con máxima eficiencia y eficacia. Las sociedades de profesionales y las instituciones político-sanitarias han creado y difundido guías, modelos para optimizar el acto y cumplir su finalidad. Por otra parte, el tipo de intervenciones en los que se recomienda o es obligatorio el consentimiento informado es muy diverso y variable dependiendo de los sistemas sanitarios.

Por lo que respecta a la finalidad extralingüística, el consentimiento informado se realiza para consumir el derecho del paciente a la información y a la decisión. Al mismo tiempo que supone el cumplimiento de un deber por parte del profesional. Este propósito se desarrolla fundamentalmente, aunque no de manera exclusiva en la modalidad oral. Las funciones discursivas más relevantes en la formulación del consentimiento informado a lo largo de las diferentes acciones lingüísticas del proceso dialogal son, por parte del profesional: describir el desarrollo de la intervención, la frecuencia de casos y resultados, los riesgos típicos del procedimiento y los riesgos personalizados; comparar la intervención propuesta con otras alternativas, expresar la causa y el efecto, probar un argumento, dar consejos y persuadir sin coaccionar, etc. Por parte del usuario de los servicios médico-sanitarios: expresar indecisiones, dudas y deseos, el miedo, pedir aclaraciones, pedir consejo o formular una hipótesis, etc.

A su vez, la modalidad escrita del consentimiento informado tiene como finalidad asegurar que el paciente ha podido disfrutar de la oportunidad de ejercer su derecho de autodeterminación ante una intervención médico-asistencial. Dejar constancia de que se ha producido el consentimiento informado mediante la firma por parte del usuario del documento que comporta el deber previo del profesional de informar correctamente.

El documento escrito y la firma del usuario sirven para formalizar el proceso de diálogo clínico. En algunas ocasiones el texto se convierte en una ocasión para reconsiderar la información que posee el paciente, la que necesita, sus dudas y para calibrar sus miedos y puede generar un nuevo diálogo hasta llegar a la decisión definitiva. Eventualmente puede servir de defensa del profesional como testimonio de haber cumplido su deber.

En lo que concierne a la estructura de los textos escritos de consentimiento informado, está sujeta a unas restricciones. La existencia de normas legales o principios jurídicos reconocidos en ciertas partes del mundo, obliga en los territorios respectivos a delimitar los contenidos y las formas de los documentos. Agrupaciones de expertos en los campos de la ética, la justicia, la medicina y los responsables de la política sanitaria, han elaborado propuestas en forma de guías y modelos más o menos abiertos para su redacción. En España, la ley no delimita los contenidos y el alcance de la información que se tiene que dar a los pacientes antes de la firma del consentimiento; sin embargo, contamos con diversos modelos como los del Comitè d'Ètica de Catalunya o la del Sistema Nacional de Salud que sintetizaremos en nuestra siguiente propuesta de estructura genérica.

De acuerdo con la definición lingüística del procedimiento, el consentimiento informado escrito consta de dos partes fundamentales, relacionadas con su función: la información sobre el procedimiento médico-sanitario propuesto y el acto performativo de aceptación o rechazo. Estas dos partes funcionales condensadas en la denominación del género en todas las lenguas (y de manera precisa en francés «consentement éclairé», la aceptación de una idea como realizable una vez comprendida, con conocimiento de causa, con las dudas resueltas) se desarrollan a su vez en apartados que responden a la función y la materia comunicativa.

La información sobre la actividad asistencial debe incluir la descripción del procedimiento haciendo constar su finalidad, las alternativas, las consecuencias, los riesgos generales frecuentes y los personalizados para el paciente.

El acto performativo debe contener la identificación de los agentes y del contexto profesional (el usuario, el profesional que indica y pide el consentimiento y los servicios en los que se presta la atención); la declaración del paciente (o autorizado) de haber recibido la información y el consentimiento si procede, para cambiar de técnica o abordaje si se diera el caso; la manifestación acreditativa del paciente de estar satisfecho con la información recibida en el acto de información y la aceptación (o revocación) del procedimiento propuesto, con las firmas.

Puede incluir también la información sobre los derechos del paciente a aceptar o rechazar lo propuesto, a retractarse de lo decidido y a explicitar los límites de la actuación asistencial.

La cuarta condición para considerar como género el consentimiento informado consiste en la caracterización de los participantes en la comunicación. A este respecto, hay que considerar que aunque la medicina actual suele ser una práctica de equipo, sin embargo las disposiciones jurídicas tienden a identificar la responsabilidad en un solo profesional. El principal agente del proceso de información tanto del diagnóstico como del tratamiento, y quien tiene que informar a los pacientes sobre los procedimientos aconsejados suele ser el médico responsable. No obstante, en el curso del proceso los enfermos van recibiendo información verbal o escrita, ya sea por medio del médico responsable de su asistencia, como por medio de otros componentes del equipo. Las sociedades de profesionales de los diversos campos de la medicina, reunidas con expertos y juristas son los responsables de la redacción y la validación de textos escritos de información que constituyen un modelo básico de información para pacientes. Estos documentos escritos pueden ser entregados a los pacientes. La obtención de un documento firmado por el paciente es en algunos casos facultativa o aconsejable y en otros casos obligatoria, así como el depósito de los documentos acreditativos en la historia clínica. El grado de obligatoriedad depende de las disposiciones legales del territorio.

El paciente, enfermo o usuario de los servicios medico-sanitarios constituye la otra parte de la interacción. La relación de éste con la especialidad, en general, es nula, aunque puede variar de una forma muy considerable de unos casos a otros. Hay pacientes que requieren una información completa, otros no y algunos que desean no recibirla. Su tipo y grado de formación, de interés y de cultura, junto con la situación particular en la que se encuentren determina la forma y el fondo de la comunicación. Este pues, es uno de los factores más importante de variación lingüística dentro del género. La relación asimétrica variable entre las dos partes de la interacción debe ser reconocida por la parte profesional para conseguir el objetivo fundamental del consentimiento informado que es la comprensión. Otro aspecto importante es la capacidad y la competencia de la persona para otorgar el consentimiento, situación que viene contemplada en las normas.

Finalmente, respecto a la materia comunicativa del consentimiento informado, los procedimientos para los cuales se recomienda la modalidad escrita son, generalmente las intervenciones quirúrgicas con anes-

tesia general o regional; radiología con contraste intravascular, intervención o con anestesia; endoscopia terapéutica, biopsia de órganos con riesgo, etc. Existen determinados procedimientos regulados con normas específicas que recogen la necesidad de contar con el consentimiento informado. Entre ellos se suelen encontrar la donación y recepción de hemoderivados, extracción y trasplante de órganos y tejidos, necropsias, técnicas de reproducción humana asistida, aborto y los ensayos clínicos.

2.3 El consentimiento informado y la traducción

Al introducir un nuevo género en el corpus hay que determinar la realidad actual y futura de la traducción del mismo, o en su caso, la relación con la traducción de otros géneros, los demandantes de los encargos, las necesidades y modalidades de traducción.

En relación con el género propuesto, hay que considerar que aceptar el principio de autonomía moral convierte en una exigencia ético-jurídica la obtención del consentimiento informado y delimita la identidad moral de las profesiones e instituciones sanitarias. Partiendo de estos fundamentos, ningún profesional ni institución sanitaria de cualquier país del mundo no se puede plantear ninguna intervención sanitaria asistencial o investigadora que no tenga seriamente en cuenta la exigencia del consentimiento informado. A ello que hay que añadir que uno de los principios fundamentales para la obtención del consentimiento es la comprensión de la información por parte del usuario, para lo cual es necesario que el profesional se exprese en la lengua del usuario y esto no es siempre posible.

Distinguimos tres contextos en los que se ha demostrado la necesidad de algún tipo de actividad traductora del género: las comunidades con pluralidad lingüística oficial, los ámbitos multiculturales y la colaboración entre instituciones de diversos países.

El francés comparte oficialidad en diversos estados, en los que la traducción del *consentement éclairé* desde esta lengua a otra oficial o viceversa es un hecho. En ocasiones, las formas en las que los médicos interactúan con los pacientes responden a prácticas culturales muy diferentes de las que provienen.

Para reducir el impacto de la diversidad lingüística y cultural en la atención al usuario a la que se enfrentan la mayoría de las instituciones

sanitarias más avanzadas se han puesto en marcha iniciativas como la contratación de profesionales de salud bilingües, la realización de cursos de idiomas para profesionales y el uso de intérpretes y traductores.

En tercer lugar, la necesidad de actualizar e incorporar los nuevos avances de la medicina por parte de los profesionales de todo el mundo a fin de garantizar una atención adecuada al nivel de conocimientos y poder ofrecer la información al paciente de forma estandarizada obliga a la traducción de documentos de consentimiento informado de unas lenguas a otras.

Así pues, las modalidades de traducción que pueden intervenir en la práctica del consentimiento informado son tres: la interpretación, en reuniones informativas y entre el profesional y el paciente (interpretación de enlace), de manera presencial o telefónica; la mediación intercultural y la traducción escrita.

2.3.1 El *consentement éclairé* en el corpus GENTT

En estos momentos, el corpus GENTT cuenta con ejemplares de consentimiento informado en lengua francesa, todos ellos de modalidad escrita. Los documentos se han extraído de Internet y forman parte de páginas web de asociaciones o grupos profesionales. En la mayoría de ejemplares la autoría corresponde a una asociación profesional y se menciona el consenso y participación de organismos reconocidos en la especialidad. Cuando se incluye el nombre de los autores, estos se vinculan a los servicios que publican el documento.

Desde el punto de vista funcional y estructural se distinguen cuatro tipos: los documentos que contienen las dos partes constitutivas del género (información sobre la intervención y declaración del consentimiento); los ejemplares destinados a la obtención del consentimiento que incluyen sólo la parte de información al paciente; los formularios para la declaración del consentimiento, sin la parte informativa y un cuarto grupo que incluye una guía para médicos; un editorial y un documento información al paciente sin determinar su finalidad.

Los textos corresponden a diferentes intervenciones de doce especialidades médicas: cardiología, cirugía general, cirugía endoscópica; cirugía

estética y reparadora; cirugía plástica; patologías digestivas, diagnóstico por la imagen, análisis genético, ginecología y obstetricia, hematología, neurología, odontología, oftalmología, cirugía ortopédica y traumatología y urología.

En cuanto a la originalidad, tres ejemplares incluyen la traducción a otras dos lenguas.

Por países, predominan los textos creados en Francia y en menor cantidad los hay de Suiza, Bélgica, Canadá, Austria y EUA. Y las fechas de publicación están comprendidas entre 1999 y 2009.

El trabajo actual consiste en la explotación del corpus para la extracción de recurrencias estructurales, fraseológicas y terminológicas así como el análisis de la comprensibilidad de los textos y la adaptación a diferentes tipos de pacientes. Por otra parte, se comparan estos aspectos de los ejemplares en francés con los del resto de lenguas del corpus. Todo ello encaminado a la didáctica de las lenguas especializadas para profesionales, traductores, intérpretes y mediadores especializados y también para otros usos profesionales de la medicina y la traducción.

Bibliografía

- BATHIA, V.K. (1993): *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*. Londres, Longman.
- BELTRAN ZARAGOZÀ, A. (2004): «Materiales para un curso de traducción médica español-catalán», *Hacia una docencia de calidad. Políticas y experiencias. Actas del Primer Congreso de la Red-U y Terceras Jornadas de Mejora Educativa*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- (2005): «Parámetros genológicos en la estructura y planificación de un curso de traducción especializada», en GARCÍA IZQUIERDO, I. (ed): *El género textual y la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones pedagógicas*, Berna, Peter Lang, 241-267.
- COHEN, Y. (2001): «Quel choix pour les patients? L'information et le consentement éclairé au Canada, aux États-Unis et en France», *Bulletin du Département d'Histoire Université du Québec à Montréal*, 35, <<http://www.unites.uqam.ca/dhist/bull/35/index.htm>> [04/2009].

- COMITÈ DE BIOÈTICA DE CATALUNYA (1995): «Acuerdo del Consejo Interterritorial del Sistema Nacional de Salud del Ministerio de Sanidad y Consumo, en la sesión de 6 de noviembre de 1995».
- GENERALITAT DE CATALUNYA: *Guia de recomanacions sobre el consentiment informat*, <<http://www.gencat.net/salut/depsan/units/sanitat/pdf/consentiment.pdf>>.
- GARCÍA IZQUIERDO, I. (2009): *Divulgación médica y traducción. El género Información para pacientes*, Berna, Peter Lang.
- MARTA, J. (1996): «A linguistic model of informed consent», *Journal of Medicine and Philosophy*, 21(1): 41-60.
- MILLER, C.R. (1984): «Genre as Social Action», *Quarterly Journal of Speech*, 70, 151-176.
- SIMÓN LORDA, P. (2002): «Problemas prácticos del consentimiento informado», *Cuadernos de la Fundació Víctor Grifols i Lucas*, 5, <<http://www.fundacion-grifols.org/docs/pub5%20esp.pdf>> [05/2008].
- SWALES, J.M. (1990): *Genre analysis. English in academic and research settings*, Cambridge, Cambridge University Press.

LUC DELLISSE: CITOYEN FRANÇAIS, ÉCRIVAIN BELGE

ANDRÉ BÉNIT

Universidad Autónoma de Madrid

En 1997, interrogé sur la façon dont il envisage son centenaire en «2053», Luc Deltisse écrit ceci: «On l'a parfois surnommé le Diderot belge, ce qui le laissait perplexe, car il avait perdu jusqu'au souvenir de son pays d'origine. Un oubli réciproque, voisin de l'amour, comme il en va souvent avec ces amnésies durables» (1997: 40). L'année suivante, dans «Out of Belgica», sa contribution à *Belgique toujours grande et belle*, Deltisse confie que, bien que tous les bonheurs de sa vie aient eu lieu «malgré la Belgique, et quelquefois contre elle», il s'est interdit de haïr et de calomnier ce qu'il nomme encore «mon pays». Certes, un «sentiment de devoir moral» l'enjoignait de mettre cet «ennemi» hors d'état de nuire, mais plusieurs raisons –dont quelques scrupules–, font qu'il préfère organiser son existence «littéralement, comme si la Belgique n'existait pas» (1998: 423).

Pas facile pourtant d'être quitte de ce pays qu'il présente comme étant le «modèle universel du désordre docile» –la Belgique, «c'est l'Europe, c'est le monde: parlant baragouin, vivant sans justice, obéissant aux ordres, croyant aux médias»–, et qu'il avoue observer désormais «à travers la vitre blindée du souvenir» (1998: 425).

Les souvenirs de sa phase belge et la relation de rejet et d'attrance qu'il entretient avec son pays d'origine sont un élément central dans ses romans les plus récents: *La Fuite de l'Eden* (2004), *Le Jugement dernier* (2007) et *Le Testament belge* (2008). De fait, une des données majeures des textes pseudo-autobiographiques de celui qui, né à Bruxelles en 1953, fuit la Belgique à 43 ans pour s'installer à Paris et prendre la nationalité française, réside dans le rapport particulier qui s'y établit entre les faits relatés et ce que le lecteur peut deviner de la vie de celui qui admet ne plus jamais penser à la Belgique «comme citoyen» mais ne cesser d'y re-

venir «comme écrivain»: «Et les racines de ma vie s'enfoncent très loin, [...] dans la Belgique inconnue» <<http://www.lesimpressionsnouvelles.com>>.

1. *La Fuite de l'Eden*

«Contrairement à la plupart [des hommes], plus je m'éloigne de mon enfance, plus je me sens hors d'atteinte, marqué pour l'Eden» (2004: 16), écrit-il ironiquement dans *La Fuite de l'Eden*.

Dans cette autofiction, qui comprend essentiellement deux volets –la description de son «enfance carcérale» (p. 17), symbolisée par le triptyque «famille, école, religion», et le récit de son évasion, mentale puis physique, de ce «détestable vivier natal» (p. 179)–, Dellisse évoque les avatars de sa «confondante jeunesse» (p. 54) passée dans une famille francophone traditionaliste exilée à Louvain, dans une Flandre rétrograde et «inouïe qui n'avait peur que de Dieu et de la langue française» (p. 51).

Dès le début de son roman mémoriel, Dellisse fournit une des clés qui, dès ses quatre ans, lui permirent de survivre au «malaise diffus» (p. 8) qui l'oppressait et à l'isolement auquel sa famille était vouée dans cette petite «ville médiévale» (p. 83): le refuge dans la lecture grâce à laquelle il évitera momentanément d'être broyé par les «mandibules du malheur» (p. 16).

Parmi ses souvenirs marquants, retenons celui de sa scolarité primaire. Dès ses six ans, le jeune garçon fréquente une école de bonnes sœurs, en flamand, puisqu'«une loi récente interdisait l'enseignement [en Flandre] dans d'autres langues» (p. 19). S'accommodant de cette «immersion dans un monde farfelu» auquel il ne comprend rien –«ce qui me mettait dans un état idéal de docilité» (p. 19)–, le petit Luc se met à apprendre à écrire le flamand sans même le parler, incapable d'établir un quelconque rapport entre le fait de dévorer chez lui les romans de Pierre Benoît et la nécessité d'«épeler des sons incongrus dans une langue rudimentaire» (p. 19-20).

A l'Institut Saint-Nicolas, où il se rend ensuite, seules les prouesses sportives des élèves passionnent les maîtres, à la colère de son père, un intégriste religieux qui soupçonne l'Eglise catholique de ne plus prendre «sa mission au tragique ni même peut-être au sérieux» (p. 29) et veillera

donc à préparer personnellement pour sa communion privée celui qui se réjouira plus tard que «la désinvolture religieuse des écoles catholiques a[it] compensé l'intégrisme de [s]on père et [l]'a[it] conduit en pente douce jusqu'à un athéisme sans affres» (p. 30).

Pour affermir la foi de son rejeton, le père aura l'ingénieuse idée, parmi d'autres, de lui faire servir la messe de 6h30 du matin dans la chapelle du couvent des sœurs clarisses, avant son départ pour Bruxelles, une corvée dont Luc ne se libérera qu'à dix-sept ans. La messe, commente-t-il, démarrait «sur les chapeaux de roue. En flamand»; car Vatican II et Mai 68 eurent en Flandre un effet contraire à l'idéal démocratique de leurs zélateurs:

On y a interdit plus et mieux qu'auparavant. En tête des interdictions, le français, prohibé en public, réprimé par la loi, frappé de fortes amendes quand il se manifestait dans l'exercice d'une profession. Ce n'était pas mon problème. Tout ça c'était le monde des termites (2004: 53).

Ainsi l'écrivain dénonce-t-il avec virulence la radicalisation de la politique, notamment linguistique, des autorités flamandes au cours des années soixante.¹ Son unique consolation au cours de cette période de son existence qu'il vécut «comme un roman d'aventures bâclé» (p. 98): «la promesse que je m'étais faite d'être libre, athée et français pour le restant de ma vie» (p. 54).

Parmi les souvenirs plutôt moroses de son enfance subsistent cependant quelques fissures, tels ses séjours à Wavre chez ses grands-parents maternels où loge une tante employée à la bibliothèque paroissiale; cette circonstance, qu'il qualifie de «ressort de [s]a vie» (p. 57), lui permet en effet de donner libre cours à sa «voracité bibliophagique» (p. 58).

L'étape suivante sera celle de l'écriture dont l'intuition le traverse pour la première fois vers l'âge de quinze ans, époque à laquelle il comprend qu'«un jour, on n'est plus du même monde que sa famille» (p. 89). Bien entendu, les repères lui manquent, car ni les habituels devoirs arbitraires qui servent, au collège, «non pas à vérifier l'apprentissage, mais à bien faire

1 Lesquelles débutèrent par les célèbres marches sur Bruxelles, se poursuivirent par le traçage de la frontière linguistique et s'achevèrent par le fameux slogan «Walen buiten».

sentir sa chaîne», ni la «prose tatillonne et régionale» (p. 103) qu'on leur donne en exemple à l'Institut Notre-Dame ne sont des modèles valables.

Cette époque, c'est aussi et surtout celle où il choisit définitivement «le français contre la cacophonie jargonnante» environnante:

Comme le français est beau quand il n'a plus affaire qu'à l'immortalité. Il se fondait naturellement dans le feu du ciel. [...]. Au sortir de la fin du monde, j'étais dans un état d'esprit idéal pour mesurer ma chance: j'avais à ma disposition [...] une langue absolue. C'était un héritage précieux –d'une valeur bien supérieure à tous les legs en argent ou en immeubles (2004: 111).

Dès lors, Dellisse, qui ne cache pas son aversion profonde pour les patois aussi bien romans que germaniques –«Le drame de la Flandre, c'est que son langage se répartit en quinze patois différents» (p. 62)–, se livre à une authentique apologie de la langue et de la culture françaises.

Son idole, il la trouve dans la personne de Blaise Pascal même s'il a bien conscience d'en être «le contre-exemple idéal de toutes les vertus» (p. 113).

Nous savons, notamment grâce aux travaux de Jean-Marie Klinkenberg, que cette surévaluation du modèle linguistique et littéraire français –qui va de pair avec une autodépréciation des pratiques autochtones et qui est le fruit d'une insécurité linguistique très présente dans les communautés francophones périphériques– est habituelle en Belgique et qu'elle fut des plus prégnante au cours des «Trente Glorieuses». Pareille mythification de la grandeur française ne trouve-t-elle pas une parfaite illustration –et pour le jeune Luc, son meilleur stimulant– dans l'attitude et le langage hyper-correct de Georges, l'aîné de ses oncles paternels? En effet, tout concourt à donner «l'allure d'un Français traditionaliste» à celui que la figure de Napoléon fascine au plus haut point. Ses qualités? «Le nez et le front patriciens, le visage riant, la parole rapide, le regard marqué par son goût très vif pour l'ironie et pour l'amitié». Ses défauts? Celui, fort typique, «des gens qui, aimant leur langue jusque dans ses bizarreries et ses exceptions, la parlent un peu trop bien pour bien la parler» (p. 114). Mais comment le jeune homme de seize ans, en proie à la solitude extrême «au milieu d'une famille vouée à la décadence et au renoncement» (p. 113), ne ferait-il pas preuve d'indulgence à l'égard de ce parent dont le «langage souple, pur et pittoresque» le rafraîchit, «après le charabia du français de Flandre» (p. 114)?

C'est à dix-neuf ans qu'il aura enfin l'occasion de fuir le foyer parental et de «quitter [s]a ville d'enfance et d'abjection» (p. 145). Suivront six années d'errance au cours desquelles la langue française constituera un précieux bagage, notamment pour réaliser d'agréables rencontres.

De retour en Belgique à la demande de sa grand-mère maternelle, lui qui entre-temps s'est mis à «écrire pour de vrai» se rend compte que «revenir en arrière, c'était comme replonger dans un lieu où on ne peut pas écrire» (p. 161). Reproche subjectif certes car une pléthore d'écrivains de son âge y publient alors des ouvrages épais et touffus —«Le baroque national se pavane à l'aise dans cette luxuriance» (p.161)—, contrairement à lui qui ne rédige qu'aphorismes, notes rares et sonnets compliqués, mais qui est bien décidé à «garder [s]es faibles forces pour d'autres champs de bataille, là où ça pouvait encore se gagner, plutôt que de vivre au cœur même de la défaite, quand toute résistance a cessé» (p. 162). Vœu exaucé lorsque sa grand-mère lui annonce l'existence d'une clause spéciale le concernant dans son testament et lui conseille d'utiliser ce cadeau à bon escient: «Je comprends que tu veuilles quitter ce pays. [...]. Mais c'est idiot de t'en aller dans des pays sauvages. [...]. Il n'y a qu'un pays, Luc. C'est la France. Ma mère l'a quitté pour se marier et elle ne s'en est jamais remise» (2004: 164).

Décrivant l'existence de «colloqueur professionnel» qu'il mena quelques années durant en Europe et aux Etats-Unis, Dellisse relate son retour à Louvain —«cette ville qui m'avait toujours été lointaine, dans ce pays qui m'était depuis longtemps étranger» (p. 180)— à l'occasion d'un colloque intitulé «Poésie et Théâtre». Organisé par la chaire de poétique de la «Catholic University of Leuven» autour de la figure tutélaire de Ludo Nagels, un romaniste septuagénaire, le colloque s'en va vite à vau-l'eau. Une fois encore, en grand admirateur de la langue française, Dellisse se moque allègrement d'un phénomène de plus en plus répandu, notamment en Belgique où il s'agit à tout prix de ménager les susceptibilités linguistiques et d'éviter les frictions communautaires: l'anglicisation à tout crin. En effet, dit-il, le vieux mandarin avait tout anglicisé pour faire moderne:

C'est sous sa pression irrésistible que l'ancienne et vénérable université avait acquis un acronyme [CUL] qui faisait se foutre d'elle à Montréal et

même à Dakar. L'identification absolue de l'anglais avec la modernité n'a jamais été qu'un vernis à ongle (p. 180-181).

Comme autre moment euphorique de cette trajectoire qui l'a conduit à mener ailleurs la vie studieuse et imaginaire dont il rêvait, retenons encore celui de sa naturalisation française: c'était «un lien de plus coupé avec mon enfance. L'idiote cigogne myope qui m'avait parachuté en Flandre contre tout bon sens pouvait se retourner dans sa tombe à présent. Je n'étais plus d'ici» (p. 117).

C'est cependant sur une image plutôt en demi-teinte que Dellisse clôt le plus autobiographique de ses romans: repensant à lui «à l'envers», il reconnaît avec un brin d'amertume –à moins qu'il s'agisse d'une nouvelle pointe d'humour salubre– que, s'il existe de nombreuses façons d'être un homme, lui-même n'en a jamais trouvé la combinaison secrète. Lui qui pensait qu'après avoir surmonté bien des épreuves que le sort lui a imposées, il était bon pour «le gibet ou la gloire», comprend désormais «qu'il n'y a pas de dernière ligne droite et que je ne pèserai d'aucun poids sur ce monde. Je n'ai d'autre issue que la lumière» (p. 186).

2. *Le Jugement dernier*

C'est un même désir d'absolu et de connaissance qui hante le protagoniste du *Jugement dernier*, un Don Juan cinquantenaire, originaire de Gand mais installé à Paris où il enseigne la littérature française. Telles sont en effet les passions inextricablement liées de celui qui se définit comme un «liseur maniaque, libertin nerveux, toujours en fuite, obsédé par la lumière» (2007: 47), les femmes et la littérature.

Dans ce roman d'apprentissage de la jouissance, celle qu'offrent la sexualité et l'amour mais surtout la littérature, le personnage Dellisse, qui compare l'écriture à une «traque amoureuse» (p. 72) et confie que sans cette suprême passion, il n'aurait peut-être pas quitté sa ville natale –«horreur» (p. 15)–, ne se prive pas de donner quelques coups de griffe, non dénués d'humour, à son pays d'origine et de réitérer sa passion pour la France. C'est ainsi qu'il relate l'un de ses passages à Gand où il a gardé «un réseau vieillissant de bourgeois francophiles», lesquels l'invitent de temps à autre

dans leur centre culturel pour l'entendre parler de «littérature paradoxale, [s]a spécialité» (p. 76). Le public? Quelques dizaines d'individus: «très Flamands» (p. 86). Ses deux passions étant indissociables, il retrouve dans la ville des comtes de Flandre une certaine Solange de Tiennes qui, précise-t-il, n'est «pas vraiment autochtone, plutôt cosmopolite et française, un point fixe dans la nuit flamande» (p. 81).

3. *Le testament belge*

«Allez-y voir vous-même si vous ne voulez pas me croire»: c'est par la mise en exergue de cette phrase des *Chants de Maldoror* de Lautrémont que Dellisse ouvre son *Testament belge*.

Dans la «Présentation du livre par l'auteur», Dellisse indique que, loin de constituer un obstacle pour la mémoire, la dernière décennie a agi comme un révélateur; que son sujet unique comme écrivain, c'est «la transformation de la vie en roman»; et que, dans ce roman, il relate des épisodes qu'il connaît, mais en les mettant dans le bon ordre de telle sorte qu'«ils se sont mis à raconter une étrange histoire. Soudain leur sens caché m'est apparu en pleine lumière» <<http://www.lesimpressionsnouvelles.com/testament.htm>>.

Concernant les commentaires engendrés par son roman, l'écrivain affirme qu'il y a deux manières de le discréditer: celle qui le présenterait comme «un tissu d'affabulations»; et celle qui, au contraire, en nierait le côté fictionnel et le présenterait comme «tout au plus un récit à clés», ou un document dans lequel tout serait «pamphlet, révélations déloyales, divulgation journalistique indigne du champ littéraire»; car «comme toujours, la vérité est entre les deux». Son objectif, ajoute celui qui se définit comme «un écrivain français qui a longtemps vécu en Belgique» et qui en eut même la nationalité, n'était pas d'écrire un livre de spécialiste s'adressant aux connaisseurs de la réalité belge, mais de proposer «un livre de fiction [...] très informée, mais écrit dans une perspective universelle»:

Je connais mon sujet par cœur et je n'en suis pas partie prenante! Je divulgue un 'secret' qui ne m'appartient pas.

Ce ne sont pas mes souvenirs de vie en Belgique. Ce sont les aventures de Candide, jeté dans une étrange jungle, le royaume de Belgique, c'est-à-dire un Royaume des Ombres (Gingembre, 2008).

Dans son «Avertissement», le narrateur-personnage –un certain Luc Dellisse, qui entretient avec le vrai Dellisse des rapports aussi ambigus qu’avaient avec ce dernier les protagonistes des romans précédents–, signale que les faits et événements ici rapportés remontent à une dizaine d’années, à une époque au cours de laquelle il se faisait une haute idée du devoir de réserve, non pas celui de l’ex-agent –qu’il fut quelques années durant– à l’égard des secrets d’État dont il eut connaissance, mais celui d’un homme qui, ayant quitté son pays d’origine, ne désirait pas l’accabler. Depuis lors, précise-t-il, les choses ont doublement évolué: d’une part, lui-même s’est progressivement libéré du «sentiment de péril» qui le tenaillait, car cette décennie écoulée lui a permis de prendre ses distances vis-à-vis de cette vie antérieure au cours de laquelle il effectua des «missions souterraines» au service de maîtres dont la logique lui échappait; d’autre part, l’hypothèse selon laquelle la Belgique avait un avenir devant elle s’est transformée en une véritable utopie. Certes, confie-t-il, en tant qu’écrivain, il n’a pu résister à la tentation de publier de-ci de-là quelques fragments de ce livre; mais, si certains d’entre eux ont dévoilé un fragment de l’intrigue, jamais ils n’en ont effleuré le dossier central. Le temps est donc venu, pour celui qui affirme avoir cessé d’explorer en personne les territoires de l’aventure et ne pouvoir taire les quelques «bribes de vérité crépusculaire » qu’il détient sur sa terre natale, de rompre son silence. Et puisque « la fiction a repris ses droits», il considère qu’un roman, «qui est l’art des solutions imaginaires», peut mieux que l’histoire ou le journalisme, «faire toute la lumière, même sur ce qui a été conçu pour être caché» (p. 7). C’est donc bien un récit de politique-fiction que Dellisse propose, mais inspiré de tout ce qu’il a vu et vécu avant son départ pour la France.

Notre intention n’est pas de divulguer l’intrigue, passionnante et drôlement rocambolesque, ficelée par un auteur dont on connaît le savoir-faire en matière de scénario;² ni d’en découvrir les «clés». Ce qui retiendra

2 Dellisse –qui a publié en 2006 un essai intitulé *L’invention du scénario*– est professeur de scénario de cinéma à la Sorbonne, à l’École supérieure de réalisation audiovisuelle (Esra) et à l’Université Libre de Bruxelles.

notre attention, ce sont quelques-unes des réflexions décapantes auxquelles le romancier se livre, entre dérision et accablement, sur les maux qui minent la Belgique –et plus particulièrement la Wallonie–; sur son avenir utopique en ce début de troisième millénaire; et sur le remède à apporter, selon lui, à une situation présentée comme intenable. Indéniablement, le recul pris par Dellisse par rapport à son pays d'origine n'a guère refroidi sa volonté d'en analyser les dysfonctionnements ni tempéré son ardeur à les dénoncer.

D'entrée de jeu, le lecteur sait à quoi s'en tenir puisque les premiers mots utilisés pour évoquer cette contrée «qui prenait tout au sérieux, qui n'avait pas eu de XVIII^e siècle», n'ont rien d'enthousiasmant: «Ce pays s'appelait la Belgique; c'était un royaume; il pratiquait la paix sociale et l'indifférence civique; en ce sens, il n'était pas trop difficile d'y survivre et de vaquer à ses fins dernières; à condition d'être sans espoir» (p. 9). Rien d'étonnant donc à ce que celui qui affirme s'y être toujours senti comme «de trop» n'éprouve «aucune tendresse» à son égard: «Vivant entre trois ou quatre villes, j'étais de passage dans chacune d'elles et citoyen nulle part» (p. 9-10).

C'est au cours de l'été 1997 que l'existence de Luc Dellisse, un intellectuel marginal et dilettante, bascule. Grâce à Jean-Pierre Carrol, un ami «qui avait réussi dans la politique» (p. 13), il fait la connaissance d'Albert Montalban, figure montante du parti radical, récemment nommé directeur de cabinet du ministre de la Culture, alias le «ministre des ombres» (p. 36). Celui que Dellisse présente comme un grand stratège dont il admire l'intelligence et le sens pratique, le charge de missions «irrélles» (p. 64), complètement farfelues –telle la promotion, au concours œnologique de Tunis, des vins belges considérés par le Palais «comme un ciment national» (p. 25). Cette fonction permettra à notre attaché culturel de découvrir les arcanes de la vie politique belge et au romancier, moyennant une réflexion sur le pouvoir –celui de la politique mais aussi celui de la littérature–, de dresser un portrait sans complaisance –et parfois à la limite de la caricature– de son pays d'origine à un moment plutôt délicat de son existence: un pays en pleine «déglingue» (p. 51), à l'administration tentaculaire et kafkaïenne, rongé par des querelles particulièrement délétères pour une Wallonie en pleine déconfiture économique et culturelle... Car, selon Dellisse, c'est bien celle-ci qui fit les frais de la régionalisation de la Belgique: «Du jour au lendemain, le

patrimoine belge avait été scindé entre Flamands et Wallons. [...]. L'or, les dirigeants, le roi lui-même, avaient choisi la Flandre» (p. 54).

Cette idée n'est-elle pas corroborée par les révélations contenues dans le testament d'un ex-Premier ministre, que la région wallonne souhaite publier contre l'avis du gouvernement central: dans ses mémoires rédigées en français, l'homme politique conservateur flamand affirme en effet que l'État belge est organisé pour favoriser les seuls intérêts flamands et que la distribution de gros pots-de-vin permettrait d'acheter les consciences nécessaires et d'obtenir de la Flandre qu'elle accède à l'indépendance après avoir nationalisé les richesses stratégiques de l'État belge? Ce «document édifiant» (p. 78) retrouvera toutefois «son caractère sacré, intouchable» (p. 79) à la suite de l'accusation formulée par le Premier ministre belge contre son collègue wallon, celle de déstabiliser l'État: une accusation absurde qui, commente Dellisse, «était certainement le leitmotiv le plus récurrent de la vie publique belge à la fin des années 90: tout homme politique, tout élu, tout magistrat, qui faisait preuve d'un semblant d'initiative, était accusé de comploter» (p. 79). De toute façon, confiera Montalban à Dellisse qui s'excuse de n'avoir pu ramener de Chine le document original, «Personne ne nous aurait soutenus. Même pas mon ministre, qui a d'autres soucis en tête que de fournir à la Wallonie la preuve qu'elle est cocue» (p. 85)!

Une Wallonie certes victime des abus et ambitions de sa sœur flamande mais aussi de ses propres tares; car ce «pays noir» (p. 131) qui «crève d'une perfusion de mensonges» (p. 28) et où les caisses noires ont été remplacées par des caisses blanches —«un symbole de pureté» (p. 67)—, n'est-il pas avant tout la proie des conflits d'intérêt entre les principaux partis politiques, de la rivalité entre les services administratifs, de la corruption, du clientélisme, des renvois d'ascenseur... et aussi de son esprit défaitiste?

A mesure qu'il exécute ses missions dans des conditions de plus en plus burlesques, notre personnage sent que ce qui est belge lui est de plus en plus étranger. Montalban l'a bien compris, lorsqu'il prédit l'avenir de son collègue qui, augure-t-il, partira un jour ou l'autre en France, «en laissant papa Flandre et maman Wallonie crever tout seuls» (p. 124).

En attendant, convaincu que la Wallonie ne sortira de «sa merde» (p. 122) que si elle cesse d'être une région assistée, «car il n'y aura plus l'économie flamande pour la soutenir à bout de bras. Et pour prendre toutes les dé-

cisions politiques à sa place» (p. 214),³ Montalban élabore un plan secret destiné à financer l'indépendance de la Flandre et à convertir la Wallonie en la nouvelle République du ^{xxi}e siècle.

Dès ce moment, le récit de fiction et de parodie politiques tourne au thriller. Car Montalban, dont le projet patriotique n'est pas du goût de ses supérieurs et qui sait que certains désireraient l'éliminer afin de «gaspiller» le pactole à d'autres fins —«essayer de prolonger la sidérurgie wallonne. Ou de créer de toutes pièces un Silicon Valley au bord de la Meuse. Ou de rouvrir les charbonnages. Ils sont capables de tout!» (p. 121-122) —sera retrouvé, une balle dans la tête, sur la banquette arrière de son véhicule.⁴

En visite à l'ancien couvent capucin de Saint-Garan qui abrite le Centre européen du théâtre et où est censé se trouver le trésor devant servir à acheter les dirigeants flamands, Dellisse aura l'occasion de constater qu'en Wallonie, à l'heure d'attribuer certaines promotions, la docilité des personnes et leur soumission aux instances dirigeantes du parti radical pèsent davantage que leurs aptitudes personnelles:

Je ne croyais pas Roger [Martel] capable d'un assassinat, ni ses maîtres susceptibles de l'avoir commandité. Je constatais simplement que Montalban était mort sur la banquette du passager, et que son chauffeur dirigeait désormais un centre culturel important (2008: 263).

Après l'assassinat de Montalban, c'est terrorisé que Dellisse quittera «le grand royaume noir» (p. 186). Cette décision, il ne la regrettera pas: en apprenant la mort suspecte du Surintendant général de la culture, «un des personnages les plus puissants de Wallonie» (p. 218), il se rend compte que «la chaîne des disparitions tragiques n'était pas encore rompue» (p. 270).

3 «Si la Belgique explose, deux peuples qui n'ont pas grand-chose en commun, malgré 180 d'Histoire belge, vont devoir prendre leur destin en main. Ce sera dur pour la Wallonie, mais en fin de compte, elle finira par y gagner, car sa survie est à ce prix» (Gingembre, 2008).

4 Bien évidemment, ce crime fictionnel nous renvoie à un meurtre bien réel celui-là et qui secoua la société belge au début des années 1990, celui dont du politicien socialiste André Cools, assassiné en 1991.

En ce début de ^{xxi}^e siècle, installé à Paris où il se consacre à ce qu'il aime le plus, l'enseignement de la littérature et l'écriture de poèmes hermétiques, Dellisse possède cependant «un nouveau secret», il écrit

le roman de Montalban et tout l'appareil de complots et de drame qui tournait autour. / Je dis drame, mais depuis que j'étais descendu dans la salle des machines pour raconter cette histoire interdite, je ne voyais plus que sa beauté et son ironie (2008: 271).

Curieusement, ce roman dont il avait confié le projet et le sujet à Carroll: «La Belgique, bien sûr. Les derniers jours de la Belgique» (p. 237), lui vaudra quelques travaux d'approche assez déconcertants, car

dans le pays d'où provenaient ces espions, le pouvoir, totalement coupé du savoir, n'a jamais eu l'idée même vague qu'il puisse y avoir quelque chose dans les papiers d'un écrivain. Rien qu'au fait que mon travail devenait un objet de curiosité, je voyais qu'on ne me soupçonnait pas de littérature: mais d'histoire contemporaine (2008: 276-277).

Comme le reconnaît le personnage Dellisse, son pays a beau lui paraître «situé dans une galaxie lointaine» et «les espaces qu'il aurait fallu traverser pour le rejoindre» se compter «en années-lumière» (p. 270), «le temps a fait son travail souterrain. Plus j'écrivais, plus le passé me redevenait présent» (p. 278). Gageons que cette déclaration, le vrai Dellisse ne la désavouerait pas.

Bibliographie

- DELLISSE, L. (1997): «2053», *Le Carnet et les Instants*, 100, 40.
— (1998): «Out of Belgica», dans PICKELS, A. et J. SOJCHER (eds.) (1998): *Belgique toujours grande et belle*, Bruxelles, Editions Complexe, 423-425.
— (2004): *La Fuite de l'Eden*, Paris, L'Harmattan.
— (2007): *Le Jugement dernier*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
— (2008): *Le Testament belge*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
— (2009): «Présentation du livre par l'auteur»,
<<http://www.lesimpressionsnouvelles.com/testament.htm>>.

GINGEMBRE, B. (2008): «Le Testament belge. Neuf questions, huit réponses», Interview de Luc Dellisse (23 février 2008),
<<http://www.e-dito.com/content/interviews/luc.asp?id=307#top>>.

EL VOCABULARIO DEL ATUENDO FEMENINO. ESTUDIO LEXICOGRÁFICO CONTRASTIVO FRANCÉS-ESPAÑOL

ANA CARRANZA TORREJÓN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. Introducción

En este trabajo queremos esbozar un recorrido por la evolución semántica de algunos términos que forman parte del campo semántico de la indumentaria femenina tanto en francés como en español. Vamos a centrarnos, en esta ocasión, en el léxico del siglo xvii, una época particularmente interesante para un estudio de estas características por las relaciones que se establecieron entre Francia y España, que sin duda favorecieron la difusión del español en Francia desde finales del siglo xvi y a lo largo del xvii. El contacto entre ambas lenguas fue permanente gracias a las numerosas traducciones de textos literarios españoles, los manuales de enseñanza o los diccionarios bilingües. Entre estos últimos, el de mayor éxito, aunque era deudor de los dos anteriores, el Vocabulario (1599), de Henricus Hornkens, y el *Diccionario* (1604), de Jean Pallet, fue el Tesoro de las dos lenguas que César Oudin publicó por primera vez en 1607. Tras su muerte, en 1625, su diccionario vería de nuevo la luz en 1645, esta vez revisado por su hijo, Antoine Oudin. En el examen que hizo del diccionario de su padre añadió nuevas entradas y corrigió equivalencias francesas, de acuerdo, en buena parte, con la evolución que había experimentado el vocabulario francés en función de la teoría del *bon usage* que determinó los procedimientos de enriquecimiento léxico y semántico (Brunot, 1966, t. iii: 19-30).

También en el siglo xvii se desarrolló la lexicografía monolingüe. En el caso del español, Sebastián de Covarrubias publicó, en 1611, su *Tesoro de la lengua castellana*. Durante los últimos veinte años de la centuria, en pleno auge de la lexicografía monolingüe, vieron la luz los tres ejem-

plares franceses más relevantes: el *Dictionnaire françois* (1680), de Pierre Richelet, que, al igual que el diccionario de la Academia francesa (1694), daría cuenta del *bel usage*, y el *Dictionnaire Universel* (1694), de Antoine de Furetière, de marcado carácter enciclopédico y con una nomenclatura bastante más extensa. Como veremos, son muchos los datos que se pueden obtener consultando estas fuentes lexicográficas y que permiten trazar la evolución semántica de los términos que vamos a analizar.

No son pocos los cambios que se produjeron en el vocabulario de la indumentaria en este periodo, considerado por la mayoría de los historiadores como el gran siglo de la moda francesa. Esto es porque, si bien en las primeras décadas de la centuria el modelo de elegancia fue el de la corte española, al finalizar el siglo este papel lo desempeñaría la corte francesa, cuyos miembros pretendían distinguirse no sólo a través del lenguaje, sino también por medio de la indumentaria. Antes de lograr un conjunto original imitado por el resto de naciones se sucedieron múltiples tendencias: numerosas prendas novedosas no tardaban en imponerse entre las *personnes de qualités*, aunque, muy a menudo, la moda era bastante efímera. En medio de todo este debate sobre maneras de vestir no es de extrañar que se publicase un nutrido grupo de textos que tenían la moda como tema principal, en particular durante la primera mitad del siglo. Tres de estos textos nos van a servir de base para iniciar nuestro recorrido. De los versos que componen estos poemas anónimos, uno de 1613, *Discours nouveau sur la mode*, y dos de 1622, *Pasquil de la court pour apprendre à discourir et à s'habiller à la mode* y *Pasquil sur la mode*, vamos a entresacar algunos términos, aprovechando la información que se desprende del contexto en el que se hallan. A continuación, los vamos a buscar en el *Tesoro* de Oudin para conocer las equivalencias españolas, que vamos a concretar a partir de los datos que proporciona el *Tesoro* de Covarrubias; por último, vamos a trazar su evolución semántica atendiendo a las indicaciones que anota Antoine Oudin, a mediados de siglo, y que completamos con las definiciones que ofrecen los diccionarios monolingües franceses de finales de la centuria.

Por cuestiones de espacio, resulta imposible abarcar todo el campo semántico de la indumentaria, por lo que vamos a centrarnos en los términos que podríamos considerar básicos, dejando a un lado el vocabulario

de los cosméticos y afeites, los accesorios, las prendas interiores, de abrigo o el calzado.

2. *Corps y corset*

Son dos términos que no figuran en los poemas, que, sin embargo, describen el aspecto novedoso que presentaba la parte superior del atuendo a principios de siglo: se ajustaba, marcando la cintura, y, además de las mangas que se le unían, lo que variaba de un conjunto a otro era el cuello con que se adornaba. En este sentido, el poema de 1613 alude a lo anticuado de la *fraise*, que rodeaba el cuello, muy similar a lo que, según explica Covarrubias (1611), se llamó *lechuguilla* o *gorguera de lechuguilla*, un tipo de cuello que se vestía en España y que prácticamente inmovilizaba la cabeza. La gran novedad llegó con la moda de los cuellos que rodeaban la línea del escote, mucho más cómodos, llamados en francés *collets de dentelles*, de *lingerie* o *rabat* y, en español, *valonas*. Cuando la mujer vestía trajes con escote, se decía que llevaba, según el texto de 1613, «le tetin bondissant / decouvert» o «le sein ouvert». Similar es la alusión que se puede leer en los versos del *Pasquil sur la mode*, de 1622, que señalan la tendencia de algunas damas a «montrer son sein jumelet / montrer sa gorge d'yvoire, / ne serrer point son collet / peur de cacher cette gloire. / Laisser ses tetins à nuds / pour un chemin transitoire». Ese mismo año, el *Pasquil de la court* apunta que: «si on veut la Mode imiter / il faut pour habit inuenter [...] / releuer ses tetons en butte / encore qu'il fussent pendans». A pesar de las voces que clamaban contra esta «nudité des gorges», la moda se mantuvo durante todo el siglo y fue copiada por otras naciones, incluida España, donde se hablaba, por ejemplo, de las «mujeres despechugadas» (Bernis, 2001: 263).

En cuanto a las voces francesas con las que se designaba la parte superior del vestido, Oudin registra en la primera edición del *Tesoro* la entrada «*corset, petit corps*, cuerpezuelo», que coincide con el contenido de la entrada *cuerpezuelo* que figura en la parte inversa. A la equivalencia española se suma otra en la edición de 1645: «cuerpezuelo. *Item* corpiño de muger». Antoine Oudin consigna, además, una nueva entrada francesa: «*corps de femme, de cotte*, corpiño». Semánticamente emparentada con

estas dos palabras españolas, *cuerpezuelo* y *corpiño*, existe una tercera, *jubón*, que no figura en ninguna de las ediciones del *Tesoro* de Oudin como prenda de la indumentaria femenina. No obstante, las historias de la moda actuales indican que las mujeres españolas tenían por costumbre vestir un conjunto de piezas independientes formado por el *jubón* y la *basquiña* (Bernis, 1990: 87-108). Hasta la segunda mitad del siglo xvi, *jubón* era una voz exclusiva del conjunto masculino, cuyo equivalente francés, *pourpoint*, no formaba parte del léxico francés del atuendo femenino.

Por su parte, los términos franceses con los que se designaba la parte superior del conjunto, *corps* y *corset*, convivieron durante todo el siglo, aunque, según indican los diccionarios monolingües, habría que matizar: el diccionario de la Academia (1694) registra, al igual que los dos anteriores, la entrada *corset* con dos acepciones: la primera, «*corps de cotte des Villageoises. Mettre un corset. Corset de tafetas. Corset à fleurs*», indica la oposición entre este término y *corps*, que era la prenda que vestían las damas, aunque la segunda acepción apunta a otro tipo de parte superior que sí llevaban estas últimas: «*corset, se dit aussi, d'un petit corps ordinairement de toile piquée & sans baleine, que les Dames mettent lors qu'elles sont en deshabillé*». Esto explicaría que, como veremos más adelante, a diferencia de lo que pasó con otros, el término *corset* no cayera en desuso.

3. *Vertugadin*

Con esta voz se ha designado una de las prendas características del atuendo de las damas francesas a principios de siglo. El poema de 1613 destaca el uso, también por parte de algunas burguesas, del *vertugadin* «*large d'une coudée*». No obstante, la moda hizo que las damas fuesen abandonando progresivamente el uso de cualquier armazón o accesorio que aprisionase el cuerpo, tal y como hemos visto con los cuellos, por lo que esta enagua armada dejó de llevarse. El término, cada vez menos frecuente, ha quedado registrado en los diccionarios monolingües de finales de siglo, cuyos autores afirman con razón que la prenda estaba entonces pasada de moda: Richelet, que sostiene que hacía unos cincuenta

años se vestía el vertugadin en Francia, define el término como «une manière de cercle de Baleine que les Dames se mettent sur les hanches, & sur qui se pose la jupe, de sorte que cela étend & élargit leurs jupes considérablement». Furetière, que califica el término como «un vieux mot», apostilla: «[le vertugadin] étoit fort favorable aux filles qui s'étoient laissé gaster la taille». Ambos lexicógrafos aciertan en relacionar el término francés *vertugadin* con el español verdugado, la equivalencia que Oudin propone desde la primera edición del *Tesoro*. Con esta palabra se designó en español una especie de enagua que llevaba cosidos unos aros FLEXIBLES, los *verdugos*, para proporcionar una forma acampanada a la parte inferior del conjunto femenino. Este *verdugado* llegó a Francia a mediados del siglo XVI; desde entonces, las damas francesas vistieron el *verdugade* o *vertugade*, cuya forma varió dando paso a una nueva prenda y a un nuevo término, *vertugadin*.

A mediados del siglo XVII, como bien recalca Furetière (1690), a diferencia de las francesas, las damas españolas aun lucían este tipo de enagua, aunque con una forma diferente: en vez de privilegiar el volumen en la parte delantera del cuerpo, lo hicieron a los lados, dando paso al *verdugado de codos* o *guardainfante*. El lexicógrafo francés, al aludir al *garde-infante*, va más allá y relaciona la voz *vertugadin* con el *hispanismo* «vasquine», que, por otra parte, ha generado bastante confusión entre los historiadores de la moda, que suelen asociar erróneamente este término a un tipo de corpiño. Con la voz *vasquiña* o *basquiña* se ha designado, como ya hemos comentado, una falda que vestían las damas españolas junto con el *jubón*. La moda se conoció en Francia pero no se llevó, por lo que el *hispanismo* *vasquine* no fue un término frecuente.

4. *Cotte y cotillon*

Sobre el *vertugadin* se vestía una falda llamada en francés *cotillon*. El *Discours sur la mode* describe el modelo en boga a principios de siglo, esto es, adornado con «six rangs de large passement». Más adelante, en 1622, el *Pasquil sur la mode* comenta la tendencia a «avoir un cotillon vert / plein de mille et mille choses, / par le derrière entr'ouvert / en signe de prévoyance [...]». Esta prenda, a veces, a tenor de la moda, asomaba por la abertura

del vestido, de ahí los ricos adornos. En el *Tesoro* de Oudin encontramos, en la edición de 1607, un reenvío desde *cotillon* al término *cotte*, y, por lo tanto, a sus equivalencias españolas: *saya*, *basquina*, *manteo*, *faldeta*. La búsqueda de estas voces en la parte inversa, español-francés, muestra que *cotillon* sería un equivalente francés sólo para *manteo* («Manteo de muger, vn petit cotillon de femme qu'elle porte par dessous, et ceinct sur le corps, quasi comme vne lo[n]gue camisolle»), *faldellín* («vn surcot ou cottillon plissé») o *faldeta* («un petit cotillon»). *Manteo* y *faldellín* designan prendas semejantes, según Covarrubias (1611): «Llamamos ma[n]teo [...] al faldellín de la muger que trae ceñido al cuerpo debaxo de las vasquiñas y las sayas». Por su parte, *faldellín*, *faldeta* y *faldilla* corresponden, en palabras del mismo lexicógrafo español, a «la mantilla larga que las mugeres traen sobre la camisa, que sobrepone la vna falda sobre la otra, siendo abiertas, a diferencia de las vasquiñas y sayas, que son cerradas y entra[n] por la cabeça». Parece, pues, que la voz *cotillon* tenía la significación de «falda semi-interior que no iba cosida a ningún *corps* o *corset*».

En 1645, Antoine Oudin cambió el reenvío a *cotte* por la equivalencia «basquina de muger», que en la parte español-francés figura como entrada junto a la traducción «*iuppe de femme*», y que, a su vez, también añade, por primera vez, como entrada la parte inversa del diccionario. Hasta el siglo XVII, término *juppe* había designado únicamente «un tipo de jubón masculino»; de hecho, con esta acepción pasó al español, dando lugar al galicismo *chupa* (Varela, 2002: 2416). Las fuentes consultadas indican que a principios de siglo la palabra *juppe* formaba parte del léxico de la indumentaria femenina, aunque su uso no debió estar muy extendido entonces. La voz no aparece en los textos de las dos primeras décadas que estamos analizando y, aunque Oudin sí la registra en la primera edición del *Tesoro*, lo hace de manera aislada: «vasquiña, *cotillon ou juppe de femme*, *vasquine*». A finales de siglo, los diccionarios monolingües no sólo consignan el lema *juppe* con el sentido de «falda» en primer lugar, sino que, además, añaden el diminutivo *jupon*. A la luz de estos datos podemos concluir que el término *cotillon* se vio desbancado, al igual que ocurrió con la voz de la que deriva, *cotte*.

Este otro término, bien anclado en la lengua francesa desde la Edad Media, había designado la prenda básica del atuendo, tanto masculino como femenino, hasta el siglo XIV, cuando la indumentaria masculina se

distingue claramente de la femenina (Boucher, 1996: 154). Figura en uno de los poemas de los que hemos partido: el *Discours nouveau sur la mode* describe el lujo de ciertas *cottes* confeccionadas en ricos tejidos y señala la diferencia entre el atuendo de una dama y el de una burguesa: la primera superpone tres, mientras que la segunda sólo viste una. En este contexto el término *cotte* no parece significar ya lo que hoy llamaríamos vestido, sino más bien únicamente «la parte inferior», es decir, la *falda*. Una evolución similar experimentó la voz española *saya*, la primera traducción española que incluye Oudin como equivalente de *cotte*, con la que se designó el vestido de las mujeres que, desde la segunda mitad del siglo xvi, estaba compuesto por dos piezas, cuerpo y falda, confeccionadas en el mismo tejido, aunque existieron numerosas variantes.

Es quizás en la parte inferior del vestido en la que se hace más evidente la evolución de los términos que designan las prendas en francés. Hemos visto como los vocablos más arraigados, *cotte* y *cotillon*, se mantienen, aunque por lo general para referirse al atuendo de clases inferiores, según indican los diccionarios de finales de siglo, que coinciden en señalarlos como términos no acordes con el *bel usage*. En su lugar, abogan por el uso de otras voces que adquirieron entonces nuevas acepciones, como en el caso de *jupe* o *jupon*, que sumaron la significación de «falda», o en el del último término que vamos a comentar, *robe*.

5. *Robe*

Con este término, el más genérico de nuestro corpus, se hacía referencia a todo aquello con lo que se ataviaba una persona; sería, pues, un sinónimo de *habillement*. Con este sentido se empleaba en español la voz *ropa*, según afirma Covarrubias: «*Ropa* vale por el vestido que traemos auestas y decimos traer poca o mucha ropa». Esta relación entre *robe* y *ropa* la confirma Oudin en su *Tesoro*. También se usó *robe* con el sentido de «prendas confeccionadas con la misma tela». Figura en repetidas ocasiones, en singular o en plural, en los poemas de los que partimos, casi siempre acompañado de nombres de tejidos: *satín*, *tafetás*, *damas*, *draps*, *sarges*, *burail*, *Turc camelot* o *à fleurs*, sin dar más detalles. Covarrubias señala otra acepción del término español cuando se refiere a una

«vestidura suelta que traemos sobre la que está ceñida y justa al cuerpo», por lo tanto una prenda de abrigo, que, al parecer, tuvo gran difusión en Europa durante el Renacimiento (Boucher, 1996: 188). Quizás sea esta la *robe* a la que alude el poema de 1613 al describir la hechura de la prenda al uso entre las damas en esos años, que «alors hautes manches portoient, / seulement celles qui de noble race estoient». El autor del *Pasquil de la court* mienta la «robe à la commodité», seguramente sin ajustar al cuerpo y sin armazones que complicasen los movimientos. En el *Tesoro* de Oudin encontramos el lema *robbe de femme*, cuyos equivalentes en español serían, en su opinión, *saya* y *monjil*, esto es, dos vestidos enteros (Bernis, 1962: 97 y 102), aunque habría que puntualizar el significado de uno y otro en función de la época a la que se haga referencia. Por su parte, Richelet, Furetière y la Academia incluyen, en los amplios artículos que redactan para la voz *robe*, una referencia al guardarropa femenino. En 1680, Richelet matiza: «en parlant de *femme*: [*robe*] c'est une sorte de jupe qui est pareille au corps de la robe [une robe bien faite]». En definitiva, a partir de la documentación que hemos recabado, podemos apuntar que, en el caso de las mujeres, la *robe* era un tipo de vestido que cubría todo el cuerpo y que se vestía encima de la falda y el corpiño.

6. Conclusión

A través de los términos analizados hemos visto como el vocabulario francés de la indumentaria femenina experimentó cambios sustanciales a lo largo del siglo xvii. Hemos comprobado como algunos términos, considerados entonces vulgares, quedaron reemplazados por otros que, a su vez, adquirieron nuevas acepciones y ampliaron la familia morfosemántica; es el caso de *cotte* o *cotillon*, desbancados por *robe*, *jupe* y *jupon*. Estas últimas voces son, según resaltan los diccionarios monolingües, las que se adecuan al *bel usage*. En muy pocos casos convivieron términos con una significación similar, pues la tendencia era entonces a precisar; sin embargo, hemos encontrado dos voces, *corps* y *corset*, en uso a lo largo del siglo, aunque, según los lexicógrafos, con matices. También influyó considerablemente en el léxico de la indumentaria el carácter fluctuante de la moda que hizo que se abandonasen ciertas prendas y con ellas los

términos que las designaban, considerados arcaísmos a finales de siglo, como ocurrió con los armazones que ahuecaban las faldas, los llamados *vertugade* o *vertugadin* en función de la forma que tuviesen.

El análisis contrastivo francés-español muestra que, en el caso del español, se mantuvo la variedad de términos para designar una misma prenda, por ejemplo, *manteo*, *faldellín*, *faldeta* o *faldilla*. Se conservaron los términos con los que se denominaban las prendas ya en el siglo anterior, como *basquiña* o *saya*. Por último, se asentó el uso de otros, como el de *corpiño*, que convive junto a *cuerpezuelo* y *jubón*. Los cambios no afectaron tanto al vocabulario que hemos comentado como al aspecto de las prendas que designaban, cada vez más parecido al estilo francés, que acabaría siendo el modelo imitado por el resto de naciones desde finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII, época en la que el léxico español de la indumentaria se vio aumentado con un número importante de vocablos de origen francés, pero esta cuestión queda ya fuera de los límites cronológicos que nos hemos fijado en esta ocasión.

Bibliografía

- ACADÉMIE FRANÇAISE (1694): *Le dictionnaire de l'Académie française*, París, Coignard.
- ANÓNIMO (1613): *Discours nouveau sur la mode*, París, Pierre Ramier. Reeditado por CASTAIGNE, E. (1850): *Bulletin de la Société archéologique et historique de Charente*, t. IV, y por FOURNIER, E. (1855): *Variétés historiques et littéraires*, París, P. Jannet et Pagnerre, t. III.
- BRUNOT, F. (1966): *Histoire de la langue française. Des origines à nos jours*, París, Armand Colin, t. II: *Le XVI^e siècle*; t. III: *La formation de la langue classique (1600-1660)*.
- BOUCHER, F. (1996): *Histoire du costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*, París, Flammarion.
- BERNIS, C. (1990): «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte», en BRAUNER, E. y otros (eds.): *Alonso Sánchez Coello y el Retrato de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 66-111.
- (2001): *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, El Viso.

- CARRANZA TORREJÓN, A. (2009): «El vocabulario francés de los peinados, los guantes y los afeites en el siglo XVII», *Çédille*, 5, 106-126.
- CIORANESCU, A. (1987): *Los hispanismos en el francés clásico*, Madrid, Anejos del BRAE.
- COLLET SEDOLA, S. (1991): «L'étude de l'espagnol en France à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)», en MAZOUER, CH. (ed.): *Actes du 20^e Colloque du CMR*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 40-51.
- (1992): «Orígenes de la difusión de la lengua española en Francia (2ª parte del siglo XVI)», en ARIZA, M. y otros (eds.): *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Pabellón de España, 609-616.
- COVARRUBIAS, S. de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez. Incluido en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, editado por la Real Academia Española (2001, Madrid, Espasa Calpe).
- FURETIÈRE, A. (1690): *Dictionnaire universel, contenant generalement les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts [...] le tout extrait des plus excellens auteurs anciens & modernes*, La Haya-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers.
- GODARD DE DONVILLE, L. (1978): *Signification de la mode sous Louis XIII*, Aix-en-Provence, Edisud.
- HUGUET, E. (1967): *Dictionnaire de la langue française au XVI^e siècle*, París, M. Didier.
- LAVER, J. (2005): *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra.
- UDIN, C. (1607): *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espangole*, París, Marc Orry. Incluido en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, editado por la Real Academia Española (2001, Madrid, Espasa Calpe).
- (1645): *Le Tresor des deux langues espagnolle et françoise de Cesar Oudin. Augmenté sur les Memoires de son Autheur. Outre vn bon nombre de dic-tions & de Phrases: Auec vne seconde partie toute nouuelle, beaucoup plus ample qu'auprauant. Le tout corrigé & reduit en meilleur ordre par Antoine Oudin*, París, Antoine de Sommaville, Augustin Courbé et Nicolas & Jean de la Coste.
- (1640): *Curiositez françoises, pour servir de supplement aux dictionnaires ou recueil de plusieurs belles proprietes, auec une infinité de proverbes & quolibets, pour l'explication de toutes sortes de liures*, París, Antoine de Som-maville.

- RICHELET, P. (1680): *Dictionaire François, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise: Ses Expressions propres, Figurées & Burlesques, la Pronociation des Mots les plus difficiles, le Genre des Noms, le Regime des Verbes: Ave les Termes les plus connus des Arts & des Sciences. Le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue françoise*, Ginebra, Jean Herman Widerhold.
- VARELA MERINO, E. (2002): «Galicismos de los siglos XVI y XVII en el campo léxico de la indumentaria», en ECHENIQUE, M. T. y otros (eds.): *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 2411-2419.

**SIMPLIFICATION DU FRANÇAIS JURIDIQUE:
ÉTUDE APPLIQUÉE À LA PROPOSITION
DE LOI DU 22 JUILLET 2008 RELATIVE
À LA «SIMPLIFICATION ET CLARIFICATION
DU DROIT ET À L'ALLÈGEMENT DES PROCÉDURES»**

CRISTINA CARVALHO

Universidad de Alicante

En France, le poids de la législation sur les citoyens est bien inquiétant, à tel point que le principe *Nemo censetur ignorare legem*, n'est désormais plus qu'une fiction juridique. Les citoyens, mais aussi les entreprises, se trouvent face à un stock de lois qui augmente année après année; ainsi, en 2008 on comptait environ 10.500 lois et 120.000 décrets. Certains auteurs parlent «d'inflation législative», d'après ces derniers trop de lois tuent la loi. Les nouvelles lois sont, en outre, de plus en plus techniques. Toutes ces difficultés et celles liées au caractère complexe, voire obscur, du langage du droit ont pour effet que les non initiés aux sciences juridiques ne savent plus à quel saint se vouer pour «déchiffrer» les textes juridiques. Tous ces obstacles que rencontrent les individus en matière de compréhension du droit et de son langage, ont conduit l'Assemblée Nationale française à adopter, en date du 16 octobre 2008, au moyen de la proposition de loi sur la «Simplification et clarification du droit et sur l'allègement de diverses procédures», diverses mesures afin de rendre le langage du droit plus compréhensible à l'ensemble de la population.

Il semble exister, de part du législateur français, une claire détermination à simplifier le droit et le langage de ce dernier, c'est pourquoi, il serait intéressant de se pencher sur les différentes simplifications prévues par cette proposition loi au sein de la langue juridique française. Ainsi, nous nous pencherons, dans une première partie, sur les origines du mouvement simplificateur du langage du droit, dénommé le *Plain Language Movement*; en français on parle de mouvement poursuivant la «lisibilité»

du langage juridique. Par la suite, dans une deuxième partie, nous analyserons les différentes simplifications établies par la présente proposition loi en ce qui concerne le discours juridique.

1. Le mouvement poursuivant la simplification du droit et de son langage: origines et essor en France

1.1 Origines du mouvement poursuivant la simplification du droit et de son langage

Qu'entendons-nous par «simplification du droit» et quelles répercussions emporte-t-elle sur le langage juridique?

La simplification du Droit est une conséquence directe d'un nouveau droit, le «droit de comprendre» (on parle aussi d'accès au Droit), c'est-à-dire le droit de tout citoyen à comprendre l'ensemble des communications à caractère officiel (lois, contrats, jugements). Ce droit de comprendre qui se consolide année après année, requiert, afin que son exercice soit pleinement satisfaisant, que le contenu des textes juridiques soit plus compréhensible.

Le souci de faciliter l'accès au Droit au plus grand nombre de citoyens n'est pas nouveau, nous trouvons tout au long de l'histoire française plusieurs exemples de tentatives de simplification du Droit. Ainsi, François Ier adopte en 1539 les ordonnances de Villers-Cotterêts afin que le latin ne soit plus la langue officielle du Droit.

Pour que le Droit soit plus accessible il faut, d'une part, qu'il soit plus «intelligible», cela étant réalisable par la réduction de la longueur des textes juridiques, par la suppression de documents inutiles ou obsolètes, ou encore par la diminution de contenus en latin. D'autre part, pour être accessible le Droit doit être «lisible», caractéristique qui requiert le recours systématique au langage courant lors de la rédaction des différents contenus, au détriment du jargon juridique.

C'est ainsi que surgit le mouvement qui promeut l'usage du langage courant dans la rédaction des textes juridiques, mouvement qui naît dans les pays anglo-saxons et qui a donné lieu à la mise en place du mouvement international dénommé *Plain Language Movement*. En ce qui concerne la

langue française on parle de mouvement en faveur de la «lisibilité» de la langue du droit, ou de «clarté» de la langue de spécialité. Les origines du *Plain Language Movement* remontent au siècle des Lumières où des juristes allemands s'intéressaient déjà aux problèmes linguistiques ayant trait à la clarté juridique. Le mot anglais «plain» signifie «simple» et apparaît officiellement dans la publication de Sir Ernest Gowers dans *The Complete Plain Words* et constitue le point de départ d'un mouvement qui prône l'adéquation de la rédaction des textes administratifs anglais au citoyen moyen. Il faudra attendre les années soixante-dix, avec la publication du rapport du Comité Renton, pour que ce mouvement s'étende à l'ensemble des textes juridiques anglais. Ce rapport insistera sur la nécessité d'élaborer des lois compréhensibles. Enfin, au début des années quatre-vingt, le gouvernement anglais entamera une véritable politique publique de Plain Language avec la publication de son Livre blanc intitulé *Administrative Forms in Government*.

Mais concrètement quels objectifs poursuivent le *Plain Language Movement* dit aussi le mouvement en faveur de la «lisibilité» du langage juridique en ce qui concerne la langue française?

Ce mouvement poursuit la lisibilité des contenus rédigés en langue de spécialité et, en particulier, dans le langage du Droit. D'après ce mouvement, le concept de «lisibilité» requiert que la rédaction des textes juridiques soit «simple», «précise», «cohérente», «logique» et «en adéquation» avec le public ciblé. Afin que les conditions de lisibilité soient réunies dans un même texte il faut, en outre, que ces cinq aspects se vérifient en ce qui concerne la terminologie du texte, sa syntaxe, sa structure mais aussi en ce qui concerne sa présentation.

Première condition de lisibilité: un recours systématique à des mots simples et ordinaires, d'autre part, une limitation dans l'usage de mots longs, peu courants, ou encore, lorsque l'on évite les archaïsmes, ou encore, les emprunts auprès de langues étrangères, les abréviations et les locutions latines. Quant à la syntaxe, celle-ci sera considérée comme simple lorsque, d'une part, l'on favorise l'emploi de verbes au détriment des noms, que l'on évite, d'autre part, la voix passive, les doubles négations et enfin les tournures impersonnelles. La structure du texte, quant à elle, sera considérée comme simple s'il y a un recours à des phrases courtes qui adoptent une construction simple du type: sujet + verbe + complément.

Deuxième condition de lisibilité: la précision. La rédaction de contenus juridiques sera, en outre, considérée comme précise lorsque l'on exclue toute une série de figures que nous expliquerons à continuation. Il faut, d'une part, éviter l'usage de redondances, ou expression de la même idée par deux formulations différentes au sein d'une même phrase. Il faut, d'autre part, limiter les répétitions inutiles, les clichés ou encore les pléonasmes. Enfin, en ce qui concerne la structure, voire la présentation du texte, ce dernier apparaîtra plus précis si l'on limite les renvois, que ce soit à d'autres parties du texte ou à d'autres documents.

Troisième condition de lisibilité: la cohérence. La rédaction des documents juridiques doit être, effectivement, cohérente afin de faciliter par la suite l'interprétation juridique des dits documents. La cohérence requiert qu'au sein d'un texte un mot soit employé dans le même sens, ainsi, pour chaque sens différent on utilisera un mot différent. Il s'ensuit que l'usage de synonymes est fortement déconseillé. En ce qui concerne la structure du texte, l'aspect de cohérence peut être atteint en évitant les chevauchements dans la construction des phrases et en favorisant, au contraire, une disposition parallèle au sein des dites phrases.

Quatrième condition de lisibilité: la logique. Cet aspect logique dans la rédaction du texte juridique on le retrouve dans la terminologie employée, notamment dans le choix des mots, mais aussi dans la syntaxe par la mise en relief des données importantes au sein de la phrase.

Enfin la cinquième condition de lisibilité est celle de l'adéquation du texte au public ciblé. Cette condition signifie que la rédaction des documents juridiques doit être adaptée au public auquel sont destinés les dits documents. Plus le secteur de population visé est modeste, plus le document juridique devra être lisible et respecter les cinq conditions ci-dessus mentionnées. Les textes juridiques fortement adaptés au public destinataire sont, en outre, facilement reconnaissables car présentent les caractéristiques suivantes: usage fréquent de mots familiers, grand nombre d'exemples et d'illustrations, usage systématique de pronoms personnels, contiennent des glossaires, voire des listes de définitions ou, encore, recourent à un ton cordial.

Ayant abordé les origines du *Plain Language Movement*, c'est-à-dire le mouvement qui poursuit la simplification, dit aussi la lisibilité du droit

et de son langage, nous nous pencherons, à continuation, sur l'essor de ce mouvement en France.

1.2 Essor du mouvement poursuivant la simplification du droit et de son langage en France

En France le mouvement en faveur de la simplification ou de la lisibilité du langage juridique, est un mouvement assez tardif, non unifié, qui compte quelques initiatives individuelles. Tout commence en 1966 lorsque Georges Pompidou, alors président de la République, crée l'Association pour le bon usage du français dans l'administration. Au cours de la même année voient le jour plusieurs organismes spécialisés en matière de révision des formulaires de l'Administration tels que le Centre d'Enregistrement et de Révision des Formulaires Administratifs (CERFA).

Quelques années plus tard, en 1973, ce mouvement de simplification du langage juridique atteint également le langage judiciaire avec la création de la Commission de modernisation du langage judiciaire. Cette commission a émis un grand nombre de recommandations limitant l'emploi d'emprunts et d'archaïsmes, en outre, ses travaux seront repris dans plusieurs circulaires relatives à la rédaction d'actes d'huissiers ou de jugements.

Puis sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing est créée l'Association pour l'amélioration des rapports entre l'administration et le public (ARAP) qui fonctionnera jusqu'en 1977 et sera remplacée en 1983 par la Commission pour la Simplification des Formalités (COSIFORM). Les travaux du CERFA et du COSIFORM permettront ainsi de simplifier les formulaires administratifs et de réduire leur nombre de 25.000 à 2.000 en 1998.

Au cours des années quatre-vingt le mouvement en faveur de la simplification et de la lisibilité du langage juridique s'affaiblit, cependant, c'est au cours de cette décennie que les meilleurs auteurs français, François Richaudeau et Louis Timal-Duclaux, publieront leurs travaux à ce sujet. C'est aussi à cette époque que le Conseil d'Etat publie à son tour un cahier, dans la série «Études et documents» sur le langage du droit où Louis Fougère conseiller d'état met en évidence que le plus gros obstacle rencontré dans le langage juridique, n'est pas le vocabulaire technique, mais l'emploi de mauvaises techniques de rédaction.

Il faut attendre la fin des années quatre-vingt-dix pour que resurgisse à nouveau un engouement au profit de ce mouvement. Ainsi, en 1998 la Commission pour les simplifications administratives (COSA) succède au CERFA et au COSIFORM.

En 1999 le Conseil Constitutionnel, à son tour, consacre, dans sa décision du 16 décembre, l'objectif de valeur constitutionnelle «d'accessibilité et d'intelligibilité de la loi» confirmant en ce sens la jurisprudence de la Cour Européenne des Droits de l'Homme. Ce principe fondamental impose d'adopter des lois ou des textes juridiques suffisamment précis et non équivoques afin de prémunir les sujets de droit contre une compréhension contraire à la Constitution ou de les protéger contre le risque d'arbitraire.

En 2001 voit le jour le Comité d'Orientation pour la Simplification du Langage Administratif (COSLA) dont la fonction est de préparer des outils d'orientation ou de formation des fonctionnaires en matière de rédaction administrative. Les outils obtenus dans le cadre des travaux de simplification du COSLA et destinés aux fonctionnaires sont principalement trois: un guide pratique de la rédaction administrative, un lexique administratif et un logiciel d'autocorrection.

Par la suite, en 2003, avec le changement de gouvernement, la Commission pour les simplifications administratives (COSA) est alors remplacée par la Délégation aux Usagers et aux Simplifications Administratives (DUSA). Cette institution est alors dotée de plusieurs missions tels qu'alléger les procédures administratives, ou encore, assurer la lisibilité ou simplification du langage administratif. Enfin en 2005, la DUSA a été remplacée par la Direction générale de modernisation de l'État (DGME) dont l'un des objectifs poursuivis est la simplification du langage juridique, notamment, le langage administratif.

Une autre institution joue actuellement un rôle essentiel en matière de simplification et de lisibilité du langage juridique, c'est la Commission de terminologie et de néologie en matière juridique. Cette commission est issue du décret du 3 juillet 1996 relatif à l'enrichissement de la langue française, et a comme principale fonction de créer de néologismes en vue d'adapter les termes d'origine étrangère, notamment les termes anglais. Exemples de néologismes qui voient le jour sont «crédit-bail» pour remplacer le mot anglais «leasing» ou encore le mot «courriel» pour remplacer le mot «e-mail». À cette première mission de ladite commission, est venue s'ajouter

une deuxième, celle de remplacer les termes juridiques vétustes qui nuisent à la compréhension du droit. C'est pourquoi, la commission de terminologie et de néologie en matière juridique est souvent consultée par le COSLA sur toute question intéressant l'emploi du langage administratif.

Nous pouvons, enfin, mentionner une troisième fonction de ladite commission, celle de moderniser le vocabulaire du code civil. A cet égard, la commission en question a pu constater, avec satisfaction, qu'un certain nombre de propositions qu'elle avait fait, dans le cadre de la «modernisation» du code civil ont été retenues par loi du 23 juin 2006 prévoyant des réformes dans le domaine des successions et des libéralités. Cette loi retient donc les propositions suivantes de la commission: le terme «tierce opposition» est remplacé par «opposition d'un tiers», le terme «préciput» est substitué par «hors part successorale», l'expression «acceptation sous bénéfice d'inventaire» ne sera plus utilisée et cela au profit de cette autre expression «acceptation à concurrence de l'actif net», l'expression «en avancement d'hoirie» est à son tour substituée par «en avancement de part successorale», le terme «partage d'ascendant» est abandonné au profit du terme «donnation-partage», l'expression «l'hypothèque de la dot et des conventions matrimoniales» est remplacée par cet autre expression «l'hypothèque légale des époux» et, enfin, le terme «acte d'addition» est écarté au profit du terme «acte d'acceptation».

La Commission de terminologie et de néologie en matière juridique ne se limite pas à proposer le remplacement de termes juridiques vétustes ou obscurs, elle peut, également, proposer l'abrogation de termes devenus inutiles. Ainsi, le décret du 27 juillet 2006 relatif aux procédures de saisie immobilière reprend la proposition de la commission d'abroger l'expression «folle enchère».

Pour conclure, marquons que le Parlement français semble avoir pris très au sérieux la mission de faire respecter l'objectif de valeur constitutionnelle «d'accessibilité et d'intelligibilité de la loi», consacré par la jurisprudence du Conseil Constitutionnel, et a pris à partir de l'année 2003 toute une série de lois en ce sens. Nous mentionnerons, la loi du 2 juillet 2003 habilitant le Gouvernement à simplifier le droit, ou encore la loi du 9 décembre 2004 de simplification du droit. Le Parlement, dans le cadre de ces lois, va aller plus loin et procéder, également, à une simplification du langage juridique c'est ce que nous allons étudier, par la suite, dans le

cadre de notre proposition de loi 22 juillet 2008 relative à la «Simplification et clarification du droit et à l'allègement des procédures».

2. Simplifications du langage du droit prévues par la proposition de loi du 22 juillet 2008 relative à la «Simplification et clarification du droit et à l'allègement des procédures»

2.1 Simplifications prévues par la proposition de loi en ce qui concerne la terminologie juridique

La proposition de loi du 22 juillet 2008 relative à la «Simplification et clarification du droit et à l'allègement des procédures» s'inscrit dans la continuité de la loi adoptée par le Parlement français le 11 décembre 2007. La proposition de loi étudiée est, en fait, l'aboutissement d'une démarche originale résultant de l'effort concerté des parlementaires et des citoyens. Ces derniers, en effet, ont pu s'exprimer, à partir de septembre 2007, à travers un site Internet mis en place par l'Assemblée Nationale et ont pu, ainsi, dénoncer les difficultés rencontrées dans la rédaction ou dans l'application des dispositions de notre ordre juridique. Cette proposition de loi est aussi le fruit d'un travail parlementaire réalisé en étroite collaboration avec différents ministères, qui consiste à regrouper dans un même texte de simplification toutes les mesures de simplifications invoquées par les citoyens ou par les propres parlementaires.

La proposition de loi du 22 juillet 2008 relative à la «Simplification et clarification du droit et à l'allègement des procédures», comprend 67 articles, répartis en quatre chapitres.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons au chapitre premier (mesures relatives à la simplification de la vie quotidienne des citoyens) au sein duquel nous trouvons des mesures telles que, par exemple, celles tendant à la simplification du fonctionnement des copropriétés (article 5), ou celles relatives à la simplification du recouvrement de différents impôts (article 14). Nous nous pencherons sur l'article 6 de ce chapitre qui contient des mesures de simplification de la terminologie juridique du code civil français. En effet, le décalage entre le vocabulaire juridique

employé dans le code civil français et le vocabulaire quotidien est tel qu'il nuit à «l'intelligibilité du droit», principe consacré par le Conseil Constitutionnel en 1999. Le Parlement français, par conséquent, a été amené à légiférer dans le sens de la simplification de la terminologie juridique dudit code, remplaçant les termes juridiques obscurs par des mots équivalents employés dans le français courant.

L'article 6 de la proposition de loi, ci-dessus mentionnée, prévoit les simplifications terminologiques suivantes. Les mots «seing privé» mentionnés dans l'article 386, entre autres, du code civil et employés par exemple dans «acte sous seing privé», sont remplacés par les mots «signature privée». En effet un acte sous seing privé est un acte qui, contrairement, à l'acte authentique ne requiert aucun formalisme pour être valable mis à part la signature. Le mot «hérédité» cité dans l'article 758, entre autres, du code civil, signifie la transmission de caractéristiques ou de biens des ancêtres à leurs descendants, quel que soit le mode de cette transmission. Ce mot, hérédité, est remplacé par le mot plus usuel «succession». Le terme «diverti» employé dans l'article 778, entre autres, du code civil, qui renvoie à une modalité de vol et qui, par conséquent, n'a rien à voir ici avec le verbe «s'amuser», est remplacé par le mot courant «détourné». Le mot «échoient» mentionné dans l'article 832-2 dudit code, est issue du verbe échoir et signifie «correspondre à, attribuer». Ce terme n'est pas utilisé dans le langage courant et tend à être confondu avec le terme «échouer», c'est pourquoi il est remplacé par les mots «sont attribués». Le mot «impense» employé dans l'article 861 du code civil, et dont la signification est la somme employée pour la conservation, l'amélioration d'un bien immobilier, est un autre exemple de mot non utilisé dans le langage courant. C'est pourquoi le mot «impense» est remplacé par le terme usuel «dépense».

Quant aux termes «répéter» et «répétition» mentionnés dans les articles 1235 et 1886 du code civil, sont polysémiques, c'est-à-dire qu'ils ont plusieurs sens. Ces termes ont, en effet, un sens dans le langage courant et leur signification renvoie au fait de refaire ou redire quelque chose. Dans le présent code le mot «répéter» a un sens juridique précis, il signifie rendre quelque chose à quelqu'un. Ainsi, lorsqu'un terme juridique est doté, également, d'un sens extra juridique, comme dans le présent cas, on parle de *polysémie externe*. Étant donné que cette signification juridique

est méconnue par le citoyen moyen, les termes «répéter» et «répétition» sont remplacés par les mots plus usuels «restituer» et «restitution».

Mentionnons, également, le terme «tradition» cité dans l'article 1606 du code civil. Ce terme est employé dans le langage courant et désigne la transmission d'un contenu culturel à travers l'histoire depuis un événement fondateur ou un passé immémorial. Le terme «tradition», cependant, a dans le langage juridique un sens bien différent, il renvoie à l'idée de déposer, de remettre une chose entre les mains de quelqu'un. Il s'agit, là aussi d'un bon exemple de polysémie externe. Etant donné que le sens juridique de ce mot est méconnu par l'ensemble des citoyens, la proposition de loi mentionnée propose de remplacer «tradition réelle» par «remise de la chose».

Certains termes juridiques n'ont de sens que dans la langue du droit, nous sommes, alors, en présence de *termes exclusivement juridiques*. C'est le cas du mot «réméré» cité dans l'article 1664, entre autres, du code civil et qui désigne une vente qui s'accompagne de la faculté –mais non obligation– de rachat par le vendeur. Le terme «réméré» est un terme exclusivement juridique, totalement méconnu dans le langage courant, c'est pourquoi il est remplacé par le mot plus usuel «rachat». Autres termes exclusivement juridiques du code civil sont «colonat partiaire» et «colon partiaire» employés dans l'article 524, entre autres, dudit code.

Le «colonat partiaire» est un type de bail rural dans lequel un propriétaire, le bailleur, confie à un «colon partiaire» le soin de cultiver une terre en échange d'une partie de la récolte. Ces termes, absolument obscurs pour les non initiés au droit sont remplacés par des termes plus usuels «métayage» et «métayer». Citons, enfin, un dernier terme exclusivement juridique: «l'antichrèse», mentionné dans l'article 2373 du code civil. Ce mot désigne le nantissement d'une chose immobilière où son propriétaire en cède la jouissance à un créancier pour lui permettre d'en percevoir les revenus jusqu'à ce que leur valeur accumulée paye la dette. Il s'agit d'un terme totalement incompréhensible pour les profanes, c'est pourquoi, la proposition de loi, antérieurement citée, recommande son remplacement par le mot plus usuel «gage immobilier».

Certains groupes de mots du code civil demeurent, également, intelligibles pour l'ensemble des citoyens. Signalons, en ce sens, l'expression «différent dans l'individu» qui est employée dans l'article 1894 du code

civil. Cette expression est composée de mots qui possèdent un sens dans le langage courant tels que «différer» qui signifie être différent et «individu» qui signifie «une personne». Or ces mots, combinés entre eux dans le langage courant, n'ont aucun sens, bien au contraire, dans le langage juridique ils signifient «différent». Le choix et la disposition de ces mots dans le langage juridique a pour finalité d'émphatiser ce sens, cependant, cela porte à confusion d'où leur remplacement par le mot «différent». Autre exemple d'expression obscure, mentionnée dans l'article 1653 du code civil, c'est «si mieux n'aime celui-ci». Cette expression, qui à première vue, ne paraît avoir aucun sens, est remplacée par «sauf s'il préfère». Et, enfin, l'expression «est habile à» qui semble signifier «être adroit, être capable» signifie, en fait, que quelqu'un est autorisé à faire quelque chose. Ainsi, «est habile à» est remplacé par le verbe «peut».

La proposition de loi du 22 juillet 2008 relative à la «Simplification et clarification du droit et à l'allègement des procédures» établit, également, des simplifications en ce qui concerne la rédaction (style, structure des phrases) de plusieurs articles au sein de différents codes. C'est ce que nous étudierons à continuation.

2.2 Simplifications préconisées par la proposition de loi en ce qui concerne la syntaxe et le style du langage juridique

La proposition de loi du 22 juillet 2008 relative à la «Simplification et clarification du droit et à l'allègement des procédures», à travers les articles 44 à 45 du chapitre IV relatif à la «Clarification du droit en matière pénale», prévoit toute une série de simplifications en ce qui concerne la rédaction d'articles de différents codes. Le législateur, lors de l'élaboration de ladite proposition de loi, a pris en compte les conditions nécessaires à la lisibilité d'une langue de spécialité, consacrés par le *Plain Language Movement*, et notamment, celles de «simplicité» et de «précision» en matière de rédaction.

En ce qui concerne la syntaxe, le législateur respecte la condition de simplicité en évitant le recours à la voix passive. Il remplace, en effet, systématiquement le verbe à la voix passive ou les constructions passives, soit par un participe passé employé comme adjectif, soit par un verbe à

la voix active. Nous observons cette simplification, par exemple, dans la nouvelle rédaction des alinéas 1 et 2 de l'article 215-3 du code pénal. Dans cet article nous constatons, en effet, que les constructions passives «les personnes morales peuvent être déclarées» et «les peines encourues par les personnes morales sont» sont remplacées par le participe passé «les personnes morales déclarées» et par le verbe actif «les personnes morales [...] encourent».

Le législateur tient compte, également, tout au long de ladite proposition de loi, de la «condition de précision». Cette dernière est considérée comme nécessaire par le *Plain Language Movement* afin qu'un langage de spécialité, ici le langage du droit, soit conforme au «principe de lisibilité». Cette «condition de précision» se traduit, généralement, par la suppression de répétitions de mots ou par le fait d'éviter les redondances, c'est-à-dire l'expression de la même idée par des formations différentes.

La condition de précision est prise en compte lors de la nouvelle rédaction de l'article L1337-4 paragraphe v du Code de la Santé Publique. Dans cet article, nous remarquons, la suppression d'une redondance. En effet, la disposition «Les peines encourues par les personnes morales» est une sorte de redondance de «Les personnes morales peuvent être déclarées pénalement responsables[...] des infractions». Le législateur unifie les deux premiers alinéas en une seule phrase afin que le contenu de celle-ci soit plus précis. Le législateur, en outre, évite les répétitions, ainsi, le terme «code pénal» est remplacé à deux reprises par «du même code».

Nous observons, également, au cours de cette nouvelle rédaction de l'article L1337-4 paragraphe v, le remplacement de la préposition «à» par la préposition «par», ce qui contribue à rendre les constructions plus simples, et par conséquent plus lisibles. Ainsi, la construction «prévues à l'article» est systématiquement remplacée par «prévues par l'article». Le législateur, enfin, supprime des termes inutiles tels que, par exemple, l'adjectif «complémentaires», mot dont l'emploi dans le présent article n'est pas indispensable.

Pour conclure, nous signalerons que le législateur français à travers la proposition de loi du 22 juillet 2008 relative à la «Simplification et clarification du droit et à l'allègement des procédures» applique, de manière effective, les conditions de lisibilité du langage du droit consacrées par le *Plain Language Movement*. Ces conditions nécessaires à la lisibilité d'une

langue de spécialité et, notamment celles de simplicité et de précision, sont clairement observables à travers, d'une part, la simplification de la terminologie juridique établie dans l'article 6 de la proposition de loi ci-dessus mentionnée et, d'autre part, à travers la nouvelle rédaction de dispositions de divers codes prévue dans les articles 43 à 44 de ladite proposition de loi. La volonté parlementaire de poursuivre la lisibilité dans le cadre du langage juridique est, certes, bien réelle. Cette volonté parlementaire est, en outre, actuelle puisque, rappelons-le, la proposition de loi du 22 juillet 2008 relative à la «Simplification et clarification du droit et à l'allègement des procédures» s'inscrit dans la continuité de la loi du 11 décembre 2007. À son tour, la proposition de loi qui fait l'objet de la présente étude, a été définitivement adoptée par le Parlement au cours du mois d'avril dernier et, passe, ainsi, le témoin à un nouveau projet, la proposition de loi pour la simplification et la clarification du droit, «cuvée 2009» qui est en cours d'élaboration par la Commission des Lois.

Bibliographie

- BESSON, E. (2006): *Principe de clarté et objectif de valeur constitutionnelle d'accessibilité et d'intelligibilité de la loi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 63-84.
- CORNU, G. (2005): *Linguistique Juridique*, Paris, Montchrétien.
- COMITÉ D'ORIENTATION POUR LA SIMPLIFICATION DU LANGAGE ADMINISTRATIF (2007): *Rapport d'Activité 2006*.
- COMMISSION POUR LES SIMPLIFICATIONS ADMINISTRATIVES (2001): *La simplification des formulaires administratifs*.
- FERNBACH, N. (1995): «La simplification du texte juridique: étude comparative», dans SNOW, G. (ed.) (1994): *Français juridique et science du droit*, Bruxelles, Bruylant Bruxelles (CICLEF).
- FOUGÈRE, L. (1985): «La modernisation du langage juridique», *EDCE (Études et documents du Conseil d'Etat)*, 36, 121.
- GUTMANN, D. (1999): «L'objectif de simplification du langage législatif», dans MOLFESSIS, N. (ed.) (1999): *Les Mots de la loi*, Paris, Economica, 73.

- INSTITUT DE LA GESTION PUBLIQUE ET DU DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE (2007): «Simplifier pour faciliter l'accès des citoyens», *Recherches-Études*, 24.
- LASSERRE-KIESOW, V. (2002): «La compréhensibilité des lois à l'aube du XXI^{ème} siècle», *Dalloz*, 1157.
- MALAUURIE, P. (2005): «L'intelligibilité des lois», *Pouvoirs*, 114, 131-137.
- SAMSON, S. (2007): «La simplification des écrits juridiques», *Le Journal du Barreau du Québec*, 39, 11.

TRADUCCIÓN Y USO DE NOTAS A PIE DE PÁGINA: REFLEXIONES A PARTIR DE LA PROPIA PRÁCTICA

ANNA-MARIA CORREDOR PLAJA

Universitat de Girona

Después de haber traducido varias obras de literatura y de filosofía del francés al catalán, con notas a pie de página, y teniendo muy grabada todavía en mi memoria la frase «no quiero notas a pie de página», que me espetó el primer editor con el que publiqué la traducción de una obra literaria francesa, me he propuesto reflexionar sobre este *texto añadido* que son las notas a pie de página y su función en las traducciones. Para ello, en primer lugar citaré tres definiciones de la palabra *nota*, en segundo lugar expondré algunos interrogantes que plantea el uso de las notas, y por último trataré de las funciones de las notas con ejemplos sacados de mis propias traducciones.

1. ¿Qué es una nota?

Examinemos tres definiciones:

- «Bref éclaircissement nécessaire à l'intelligence d'un texte, et qui figure au bas de la page ou à la fin du texte» (*Dictionnaire Le Petit Robert*).

Según esta definición, la nota es una aclaración necesaria para entender el texto, tiene que ser breve y puede situarse al final de la página o al final del texto.

- «Courte remarque, annotation apportant un commentaire, un éclaircissement sur un texte» (*Petit Larousse Encyclopédique*).

En esta segunda definición vemos que se insiste en la brevedad de la nota, pero aquí, además de *éclaircissement* se habla también de *commentaire*. En este sentido, el concepto de nota aparece más

amplio, ya que un comentario me parece algo distinto de una aclaración. En cambio, en esta definición no se hace ninguna referencia a la ubicación de la nota en el texto, quizás porque es algo que se da por sabido.

- «Éclaircissement que dans un livre on met au bas des pages, ou en marge, ou à la fin du volume, en un caractère différent de celui du reste de l'ouvrage» (*Dictionnaire Littré*).

Encontramos de nuevo en esta definición la palabra *éclaircissement* y aquí se añade que se puede situar también al margen de las páginas, cosa que no suele hacerse actualmente, y que se escribe con caracteres distintos de los del texto, cosa que sí se hace, justamente para indicar que se trata de otro tipo de texto.

Evidentemente podríamos encontrar otras definiciones, pero las anteriores nos bastan para hacernos una idea de lo que son las notas a pie de página: textos breves que aportan una aclaración o un comentario, escritos en un carácter distinto para marcar la diferencia con el resto del texto. Podemos decir pues, que la nota se define por una parte por esta diferencia a nivel tipográfico y, por otra parte, por ser una especie de texto secundario, situado en un segundo plano, como una especie de apéndice añadido al cuerpo de la obra.

2. ¿Qué interrogantes plantean las notas?

Una pregunta previa que nos podemos hacer es sobre quién decide si una traducción llevará o no notas a pie de página. En este sentido, mi opinión es que la inclusión o no de notas en un texto no puede depender tanto de una determinada política editorial como del criterio del propio traductor: el traductor, antes que traductor, es lector del texto original, y posteriormente, lector de su propio texto. Es cierto que puede haber diversos tipos de notas, pero en general, cualquier traductor se da cuenta, bien en la fase de traducción, bien en la de revisión y lectura de su texto, de la necesidad de introducir una nota (aclaración, comentario, justificación, etc.). La inclusión de la nota va ligada a la necesidad de explicitar algo, y

esa necesidad surge cuando el traductor-lector percibe alguna laguna que puede suponer una dificultad para su hipotético lector, o cuando considera pertinente justificar algunas de las opciones lingüísticas escogidas o, como ocurre a menudo, cuando los signos de su lengua no le permiten expresar el sentido o el efecto que se desprende del original, en otras palabras, cuando «el malabarismo» (Santoyo, 1994: 147) que se realiza de manera natural en una lengua no se puede reproducir en otra.

Podemos preguntarnos hasta qué punto las notas son elementos que alteran la unidad del texto: según Pascale Sardin ésta es una de las razones por las que son tan a menudo criticadas: «La note signale un hiatus, le jeu différentiel qui affecte tout texte traduit. Lieu de surgissement de la voix propre du traducteur, elle trahit, au plus près du texte, la nature dialogique du traduire et le conflit d'autorité qui s'y trame» (Sardin, 2007: 122).

Efectivamente, la inclusión de notas supone una doble ruptura: en primer lugar, con las incursiones del traductor en forma de notas a pie de página se rompe la unidad del texto original e irrumpe una nueva voz; en segundo lugar, estas incursiones distorsionan en mayor o menor medida el proceso de lectura del lector: se trata de una distorsión física, en el sentido de que obligan al lector a desviar la mirada y a leer unas líneas de *texto* que están, por decirlo de alguna manera, fuera del texto, pero también es una distorsión de tipo conceptual: la nota obliga a hacer un paréntesis más o menos largo en la lectura, y por consiguiente, en la aprehensión del sentido de lo que se está leyendo. No cabe duda de que si una nota es excesivamente larga puede perturbar la lectura, y todavía más si la colocamos no al final de la página sino al final del libro. Pero si la nota es breve y se encuentra en la misma página no tiene por qué suponer una interrupción importante en el proceso de lectura del texto. Entonces, sí, el texto supone una unidad que el traductor tiene que respetar haciendo el mínimo de incisos, pero, por otra parte, hay que tener en cuenta que si el lector se encuentra ante una dificultad de comprensión (lingüística, cultural, etc.) y no dispone de una nota aclaratoria que le facilite una consulta rápida, se producirá igualmente una interrupción en el proceso de lectura.

En la cita de Sardin, se menciona el conflicto de autoridad: efectivamente, se puede pensar que con las notas se introduce en el texto una especie de polifonía, en el sentido de que la voz del traductor se mezcla con la del autor, pero ¿acaso el texto traducido, aunque no tenga notas, no

contiene siempre la carga subjetiva que le imprime el traductor? ¿Pueden existir traducciones objetivas? Según Rosa Rabadán: «No existen las traducciones objetivas o ideológicamente neutras, cualquier elección del traductor obedece a una lectura personal y por tanto a algún modo de manipulación en la interpretación por lo que respecta a los receptores meta» (Rabadán, 1994: 129).

Es una opinión que comparto totalmente: el texto producido es el resultado de una interpretación posible del original: un mismo texto puede tener diversas versiones, y cada versión corresponde a una interpretación particular del original. Antoine Berman afirma: «Même s'il pense que son œuvre n'est qu'un "pâle reflet", qu'un "écho" de l'œuvre "véritable", le traducteur doit toujours vouloir *faire œuvre*» (Berman, 1995: 92). Las notas forman parte de la expresión de subjetividad y aportan los elementos necesarios para recrear, para reconstruir, lo más justamente posible el sentido del texto original.

3. Funciones de las notas

Pascale Sardin distingue entre las notas que tienen una función exegética/hermenéutica y las que tienen una función «meta-». Las primeras son, según esta autora, las más utilizadas y las menos discutidas. Es el tipo de notas que encontramos para aclarar nociones de tipo cultural. Veamos unos ejemplos:

a) Referencias a canciones, obras literarias...

Ejemplo 1:

O: Il suffira pour deux menus assez chiches, pommes de terre et ragoût de porc. Bill mange le sien, les enfants auront l'autre et je tremperai mon pain dans la sauce, comme dans la chanson. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: En vam tenir prou per a dos menús força minsos, patates i estofat de porc. En Bill es menja el seu, l'autre va ser per als nens, i jo vaig sucар el pa a la salsa, com en la cançó*.

*Al·lusió a la cançó infantil *Trempe ton pain, Marie*. (N. de la T.)

En este caso, la nota me pareció totalmente necesaria para que el lector entendiera la referencia del original a esta canción francesa, además el

texto dice «la chanson». Si en catalán existiera una canción semejante, la nota no hubiera sido necesaria.

Ejemplo 2:

O: Enfin, les deux dernières fonctions sont propres au langage humain. Ce sont la fonction poétique ou métaphorique («tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire»)... (Pascal Picq, et alii: *La plus belle histoire du langage*).

T: Finalment, les dues últimes funcions són pròpies del llenguatge humà. Són la funció poètica o metafòrica («els teus ulls són tan profunds que hi perdo la memòria*»)...

*«Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire» és un dels versos del conegut poema «Les yeux d'Elsa», de Louis Aragon (1897-1982) (N. de la T.)

Es un caso de nota algo parecido al anterior, pero aquí el lector puede entender perfectamente el texto (qué es la función poética o metafórica) con el ejemplo que se le da entre paréntesis, es decir, que el hecho de que el ejemplo sea un verso de Aragon no interviene en su comprensión. Sin embargo, consideré útil aportar esta información.

Ejemplo 3:

O: Fabre d'Églantine, plus connu pour sa chanson «Il pleut, il pleut, bergère»... (Michel Onfray: *Les ultras des Lumières*)

T: Fabre d'Églantine, més conegut per la cançó «Il pleut, il pleut, bergère»*

*Literalment, «Plou, plou, pastoreta». Es tracta d'una coneguda cançó infantil vinculada a la creació de la guàrdia nacional francesa i que suposadament el seu autor va cantussejar en pujar al cadafal per ser guillotinat juntament amb Danton (5 d'abril de 1794). (N. de la T.)

En este ejemplo, el lector puede entender el texto pero la nota le aporta una información complementaria para satisfacer su curiosidad.

Ejemplo 4:

O: Qui donnerait de son temps à un curé crotté venu de sa campagne ardennaise sans désir de Rastignac? (Michel Onfray: *Les ultras des Lumières*)

T: Qui pot dedicar temps a un capellà enfangat que arriba d'un poble de les Ardenes sense ambicions de Rastignac*?

*Al·lusió al cèlebre personatge arribista de *La Comèdia humana*, de Balzac. (N. de la T.)

Nota necesaria para que el lector comprenda el carácter modesto del personaje.

Ejemplo 5:

O: Je m'attendais à vous voir au moins vous précipiter à mes pieds comme Rodrigue ou M. Camus lui-même. (Alfred de Musset: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*)

T: Com a mínim esperava que se'm llançariau als peus com Rodrigue* o el mateix *monsieur* Camus.

*Impetuós protagonista de l'obra teatral *Le Cid* (1635) de Pierre Corneille. (N. de la T.)

Nota necesaria para que el lector pueda comprender de qué Rodrigue se está hablando. Sólo un lector culto es capaz relacionar este personaje con la tragicomedia de Corneille.

Ejemplo 6:

O: ...du grain à moudre pour le savetier et le financier... (Michel Onfray: *Les libertins baroques*)

T: ...tema de conversa per al sabater i l'home de finances*...

*L'autor al·ludeix a una coneguda falla de La Fontaine. (N. de la T.)

Nota necesaria para comprender quienes son estos personajes aludidos por el autor.

b) Referencias a productos gastronómicos

Ejemplo 7:

O: Elle va cuire maintenant, mijoter longuement avec des *Knödel* tchèques, et atterrir dans le ventre joyeux des enfants tziganes. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: Ara courà, farà xup-xup una llarga estona amb uns quants *Knödel* txecs* i anirà a parar a la panxa alegre dels nens gitans.

*Són una mena de mandonguilles fetes amb una pasta a base de farina, ou, llevat i pa sec.

Este ejemplo ilustra un caso muy frecuente de notas a pie de página: son las que consisten en la explicación de un préstamo de otra lengua, en este caso del checo.

Ejemplo 8:

O: ...et s'étant réchauffés toute la journée au caribou [...] elle subtilisa son verre de caribou et le remplaça par un grand verre d'eau bénite...

T: ...com que tot el dia es van estar escalfant prenent *caribú** [...] li va pispar el got de *caribú* i l'hi va canviar per un got ple d'aigua beneïta.

*Beguda alcohòlica. Originàriament, un dels seus ingredients era la sang de caribú.

En este caso, la nota sirve para aclarar el significado en el texto de la palabra caribú.

c) Referencias a edificios, instituciones...

Ejemplo 9:

O: Bill travaille maintenant, en plus de ses études de médecine, dans un grand magasin de l'armée américaine, un «PX». (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: Ara, a més d'estudiar medicina, en Bill treballa en una d'aquestes botigues de l'exèrcit americà, un «PX*».

*Es tractava de botigues de l'exèrcit destinades exclusivament a subministrar productes del país d'origen als soldats americans. (N. de la T.)

Es un ejemplo parecido al anterior. En este caso, aunque el original ya contiene una pequeña explicación del término PX, me pareció necesario ampliarla con la nota a pie de página, ya que no es una noción corriente para un lector de nuestro país.

Ejemplo 10:

O: Je monte dans sa vaste voiture blanche et il m'emporte dans les rues enneigées jusqu'à un HLM endormi à l'autre bout de la ville. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: Pujo en el seu cotxàs blanc i se m'endú pels carrers plens de neu fins a un HLM* silenciós a l'altra punta de la ciutat.

*Sigles d'*Habitation à Loyer Modéré*: un HLM és un bloc de pisos destinats a persones amb pocs recursos econòmics. (N. de la T.)

Se puede pensar aquí en la posibilidad de traducir las siglas HLM por otras siglas equivalentes: HPO significa efectivamente «Habitatge de Protecció Oficial», pero descarté esta opción porque HLM tiene un uso muy corriente en francés y en cambio, en nuestra lengua, HPO no. Por otra parte, el uso de HPO en la traducción hubiera exigido igualmente

una nota explicativa y, aun así, hubiera provocado un efecto extraño en el texto.

Ejemplo 11:

O: En vérité, il faisait partie d'une délégation du CNFR... (Ismail Kadaré: *Froides FLEURS d'avril*)

T: De fet, formava part d'una delegació de la CNFR*...

*Les sigles corresponen a la Comissió Nacional de Foment Rural. (N. de la T.)

En este ejemplo, la nota sirve para explicitar las siglas de una institución desconocida en nuestro país.

Ejemplo 12:

O: Ils supposaient que la Sigurimi avait commencé à utiliser le livre à ses fins sinistres. (Ismail Kadaré: *Froides FLEURS d'avril*)

T: suposaven que la Sigurimi* havia començat a utilitzar el Llibre per als seus objectius sinistres.

*Serveis secrets del règim comunista albanès. Van ser creats el 1943 per Enver Hoxha i van actuar fins a la caiguda del règim, el 1991. (N. de la T.)

En este caso, la nota sirve para explicar el significado de Sigurimi. Omitir esta palabra traduciéndola por «servicios secretos» no me pareció una buena solución.

Ejemplo 13:

O: Existait-il encore des tours de claustration? (Ismail Kadaré: *Froides FLEURS d'avril*)

T: Encara existien les torres d'enclaustrament*?

*Construccions on podien refugiar-se els qui havien comès un crim.

En este caso, el lector puede entender el texto pero la nota le aporta una información más completa sobre el uso de este tipo de construcciones en Albania.

d) Referencias a nociones culturales no traducidas

Ejemplo 14:

O: Ce sont les *Halb-Starken*, de jeunes blousons noirs allemands qui ont bu toute la nuit. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: Són els *Halb-Starken**, joves delinqüents alemanys que han passat la nit bevent.

*De fet, aquest col·lectiu va néixer a París, on es va imposar el nom de *Blousons noirs* (literalment, «caçadores negres»). El 24 de juliol del 1959, dues colles de joves van protagonitzar diversos incidents a la capital francesa; tres dies més tard, el terme *Blousons noirs* apareix en un article de *France-Soir* que hi fa referència, i a partir d'aleshores, i fins al 1962, l'expressió va servir per designar els joves delinqüents que actuaven en bandes i tenien un determinat estil de vida. (N. de la T.)

Otro ejemplo de préstamo: decidí utilizar el nombre en alemán porque la historia de esta parte de la novela transcurre en Alemania y manteniendo el término original se transmite un cierto color local. Por otra parte, si hubiera utilizado directamente la traducción del término en el texto, hubiera recurrido igualmente a la nota para explicar el origen de este colectivo.

Ejemplo 15:

O: On n'avait demandé aucune garantie de *bessa* pour le meurtrier... (Ismaïl Kadaré: *Froides FLEURS d'avril*)

T: No s'havia demanat cap garantia de *bessa** per a l'assassí...

*La *bessa* és la compensació pagada per la família de l'assassí a la família de la víctima, o la paraula donada que no es continuarà la *vendetta* amb cap més mort. (N. de la T.)

La nota es necesaria para explicar el significado de este término esencial de la cultura albanesa.

e) Uso de palabras o frases en otra lengua

Ejemplo 16:

O: Je suis engagée comme *Putzfrau*. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: Em contracten com a *Putzfrau**

*Dona de fer feines (N. de la T.)

En este caso, manteniendo el término alemán utilizado por la autora, transmitimos el color local (como hemos señalado anteriormente, parte de la acción de esta novela transcurre en Alemania).

Ejemplo 17:

O: Il m'a pris le bras, il ne me lâche pas, je ne peux plus lui échapper maintenant.

—*Na, und wohin gehen wir essen, schöne Frau?*

Il m'a emmenée au restaurant chinois. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: M'ha agafat el braç, no em deixa anar, ara ja no me'n puc escapar.

—*Na, und wohin gehen wir essen, schöne Frau?**

Em va portar al restaurant xinès.

*Doncs bé, ¿on anem a menjar, preciosa? (N. de la T.)

En esta obra de Grisélidis Réal hay diversas frases en alemán, que decidí mantener así en el texto por las razones explicadas anteriormente. Las notas son totalmente necesarias para ofrecer la traducción catalana de estas frases.

f) Aclaraciones diversas

Ejemplo 18:

O: Mon fils a une voiture, une ds bleu pâle avec des phares qui s'allument... (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: El meu fill té un cotxe, un ds* blau cel amb uns fars que fan llum...

*Cèlebre model de la marca Citroën, conegut popularment a casa nostra com a «Tiburón». (N. de la T.)

La nota me pareció necesaria porque el vehículo del que se habla en el texto tenía un nombre muy popular en nuestro país, mientras que era mucho menos conocido como ds.

Ejemplo 19:

O: ...un «o» va souvent évoluer vers un «ou», un «ou» va devenir un «u»... (Pascal Picq, et alii: *La plus belle histoire du langage*)

T: ...una «o» sovint evoluciona cap a una «u», una «u» esdevé una «y*»...

*En el sistema fonològic francès, aquest signe representa el so *i* labialitzat, que trobem en paraules com *lune, prune, rue*, etc. (N. de la T.)

La nota es necesaria para facilitar la comprensión del signo francés «y», que corresponde a un sonido que no existe en nuestra lengua.

Ejemplo 20:

O: La fonction a le double avantage de lui laisser du temps pour écrire ses épîtres et de lui permettre de traverser la cour en talon rouge. (Michel Onfray: *Les ultras des Lumières*)

T: Aquesta funció té el doble avantatge que li deixa temps per escriure les epístoles i li permet travessar la cort amb talons vermells*.

*A França, al segle xviii, només les persones admeses a la cort de Lluís XIV estaven autoritzades a portar talons vermells. (N. de la T.)

En este ejemplo, el lector puede entender el significado lingüístico del texto pero se puede prever una dificultad a nivel de comprensión de la noción expresada.

Ejemplo 21:

O: J'ai vu les sinistres baraquements gris allongés dans la boue enneigée, j'ai vu les anciennes façades de mort plantées dans la bourrasque. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: Vaig veure les sinistres fileres de barraques grises arrengrerades en el fang de la neu, vaig veure les velles façanes de la mort* dretes enmig la ventada.

*Al·lusió al camp de concentració nazi de Dachau, a pocs quilòmetres de Munic, construït el 1933 i tristament famós durant la Segona Guerra Mundial. Fou clausurat el 1945. (N. de la T.)

En este caso, me pareció oportuno dar una pequeña información sobre lo que se encuentra implícito en el texto.

Ejemplo 22:

O: Un soir où je me donne congé, je vais au cinéma voir le film *Rome, ville ouverte*. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: Un vespre que m'agafo festa me'n vaig al cinema a veure la pel·lícula *Roma, ciutat oberta**.

*Rodada el 1945 per Roberto Rossellini. (N. de la T.)

El lector no necesita esta nota para comprender el texto pero dispone así de una información que le puede ser útil para satisfacer su curiosidad. El mismo comentario es válido para el ejemplo siguiente:

Ejemplo 23:

O: J'ai aussi un disque des Cosaques du Don. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: També tinc un disc dels Cosacs del Don*.

*Coral russa fundada el 1921 per Serge Jaroff i formada per cosacs russos exiliats. (N. de la T.)

g) Expresiones idiomáticas

Ejemplo 24:

O: Alors, il y a un tas de gens qui ont suivi avec des pancartes où il y avait marqué: «Mort aux vaches!» Pour corser le tout, il y avait une affiche de *La vache qui rit*. (Raymond Devos: *Matière à rire*)

T: Llavors, un munt de gent m'ha seguit amb pancartes on es podia llegir: «Fora vaques!*

» Per acabar-ho d'adobar, hi havia un rètol amb la vaca aquella riallera, la del formatget.
*L'expressió francesa «Mort aux vaches!», amb què són insultats gendarmes i policies, es va crear al segle XIX, probablement durant la guerra francoalemanya de 1870-1871: la paraula *wache* (guàrdia o sentinella en alemany) era escrita a les garites frontereres dels alemanys, i els francesos no van tardar gaire a assimilar-la amb *vache*. A partir de 1890 aquesta expressió va esdevenir l'eslògan dels anarquistes.

Nota necesaria para que el lector pueda comprender el porqué del uso de esta expresión en el sketch de Devos.

Una segunda función de las notas es la que se puede llamar «metalingüística». Una nota puede expresar, dificultades concretas de la traducción, puede señalar una pérdida de sentido, la imposibilidad de traducir un juego de palabras, los problemas planteados por la polisemia de los signos y la no coincidencia de los significantes de las lenguas. En este sentido, nos hallamos ante un tipo de notas que crean una importante connivencia con el lector: la ruptura de la unidad del texto es más fuerte que en las notas con una función exegética/hermenéutica, en este caso se invita abiertamente al lector a participar en una reflexión teórica y en la construcción del sentido del texto. Veamos unos cuantos ejemplos:

a) Justificación del traductor ante una opción lingüística

Ejemplo 25:

O: Enfin, elle m'introduit dans la sacro-sainte cuisine de la pension où tout est rangé, «poutzé», enfermé à clef dans des placards. (Grisélidis Réal: *Le noir est une couleur*)

T: Finalment, em fa entrar en aquella consagrada cuina de la pensió, on tot està ordenat, «putzat*», tancat amb clau dins dels armaris.

*Adaptem a la nostra llengua el verb *poutzer*, un manlleu de l'alemany *putzen* (netejar) en el francès de Suïssa. Escrit entre cometes en el text original, el mot incideix en aquest context en la dèria per l'ordre i la netedat. (N. de la T.)

En este ejemplo, se trata de justificar la adaptación de la palabra «poutzé» a nuestra lengua.

Ejemplo 26:

O: Il faut, beau charpentier, que mistress Speaker n'ait pas mis aujourd'hui d'eau dans son vin, ou que l'honnête Finewood, votre maître, vous ait regalé lui-même d'un peu plus d'ale que de coutume, pour que vous ayez oublié le nom de votre petite Folly Girlfree. (Charles Nodier: *La Fée aux Miettes*).

T: Ai, fuster, deu ser que *mistress* Speaker avui no ha batejat el vi o que el bon senyor Finewood us ha obsequiat amb una mica més de cervesa del compte, i per això heu oblidat el nom de la vostra estimada Folly Girlfree.

*Hem mantingut els noms propis de l'original escrits en anglès. Es tracta d'uns sobrenoms molt expressius: la senyora Xerrameca, el senyor Bosquesplèndid i la Beneita Disbauxada podrien ser els equivalents en la nostra llengua.

En este caso, me pareció necesario que una nota explicara la opción de mantener los sobrenombres del original en el texto a la vez que ofreciera unos equivalentes en nuestra lengua.

b) Imposibilidad de reproducir un juego de palabras

Ejemplo 27:

O: Molière meurt à cause de l'impéritie de deux médecins qui l'ont chargé d'antimoine —le comble pour un prêtre... (Michel Onfray: *Les libertins baroques*)

T: Molière mor a causa de la imperícia de dos metges que el van carregar d'antimoni —el sùmmum per a un religiós...*

*L'autor juga amb els mots *antimoine* (antimoni) i *moine* (frare). (N. de la T.)

En este caso, es obvio que el autor juega con la homonimia y con el significado particular que adquiere «antimoine» en el contexto del original.

Ejemplo 28:

O: Tubertus renvoie a *tubero*, le tertre, l'éminence, La Mothe donc... Le philosophe voit juché sur la motte, à partir d'elle, il voit aussi la motte. Bien voir, mieux voir, tout en se cachant... Et puis la motte, soyons freudien, le licencié auteur de «L'antre des nymphes», la quatrième journée des six de l'*Hexameron*, n'aurait pas récusé l'allusion sexuelle! (Michel Onfray: *Les libertins baroques*)

T: Tubertus remet a *tubero*, el turó, l'eminència, per tant La Mothe...* El filòsof mira ajocat sobre el turó, a partir d'ell, també veu el turó. Veure bé, veure millor, tot amagant-se... I, a més, el turó, siguem freudians, l'autor llicenciós de «L'antre des nymphes», la quarta jornada de les sis de l'*Hexameron*, no podia pas rebutjar l'al·lusió sexual!

*En aquest cas, l'autor relaciona La Mothe amb el nom comú *motte*, que, en la llengua familiar, designa el sexe femení. (N. de la T.)

En este ejemplo, la nota expresa la imposibilidad de reproducir en nuestra lengua el paralelismo entre las grafías La Mothe/la motte i la connotación sexual.

Ejemplo 29:

O: ...mais de désirer après sa mort un enterrement sans tombe repérable, sous un chêne — pour les glands? (Michel Onfray: *Les ultras des Lumières*)

T: ...sinó de desitjar un cop mort un enterrament sense una tomba visible, sota una alzina —¿pels glans*?

*L'autor juga aquí amb l'homonímia del mot *gland*, que en francès designa alhora el fruit de l'alzina (en català *gla*) i l'extrem del penis (en català *gland*). (N. de la T.)

Se trata de otro caso de homonimia imposible de reproducir en la traducción.

4. Conclusiones

Con los ejemplos expuestos he querido demostrar que las notas a pie de página representan mucho más que un suplemento para asegurar la buena comprensión del lector destinatario. Las notas contribuyen a *faire œuvre*, en el sentido de que expresan parte de la interpretación que el traductor realiza del texto; las notas incitan al lector a participar en la construcción del sentido y, muy especialmente, a tomar conciencia de que cada lengua es un sistema diferente con unas reglas de funcionamiento particulares. En definitiva, en las notas aflora la dificultad que suponen la diferencia entre las culturas y la disparidad de los sistemas lingüísticos: el traductor no es sino un mediador y las notas son uno de los recursos que utiliza, no para expresar su derrota, como algunos piensan, sino para exteriorizar esa diferencia y esa disparidad y compartirlas con el lector.

Bibliografía

- BERMAN, A. (1995): *Pour une critique des traductions: John Donne*, París, Gallimard.
- LADMIRAL, J.-R. (1994 [1979]): *Traduire: théorèmes pour la traduction*, París, Gallimard.
- RABADÁN, R. (1994): «Traducción, intertextualidad, manipulación», en HURTADO, A. (ed.) (1994): *Estudis sobre la traducció*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 129-139.
- SANTOYO, J.C. (1994): «Traducción de cultura, traducción de civilización», en HURTADO, A. (ed.) (1994): *Estudis sobre la traducció*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 141-152.
- SARDIN, P. (2007): «De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte», *Palimpsestes*, 20, 121-136.

LE DISCOURS TECHNIQUE: ÉTUDE CONTRASTIVE FRANÇAIS-ESPAGNOL DES DIFFÉRENTES TYPOLOGIES DISCURSIVES

MERCEDES EURRUTIA CAVERO

Universidad de Murcia

1. Introduction

Le champ d'investigation que nous proposons d'explorer dans la présente étude concerne le discours technique: les caractéristiques et les différentes typologies discursives dont se sert de préférence ce domaine spécialisé insistant sur les équivalences et les différences existantes dès une perspective contrastive français-espagnol. Partant d'un corpus de documents authentiques, nous montrerons comment le discours technique répond à la nécessité de communiquer au destinataire un ensemble d'informations relatives à l'utilisation ou à la description d'un matériel des appareils et des machines, fondé sur l'application de règles et de normes rigoureusement déterminées. Les contraintes de genre, trop strictes, empêchent de donner une description rapide du discours technique, un discours qui constitue une partie très importante de la littérature professionnelle et dont le volume implique le développement des supports électroniques susceptibles de stocker cette documentation. Pour A. J. Greimas et J. Courtés (1986: 94), le terme «texte» a été introduit en français «à la suite de l'interpénétration terminologique avec les langues naturelles qui ne possèdent pas l'équivalent du mot discours». Nous entendons le terme «discours» en tant que synonyme de «texte». Textes ou discours intègrent à la fois la dimension linguistique et technique et constituent une source des données incontestable pour l'analyse de tous les plans de la langue. Selon G. Vigner le discours technique «met en œuvre un choix restreint du matériel lexical et des structures syntaxiques» (1976: 45). Les spécialistes cherchent de nouvelles formes de transcription de l'élément référentiel sous forme d'un langage intermédiaire basées sur des indices

de perception propres à la spécialité. Ils conçoivent des grilles spécifiques selon domaine (architecture, mécanique, ingénierie), qui ne permettent de relever et de classer que les faits significatifs. C'est au niveau de ces grilles de sélection des faits que doit s'établir la recherche linguistique. La considération du discours ou texte technique en tant que produit d'un acte communicatif nous invite à reprendre le schéma communicatif comme point de référence dans sa description. Le discours technique résulte donc de la combinaison des cinq facteurs de base qui constituent le message selon R. Jakobson (1973: 71): destinataire, destinataire, référent, message, code. Chacun pouvant intervenir à un degré différent et se combiner aux autres suivant les conditions particulières qui donnent lieu aux différentes typologies discursives. Dépassant toute particularité, le discours technique s'adresse à un groupe humain défini abstraitement, fondé sur la maîtrise en commun d'un savoir et d'une compétence et présente des relations générales (notions et concepts). Il se caractérise par une grande économie d'investissement linguistique et rhétorique et notamment par son objectivité. Le caractère univoque et monoréférentiel des termes techniques se reconnaît au fait qu'il est impossible de substituer un terme à un autre. Les faits d'observation ou d'expérience, préalablement spécifiés, doivent être analysés par rapport à un cadre de référence basé sur des théories constatées et constitué par des consignes à suivre, par des hypothèses. Dans ce sens les normes ont pour fonction de fixer les seuils de tolérance dans les mesures limitant l'opérateur à un simple exécutant. Les participants à la communication doivent détenir en commun au moins partiellement le code nécessaire à l'acheminement du message; dans ce cas, la langue naturelle mais aussi un niveau de langue. Le discours technique doit opérer dans un milieu homogène, entre locuteurs relevant d'une formation similaire. L'homogénéité de la langue employée est le résultat de l'absence de registre de langue. La validité générale du fait technique, l'intemporalité des opérations techniques et des propriétés des matériaux entraînent une réduction des formes temporelles résultant de sa permanence malgré les réactualisations successives imposées par les nouvelles recherches. La nécessité d'informer avec précision détermine en outre un type de discours dont l'organisation ressemble davantage à celle de la langue écrite qu'à celle de la langue parlée ou à une combinaison de toutes les deux dans les documents audiovisuels sur Internet.

2. Typologies discursives en français technique

Les types habituels de textes techniques se sont constitués en fonction des besoins et des exigences de l'activité quotidienne des spécialistes: notices de montage/démontage, mode d'emploi, brevet d'invention, abstract, thèse, monographie, mémoire, article de revue spécialisée, compte rendu, article d'encyclopédie, thésaurus, norme terminologique, procès-verbal, fiche technique/signalétique, dictionnaire spécialisé...

2.1 Différents critères de classification

- *Classification par domaines.* Le Centre national de la recherche scientifique (CNRS), fondé par le décret-loi du 19 octobre 1939 sous la tutelle du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, propose le découpage du domaine technique en 40 sections: Mathématiques, Théories physiques, Micro-technologies...

- *Classification selon la distance cognitive entre destinataire et destinataire(s).* Malgré la prétendue homogénéité du discours technique, nous pensons comme C. Durieux (1988) que le *statut* de la communication technique est déterminé par la *distance cognitive* entre destinataire et destinataire(s). D'après ce critère les acteurs d'un acte communicatif peuvent être classés en trois grands groupes: les *experts* (ingénieurs, architectes, techniciens et chercheurs, dénommés professionnels; concepteurs de matériel, d'outillage; autorités de réglementation et d'autorisation de mise sur le marché), le *public instruit dans le domaine* (étudiants en ingénierie, en architecture, en technologie), le *public non instruit*. Les échanges communicatifs sont divers: discours d'*expert à expert dans le même domaine d'expertise* (revue spécialisée), discours d'*expert à expert dans de domaines d'expertise connexes* (réglementation adressée à des spécialistes), discours d'*expert à public instruit* (lors d'une transaction achat-vente: fiche descriptive), discours d'*expert à public non instruit* (mode d'emploi d'un appareil électroménager à grande diffusion), discours de *public instruit à public non instruit dans le domaine d'expertise concerné* (un agent commercial qui s'adresse à sa clientèle). Selon la situation de communication

et l'ampleur du savoir (linguistique et thématique) partagé entre émetteur et destinataires la formulation du message diffère. Ces différences portent sur la terminologie, la phraséologie, l'emploi d'illustrations et les reformulations diverses...

- *Discours d'expert à expert dans le domaine.* C'est dans les discours spécialisés que sont institués les termes et «une fois institués, ils tendent à exclure toute autre désignation du concept ainsi élaboré» (Mortureux, 2001: 94). L'opposition établie par G. Kleiber (1984) entre dénomination et désignation apparaît ici particulièrement pertinente. Les questions que peut soulever la réception des termes dans ce type de discours sont intimement liées aux concepts et relèvent plus de la démarche technique que de la compréhension strictement linguistique. D'où l'importance des nomenclatures et des terminologies dont la structure reflète l'organisation du domaine auquel elles réfèrent.
- *Discours d'expert à public instruit.* Ces discours, dits de vulgarisation, diffusent dans des cercles toujours plus larges les travaux des chercheurs y compris les discours publicitaires à objectif commercial (à consulter sur Internet le site <<http://www.nauticexpo.fr>>). Lorsque la situation traitée est particulièrement nouvelle pour le lecteur, le rédacteur a souvent recours à l'analogie, fréquemment contestée sur le plan pédagogique. Burstein (1998) propose comme solution l'utilisation d'analogies multiples à valeur correctrice. Le niveau d'occurrence des termes techniques et d'abréviations idiosyncratiques est restreint dans ce type de discours (degré d'abstraction inférieur), le sujet traité, plus proche du locuteur (différences entre le mode d'emploi d'un séchoir ou d'un frigo et celui d'une perceuse); le graphisme de la terminologie, plus marqué (fréquence de tropes divers notamment des métaphores); les démarcateurs déterminatifs occupent une place importante ainsi que le goût «nécessaire» pour l'illustration (essentielle dans le décryptage des informations autrement obscures). L'organisation des informations est très soignée à cause des effets qu'elle est susceptible de provoquer et des parcours hétérogènes de lecture qu'elle suggère aux lecteurs. Tout cela sert à montrer que dès que des spécialistes sont amenés à populariser

leurs travaux ils se trouvent placés dans un nouveau contexte de communication et adoptent des stratégies d'exposition différentes de celles de la rhétorique des publications primaires (activités de recherche conduites dans des laboratoires) ou de celles lues seulement par des spécialistes (revues savantes).

- *Discours d'expert à public non instruit (grand public)*. Sur les spots télévisés, les affiches ou sur Internet l'opacité du signifié d'un terme contribue à garantir la scientificité, la haute technicité, la modernité et la sophistication du produit à propos duquel il est évoqué.

- *Classification des discours techniques selon l'objectif poursuivi*.

Chaque texte a un objectif principal que l'on appelle sa fonction et qui dépend de l'intention de l'auteur. Cela détermine les schématisations employées, les ressources linguistiques spécifiques et la façon de légitimer une désignation, parmi la multiplicité des désignations circulantes, en la transformant en dénomination, au sens de G. Kleiber (1984). Les classifications sont diverses: E. Werlich (1975) distingue cinq typologies textuelles (descriptive, narrative, expositive, argumentative, instructive ou prescriptive) face à J. M. Adam (1990) qui en ajoute trois: predictive, conversationnelle et rhétorique. Notre approche se limite aux typologies discursives les plus fréquentes en langage technique: textes injonctifs, descriptifs, informatifs.

- *Textes injonctifs*. Ces textes (notice de montage, textes réglementaires...) incitent le destinataire directement à l'action. À remarquer: *Le mode d'emploi*. Son objectif: instruire, fournir des compétences par rapport aux modalités de mise en marche et de maintien en sûreté (précautions et mécanismes) dans le cas d'appareils mécaniques ou électriques; fournir des notions de durée, de performance et de contre-indications en ce qui concerne les modalités de consommation; des connaissances sur la nature, la composition du produit visé ainsi que des compétences sur les fonctions et l'utilisation des produits. La nature de ce discours est souvent composite: nature injonctive là où il prescrit (exécution d'opérations) ou conseille (précautions); nature descriptive dans les énumérations, les images et les données techniques. La cohérence textuelle vient marquée

par la cohérence formelle, linguistique et sémantique. *Cohérence formelle*: Le texte se compose de brefs paragraphes ce qui donne une impression de brièveté séquentielle. Le titre et les sous-titres fonctionnels –metatextuels annoncent la nature et le but du texte stipulant un «pacte» avec le lecteur/usager. La disposition typographique du texte se caractérise par des paragraphes bien séparés ainsi que par une structure hiérarchique bien déterminée qui traduit l'exigence de densité, perception globale, précision, rapidité, clarté révélatrice de la nature technique du texte. Mais, malgré la présence des actions, ce texte manque de progressivité. En ce qui concerne l'instance énonciatrice du texte, elle est éloignée et dominante, possède l'autorité et le savoir et constitue l'instance créatrice de l'appareil (un appareil que l'utilisateur reçoit déjà fabriqué, à différence d'une notice de montage où le lecteur participe pour fabriquer le produit au savoir de l'énonciateur): elle a le pouvoir non seulement d'ordonner, mais d'interdire. Différents éléments se répètent tout au long du document assurant une tonalité spécifique à l'ensemble au-delà du sens. *Cohérence linguistique*: utilisation des verbes *devoir* et *pouvoir* (obligation ou permission), de la *forme passive* (impersonnalité de l'autorité énonciatrice), de l'*infinitif à valeur impérative* et de l'*impératif* (injonctions) à valeur positive (prescriptions) ou négative (interdits) soulignant cette relation d'autorité parfois renforcée par la présence de l'adverbe *jamais*. Pourtant, la négation et la voix passive doivent être utilisées avec précaution. Wason (1981) suggère d'utiliser la négation pour corriger les présuppositions éventuelles d'un lecteur et la voix passive lorsque le sujet est évident, sans importance ou inconnu; l'objet doit être mis en valeur; le rédacteur veut souligner une phrase dans un passage à la voix active. *Cohérence sémantique*. Présence de termes techniques, de termes qui détaillent les parties de l'appareil, la composition de certains produits ainsi que leur champ d'application; fréquentes expressions indiquant le contrôle (*vérifiez, surveillez, contrôlez*), le soin (*nettoyage, interventions*); abondance d'expressions temporelles pour marquer les circonstances de l'action, de marques négatives, de sigles et autres abréviations techniques, d'emprunts à technicité surtout à l'anglais... Le mode d'emploi constitue donc un

discours d'une grande cohérence lexicale et structurelle, renforcée par l'apparat symbolique. Sa cohésion est marquée en outre par un paratexte atypique confié souvent à des symboles graphiques; hypotaxe le plus souvent à dominante temporelle sans oublier la présence de connecteurs logiques intraphrastiques indiquant la cause, la conséquence, la finalité.

- *Textes descriptifs*. Dans un texte descriptif (définition d'un dictionnaire, description d'un appareil, mode d'emploi...), l'auteur a pour but d'indiquer comment est un objet, un lieu, un événement, une situation, un être, une procédure, un processus, un fonctionnement. La nécessité de la rationalisation des tâches en vue d'atteindre au maximum de rendement conduit à rechercher les moyens d'identifier les gestes élémentaires qui, par leur combinaison, permettent de recouvrir tous les types de comportement technique (opérations de montage et de démontage, de remodelage), subdivisés eux-mêmes en un nombre limité de cas. Ce regroupement de notions et de situations simplifie l'identification et l'utilisation des ressources linguistiques: *tourner* (*une vis* toujours placée au même endroit, *une vis* dont l'emplacement peut légèrement varier...), *saisir*, *positionner*, *atteindre*, *lier*. R. Galisson (1975) propose l'analyse sémique du lexique tenant compte des mouvements et des notions de base, de l'outillage, des machines, du matériel, selon domaine. Exemple: *retirer* peut se définir en tant que «atteindre un objet avec précision, saisir l'objet, tourner, désengager avec un léger recul, lâcher contact». La description des situations et structures correspondantes d'un acte technique quelconque peut donc être utilisée en tant que modèle informationnel d'application général à des cas particuliers: matériaux industriels (description, propriétés, obtention, méthodes de fabrication, usages), outil – machine (description, fonction, contraintes d'utilisation, consignes de sécurité ou d'entretien, utilisation), opérations (but, description, évaluation). D'après ce modèle on est amené, comme indique G. Vigner (1976), à manipuler non plus des schémas de la phrase mais des systèmes d'articulation qui englobent une suite de phrases, c'est-à-dire, un discours.

- *Texte explicatif*. L'auteur s'attache à expliquer «le pourquoi» d'un phénomène, d'un fait, d'une affirmation. Exemple: ouvrages de vulgarisation scientifique, articles de fond, manuels scolaires...
- *Textes informatifs*. Le texte informatif (rubriques de presse, articles de revues spécialisées, petites annonces) est souvent distingué du texte explicatif dans le sens qu'il donne des informations brutes, simples. Le technicien est souvent amené à lire et analyser des articles dans des revues spécialisées (discours d'experts), ou bien à prendre connaissance de résumés de diverses publications dont le contenu prend généralement la forme suivante: l'auteur [étudie une méthode, les applications, l'utilisation], il fait l'analyse [de l'évolution, des problèmes posés par], une étude de tel procédé... Les lectures successives permettent d'ajuster le texte aux besoins des lecteurs potentiels. *Autres classifications*. Kocourek (1982) fait une distinction entre un texte primaire continu (résultat des expériences en laboratoire, revues spécialisées) et une liste (index, catalogue); un texte simple (un résumé, un compte rendu) et un texte complexe (manuel de technologie). À cette classification s'ajoute celle faite par d'autres auteurs, fondée sur l'importance et la fonctionnalité des textes: textes écrits essentiels (théories incontestables) et textes utilitaires (notice de montage).

3. Importance des termes techniques dans la configuration du discours

Si les modalités discursives qu'on vient d'analyser sont à peu près équivalentes dans les deux langues en contraste (français et espagnol), les différences en terminologie sont à remarquer lorsqu'on s'attache à une étude plus approfondie. Tenant compte de l'existence d'une base lexicale commune à l'ensemble des disciplines techniques, nous proposons une approche du lexique technique centrée sur la terminologie des bateaux. Ce lexique pluridisciplinaire rassemble des termes concernant: 1. Différents types de navires selon la spécialisation en pêche: *sardinier* (*barco sardinero*), *baleinier* (*ballenero*); les instruments employés en pêche: *ligneur* (bateau pratiquant la pêche côtière avec des lignes); les caractéristiques

des bateaux: *voilier* (*velero*), *hydravion* (*hidroavión*); le type de navigation: *long courrier* (*barco de recorrido de larga distancia*); l'origine: un *islandais* (*islandés*, goélette armée pour la pêche à la morue au large de l'Islande); leur but: *cargo* (*carguero*), *porte-conteneurs* (*barco de mercancías*)... 2. L'architecture nautique: *quille* (*quilla*), *plat-bord* (*borde*), *poulaine* (*beque*, *enjaretado de proa*). 3. Les différentes parties d'un bateau: *poupe* (*popa*), *proue* (*proa*), *soute* (*bodega*)... 4. Les cordages: *grelin* (*calabrote*), *itague* (*ostaga*), *raban* (*rebenque*). 5. Les manœuvres: *lancement* (*botadura*), *haler* (*halar*), *lamanage* (*pilotaje práctico*). 6. La mécanique: *guibre* (*tajamar*), *jas* (*cepo de ancla*), *latte* (*traviesa*). 7. Les instruments techniques utilisés en navigation: *compas* (*compás*, *brújula*), *sextant* (*sextante*), *sonar* (*sonar*). 8. L'administration et le droit maritime: *charte-partie* (*contrato de FLEte*), *connaissance* (*conocimiento*), *journal de/du bord* (*diario de a bordo*), *routier* (*rutero*), *lettre de marque* (*patente de corso*). Les exemples ci-dessus énoncés montrent comme les unités lexicales ne deviennent termes que si elles sont définies et employées dans les textes de spécialité. Cette terminologie, très riche et précise répond à différents procédés de création dont la formation indirecte et directe.

3.1 Formation indirecte des termes techniques: aspects sémantiques à considérer

Ni la langue technique ni les autres systèmes sémiotiques utilisés dans ce domaine spécialisé ne sont dépourvus d'éléments figurés induits par la polysémie «phénomène typique de la langue naturelle» (Martin, 1972: 125). B. Quemada parle de la «métaphorisation au service des vocabulaires techniques» (1978: 146). La question n'est donc pas à notre avis d'exclure le figuré mais d'en faire l'usage correspondant aux besoins des spécialités. On trouve un exemple de métaphorisation dans *ardent* du latin *ardens* (*ardiente*) «en combustion» et par extension, «très vif» contraire de «calme». Cet adjectif, appliqué à un voilier sert à qualifier sa tendance à «remonter spontanément au vent lorsqu'on lâche la barre» (*brioso*). Le sens évolue dans une dynamique similaire à celle qui opère sur le plan morphologique. Il y a une sélection de sèmes connotatifs existants et un réemploi partiel qui donne lieu à un nouveau terme qui s'actualise souvent dans un

domaine technique. Le transfert par métaphore de la réalité au plan de la désignation linguistique opère parfois à partir du passage d'un vocabulaire courant à un vocabulaire spécialisé: *assiette* dont la signification actuelle, «position, équilibre», date de xvi^e siècle désigne en langage maritime «position d'un bateau sur l'eau par rapport à sa ligne de flottaison normale». Les parties du visage et du corps humain sont employées pour dénommer un objet qui leur ressemble donnant lieu à des métaphores anatomiques ou antropomorphiques: le terme *bras* sans équivalent en espagnol dans le sens de «cordage servant à orienter horizontalement une vergue» entre dans la formation de lexies complexes: *bras de mer* (*brazo de mar*) et *bras de port* (*brazo del puerto*), *bras l'aviron* (*caña de remo*) et *bras misaine* (*brazo de trinquete*). De façon similaire le mot *barbe* (*barba*) est employé pour se référer aux deux câbles qui travaillent *en barbe*, venant d'une direction voisine, qui exercent une action conjointe, notamment pour résister au vent. Autres: *corps* synonyme de *coque* (*casco*), *jambettes* (*jambetas*), *joue* (*cachete*), *oeil* (*ojo*) «boucle sur un cordage» ou *oeil-de-boeuf* (*ojo de buey*, *claraboya*), *nez* (*morro*, *saliente de proa*) mais *hanche* (*aleta*) (métaphore antropomorphique en français et zoomorphique en espagnol qui désigne la partie latérale renflée de la coque). Métaphore zoomorphique ou animalière: *bec* (*uña de ancla*), *corne* (*aparejo*), *girafe* (*jirafa*) [voile aurique haute et étroite], *goélette*, (*goleta*), nom qui vient de *goéland* qui désignait tout d'abord une «hirondelle de mer» puis, à partir du xvii^e siècle, «un navire léger à deux mâts et à voiles auriques»; *mouton* (*motón*) «partie supérieure des lames qui frisent, blanches d'écume (comme la laine des moutons), quand le vent souffle»; *papillon* (*mariposa*) [voile]; *nid-de-pie* (*nido de urraca*) «poste d'observation, en forme de hotte, placé au haut du mât». Métaphore botanique; *arbre* synonyme de *mât* (*mástil*). Jusqu'au xvii^e siècle on parlait d'*arbre de mestre* pour le *grand mât* (*palo mayor*). Métaphore potagère: *pomme de mât* (*perilla de palo*, *tope de mastelero*) pour désigner «une pièce de bois circulaire qui couvre l'extrémité supérieure d'un mât» et de *grappin* (*rezón*), terme qui vient de *grappe* (*racimo*) et signifiait autrefois «crochet» «petite ancre sans jas». Métaphore mécanique; *panne* (*detención*) «voilier qui est à peu près immobile» entre dans la création des expressions *mettre en panne* et *être en panne* (*pairar*, *estar al paio*). Le lexique espagnol référé aux bateaux est en général moins imagé que le français. Il a recours plus fréquemment à des périphrases, à des

explications dans le but de faire face aux besoins dénominatifs. Métaphore architecturale: *bâtiment* (*buque, navío*), *muraille*, parte del casco de un barco encima de la línea de flotación (périphrase), *passerelle*, (*pasarela*), *pont*, (*puente*). Métaphore militaire: *armer* (*armar*), *armateur* (*armador*) et *armement* (*armamento*), *bombe à fond* (*bomba de profundidad*). Métaphore de l'administration: *annexe* «embarcation auxiliaire». Sous l'effet de l'analogie certains termes du langage courant s'actualisent dans des sens différents dans des domaines spécialisés divers: *nef* (*nave*) du latin *navis* (*bateau*) désigne, par analogie de forme, la partie d'une église comprise entre la porte d'entrée et le chœur. Éventuellement, ces termes s'actualisent dans des niveaux de langue divers: *gréement* (*aparejo*) s'applique par métaphore, à une personne pour désigner «sa tenue» «ses vêtements»; *godille* (*espadilla, pagalla*) est employé dans l'expression *à la godille* «en zig-zag, de travers» allusion qui vient de l'argot cycliste et non des marins. Sur un grand voilier, on appelle *phare* ou *phare carré* «l'ensemble de voiles carrées portées par un même mât». Le mot *phare* (*faro*) est la transformation en nom commun d'un nom propre grec Pharos, une île dans la baie d'Alexandrie en Égypte, sur laquelle le roi Ptolémée fit ériger au III^e s. avant J. C. le Phare d'Alexandrie pour guider les bateaux. Par métaphore, on dit d'une chose ou d'une personne qu'elles sont des «phares» pour signifier qu'elles occupent une place éminente, qu'elles ont le pouvoir de guider. Quant à la locution métaphorique *mettre le grappin sur* (*echar el guante a uno*) nous rappelle qu'au temps de la marine à voile, on utilisait le *grappin* (*rezón*) dans les combats navals pour accrocher un bâtiment ennemi. La métonymie, basée sur la contiguïté, constitue le deuxième des grands types de changement sémantique et il est probable que son importance effective surmonte celle de la métaphore: *arabe* [voile], *gardepêche* [bateau] (*guardapesca*), *pose-mines* [bateau] (*posaminas*), *quatre-soixante-dix* [voilier pour la compétition sportive dont le nom vient de sa longueur], *baleinier* [bateau] (*ballenero*)... Particularités dès une perspective contrastive français-espagnol: –Emplois équivalents: *bateau* (*barco*) [dans le langage usuel], *navire* (*navío, buque*) [dans le langage juridique]. –Manque de recouvrement des notions: *cargaison* (*carga*) «marchandises chargées sur un navire» et *chargement* (*carga, cargamento*) «action de charger» mais *certificat de chargement* (*conocimiento de embarque*). –Les «faux amis»: *accostage* (*acostado*) n'est pas le participe passé de

«*acostarse*» (*se coucher*) mais «*atracada, atracamiento*»; *cargo* n'est pas «*cargo*» dans le sens de *poste de travail* mais «*carguero, buque de carga*»; *equipage* n'est pas «*equipaje*» (*bagages*) mais «*tripulación*» (d'un bateau ou d'un avion); *peser* n'est pas «*pesar*» mais «*faire un effort sur un cordage*», «*hacer fuerza*».

3.2 Formation directe des termes techniques: aspects morphosyntaxiques

Le langage technique à recours aux mêmes procédés de création terminologique que ceux dont se sert la langue naturelle. Deux aspects à remarquer: l'importance des termes dérivés notamment les termes suffixés en (-age): *bastingage* (*borda, empalletado*), *batelage* (*barcaje*), *brassiage* (*braceaje, brazaje*); (-erie): *batellerie* (*lotilla de barcas*); (-ée): *batelée* (*carga de un barco*) et, tout particulièrement, l'emploi des termes composés: nom + nom juxtaposés: *bateau aubes* (*vapor de ruedas*), *bateau moteur* (*motonave*), *bateau-citerne* (*buque tanque/cisterna*). Nom + adjectif: *bateau maniable* (*buque manejable*), *bateau planeur* (*bote hidroplano*), *bateau plat* (*balsa*). Différences: –*bateau grue* (*grúa flotante*), *bateau pilot* (*pailebote*). –Terme simple/unité lexicale: *bitton* (*bita de atraque*). –Terme simple/périphrase: *bruse* (*arco seguido y simétrico*). Ces termes s'insèrent dans des phrases. La recherche systématique, le but de préciser... nous permet d'établir le profil général de la phrase technique: On constate la fréquente utilisation des démarqueurs de détermination «de», procédé qui permet l'amplification des groupes fonctionnels. Son but: apporter un supplément d'information, spécifier le sens du terme qu'il détermine. Remarque: malgré l'identité apparente de construction, les informations apportées ne sont pas toujours de la même nature pouvant exprimer des notions diverses telles que l'appartenance: *bouchon de la pompe* (*tapón de la bomba*) [qui fait partie de]; la matière: *lame d'acier* (*lámina de acero*) [faite/fabriquée en/avec]; la fonction: *bateaux de pêche* (*barcos de pesca*) [qui servent à pêcher]. Différence: *bitton de tournage* (*guindaste*). L'objet de l'action: *contrôle d'épaisseur du laminage* (*control de espesor del laminado*) [relatif à/référé à/en rapport avec], la caractérisation: *bitte d'enroulement en croix* (*bitón de cruz*), *bouée de câble télégraphique* (*boya*

de cable telegráfico), *plate-forme d'ensachage* (*plataforma de ensacado*). Remarque: la caractérisation peut apparaître sous formes différentes à l'aide d'autres prépositions telles que «à» *bateau à ailes portantes* (*buque hidroplano aerosuspendido*), *bateau à voiles* (*barco de vela*), *bouée à cloche* (*boya de campana*). Différences: *bateau d'équipage de ponts* (*pontón militar*). Les formes d'apparition sont diverses: constructions avec un participe passé (*un porte-injecteur équipé d'un filtre-tige*) ou avec un relatif (*une vis de commande dont l'écrou fait partie du corps*). On constate par des exemples que la structure interne des groupes fonctionnels de la phrase technique est beaucoup plus complexe que celle de la phrase usuelle, d'où cet aspect caractéristique de la phrase techno-scientifique et par conséquent du discours technique.

4. Conclusion

Même si ont est à l'origine de nouveaux genres discursifs étroitement déterminés par des situations énonciatives différentes marquées par l'influence contraignante exercée par Internet (le médium sur le discours), on constate que dans le domaine technique les typologies textuelles traditionnelles perdurent (continuent à être les mêmes mais coexistent avec d'autres typologies discursives interactives, plus riches et complexes à tel point que la notion de genre discursif s'impose comme un préalable incontournable.

Et c'est dans ce sens que notre étude, basée sur une approche plutôt linguistique-pédagogique, reste ouvert à de nouvelles recherches.

Bibliographie

- ADAM, J.M. (1990): *Éléments de linguistique textuelle*, Paris, Mardaga.
- BURSTEIN, J. (1998): *Computational linguistics*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique): <<http://www.cnrs.fr/>>.
- DURIEUX, C. (1988): *Fondement didactique de la traduction technique*, Paris, Didier Érudition.

- GALISSON, R. (1975): *L'apprentissage systématique du vocabulaire*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A. et J. COURTÉS (1979-1986): *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 2 vols.
- HARDY, C. (2002): *Les mots de la mer*, Paris, Belin.
- JAKOBSON, R. (1963): *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Seuil.
- KLEIBER, G. (1984): «Dénomination et relations denominatives», *Langages*, 76, 77-94.
- KOCOUREK, R. (1982): *La langue française de la technique et de la science*, Wiesbaden, Brandstetter Verlag.
- MARTIN, R. (1972): «Esquisse d'une analyse formelle de la polysémie», *Travaux de linguistique et de littérature*, x-1, 125-136.
- MINK, H. (1992): *Dictionnaire technique français-espagnol/espagnol-français*, vols. I et II, Barcelone, Herder.
- MORTUREUX, M.F. (2001): *La lexicologie entre langue et discours*, Paris, A. Colin.
- QUEMADA, B. (1978): «Technique et langage», dans GILLE, B. (dir.): *Histoire des techniques*, Paris, Gallimard, 1146-1240.
- VIGNER, G. et A. MARTÍN (1976): *Le français technique*, Paris, Hachette/Larousse.
- WASON, P.C. (1981): *Psicología del razonamiento: estructura y contenido*, Madrid, Debate.
- WERLICH, E. (1975): *Typologie der Texte*, Heilderberg, Quelle und Meyer.
- <<http://www.nauticexpo.fr>>.

ANALYSE DU DISCOURS JURIDIQUE: DU «DROIT DUR» AU «DROIT SOUPLE»

JOAQUÍN GIRÁLDEZ CEBALLOS-ESCALERA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

«En tant qu'acte linguistique, le discours juridique appartient à l'usage de la langue commune et relève de la grammaire commune, de la syntaxe et du style» (Lenoble-Pinson, 2003)

Le discours juridique est le discours qui a pour but la création du droit (discours normatif), l'application ou l'exécution du droit (discours juridictionnel) et la systématisation, l'interprétation ou la construction des concepts juridiques (discours juridique-scientifique).

Selon la logique déontique, développée à partir des années 50 par Georg Henrik Von Wright, le discours normatif formalise les rapports qui existent entre les quatre alternatives d'une loi: l'obligation, l'interdiction, la permission et le facultatif.

«L'énoncé législatif est conçu de manière à faire reconnaître la souveraineté de celui dont il émane, et le caractère obligatoire de ce qu'il édicte» (Cornu, 1990: 267).

1. Caractéristiques de l'énoncé législatif:

- L'emploi des verbes exprimant:
 - *l'obligation*: devoir, obliger, falloir...

«Le juge *doit* se prononcer sur tout ce qui est demandé et seulement sur ce qui est demandé» (NC PC art. 5);

- *l'interdiction*: défendre, interdire, ne pas pouvoir...

«*Il est défendu* à tous usagers [...] de conduire ou de faire conduire des chèvres ou moutons dans les forêts et sur les terrains qui en dépendent [...]» (C. Forestier, art. L138-10);

- *la sanction*: punir, déchoir, condamner...

«Celui qui chasse sur un terrain où il n'a pas le droit de chasser *sera puni* d'une amende de 25.000 F au plus ou de l'emprisonnement pendant trois mois au plus» (C. rural, art. L229-31);

- *les facultés ou la reconnaissance des droits*: permettre, avoir droit, pouvoir...

«*Il est permis* aux propriétaires d'établir sur leurs propres propriétés, ou en faveur de leurs propriétés, telles servitudes que bon leur semble [...]» (C. civ. art. 686).

- L'emploi des pronoms et des adjectifs indéfinis:

La règle de droit est impersonnelle et générale. Elle s'applique à tous les individus. Pour l'exprimer, l'énoncé juridique utilise des pronoms et des adjectifs indéfinis.

La décision de justice, à différence des lois, est individuelle; elle s'adresse à ceux qui interviennent dans un procès.

«*Toute* servitude est éteinte lorsque le fonds à qui elle est due, et celui qui la doit, sont réunis dans la même main» (C. civ. art. 705).

«*Chacun* a droit au respect de la présomption d'innocence» (C. civ. art. 9-1).

«*Nul* ne peut être adopté par plusieurs personnes, si ce n'est par deux époux» (C. civ. art. 346).

«*Celui* qui réclame l'exécution d'une obligation doit la prouver» (C. civ. art. 1315).

- L'utilisation de verbes performatifs:

Les décisions normatives et notamment les judiciaires (jugements, arrêts) utilisent les verbes performatifs dont l'énonciation constitue un acte en soi: «parler c'est agir» (Austin, 1970).

Lorsque le juge prononce le divorce, il dissout du même fait le mariage. «Le prononcé du divorce a en lui-même une efficacité juridique» (Garapon, 1997: 139).

«Je prononce votre divorce et j'homologue votre convention».

- Les constructions passives inachevées sans complément d'agent (Sourioux et Lerat, 1975: 45):

[...] la nullité *ne sera pas prononcée* si sa cause a disparu au moment où le juge statue (Code de procédure civile 121 [on ne prononcera pas la nullité]).

Le testament *sera ouvert* s'il est cacheté (Code civil 1007 [on ouvrira le testament s'il est cacheté]).

- L'emploi du présent de l'indicatif ayant valeur impérative:

«La lettre de notification *informe* le salarié qu'il dispose d'un mois à compter de sa réception pour faire connaître son refus» (C. du travail Art. L1222-6) [doit informer le salarié]).

2. Complexité des lois

Malgré les tentatives de simplification commencées en France à la fin des années 1950, plusieurs facteurs, de nature plus sociologique et politique que juridique, viennent s'ajouter aux causes objectives de complexité normative: une masse croissante de normes, la pression exercée par les médias sur l'exécutif et le législatif le conduisant, en certaines circonstances, à voter des lois purement déclaratives, l'allongement et complexité des textes de loi et la multiplication des amendements parlementaires, ce qui contribue non seulement à l'allongement des textes, mais aussi à un délai d'examen parfois très court (Rapport du Conseil d'État, 2006).

Volume du droit en vigueur

	Nombre de textes	Articles en vigueur
Lois	2.314	18.367
Ordonnances	519	4.138
Règlements (décrets)	23.883	137.219
Codes	64	
Articles de nature législative		33.742
Articles de nature réglementaire		57.080
Articles indifférenciés		11.415
Total		261.961

Source: Legifrance. Mise à jour: 21 juillet 2008

En 1994, le Gouvernement français a décidé de rendre public le rapport de la mission sur «l'organisation et les responsabilités de l'État»¹ présidée par M. Jean Picq, conseiller-maître à la Cour des comptes. Ce rapport constitue une contribution indépendante, et qui n'engage pas le Gouvernement, au débat public sur la modernisation de l'État.

Le rapport Picq, dans ses conclusions sur la prolifération des normes, signale qu'en «trente ans, le nombre de lois nouvelles votées en une année s'est accru de 35% et celui des décrets de 20%». Quant au nombre de circulaires émises chaque année par les administrations centrales, on calcule qu'il dépasse le chiffre de 10.000.

Cette profusion de textes se combine avec leur allongement: alors qu'en 1950, la taille moyenne d'une loi était de 93 lignes, elle dépasse aujourd'hui 220 lignes.

Aux textes nationaux s'ajoute un nombre important de textes d'origine européenne: plus de 20.000 règlements communautaires à ce jour.

D'où une série de recommandations que la mission Picq a élaborée pour répondre aux souhaits des citoyens de simplification administrative:

- Publier les projets de loi au journal officiel avant leur présentation au Conseil d'État. Les citoyens disposeraient alors d'un délai d'un mois pour faire connaître leurs réactions.
- Imposer que tout projet de loi fasse l'objet d'une «étude d'impact» préalable et permettre au juge d'annuler un texte qui aurait été pris sans la respecter. L'étude porterait sur l'environnement juridique (textes existants ou en projet au plan national et international), sur les conséquences budgétaires et sur les coûts induits pour la société et pour l'économie.
- Prévoir qu'un seul conseil des ministres par mois examine les projets de loi.
- Mettre en place le recours à des juristes de haut niveau dans les ministères. L'administration, qui manque de juristes de qualité, outre le recours habituel aux membres du Conseil d'État, devrait rechercher le concours de ceux qui travaillent dans les tribunaux, les universités ou dans les cabinets d'avocats.

1 D'après Bénédicte Lelong: *L'Hérault judiciaire et commercial*, 24 novembre 1994.

- Codifier, d'ici la fin du siècle l'ensemble des dispositions applicables. Dès la publication de ce document, tous les textes qui ne seraient ni codifiés ni mentionnés dans le code deviendraient caducs.

3. Absence de portée normative

Dans ses vœux pour l'année 2005, le président du Conseil constitutionnel, M. P. Mazeaud déclarait:

La loi est le sujet de verbes ayant tous un contenu «décisoire» (détermine, fixe, ordonne, régit, réglemente, autorise, défend, exclut, etc.)[...] La loi n'est pas faite pour affirmer des évidences, émettre des vœux ou dessiner l'état idéal du monde [...]. La loi [...] est faite pour fixer des obligations et ouvrir des droits.

Le 21 avril 2005, le Conseil constitutionnel a déclaré pour la première fois une disposition législative contraire à la Constitution pour absence manifeste de portée normative: «la Loi d'orientation et de programme pour l'avenir de l'école», dite Loi Fillon (Décision n° 2005-512 DC du 21 avril 2005 - 21 avril 2005) et notamment, ses articles 9 et 12.

Le Conseil a suffisamment motivé sa décision en indiquant qu'elle s'est fondée sur l'exigence de normativité tirée de l'article 6 de la Déclaration des Droits de l'Homme et du citoyen de 1789 «La loi est l'expression de la volonté générale» et, selon la Saisine présentée par 60 sénateurs et 60 députés du groupe socialiste «sous réserve de dispositions particulières prévues par la Constitution, la loi a pour vocation d'énoncer des règles et doit par suite être revêtue d'une portée normative».

Selon les sénateurs et députés du PS, l'article 9 devrait être écarté à cause de l'irrégularité de la procédure d'adoption.

L'article 12 de la loi «fait référence à un texte de portée politique mélangeant les souhaits, les pétitions de principe et des objectifs [...]». Cet article dépourvu de portée normative ne peut qu'encourir la censure»: «Les orientations et les objectifs de la politique nationale en faveur de l'éducation ainsi que les moyens programmés figurant dans le rapport annexé à la présente loi sont approuvés».

Le Conseil constitutionnel a déclaré cet article non conforme à la Constitution (décision n° 2005-512 DC du 21 avril 2005).

La Loi Fillon n'est pas un cas unique, le défaut de normativité de plusieurs dispositions législatives est fréquent:²

On trouve des lois...

- Qui expriment des souhaits:

- Art. 1er de la loi n° 68-978 du 12 novembre 1968 d'orientation de l'enseignement supérieur: «Les universités doivent s'attacher à porter au plus au niveau et au meilleur rythme de progrès les formes supérieures de la culture».

- Qui constatent une situation:

- Art. 1er de la loi n° 94-629 du 25 juillet 1994 relative à la famille: «La famille est une des valeurs essentielles sur lesquelles est fondée la société. C'est sur elle que repose l'avenir de la nation. A ce titre, la politique familiale doit être globale».

- Qui décrivent un fait:

- Art. 1er de la loi n° 77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture: «L'architecture est une expression de la culture».

- Qui expriment des vœux:

- Art. 1er de la loi n° 84-610 du 16 juillet 1984 relative à l'organisation et à la promotion des activités physiques et sportives: «Les activités physiques et sportives constituent un facteur important d'équilibre, de santé, d'épanouissement de chacun; elles sont un élément fondamental de l'éducation, de la culture et de la vie sociale. Leur développement est d'intérêt général et leur pratique constitue un droit pour chacun quels que soient son sexe, son âge, ses capacités ou sa condition sociale».

- Qui reconnaissent un fait:

- Art. 1er de la loi n° 2001-70 du 29 janvier 2001 relative au génocide arménien de 1915: «La France reconnaît publiquement le génocide arménien de 1915».

- Qui formulent des recommandations ou rendent des avis:

- Art. 1er de la loi n° 96-1236 du 30 décembre 1996 relative à l'air et à l'utilisation rationnelle de l'énergie (Art. L. 220-1 du

2 Décision n° 2005-512 DC du 21 avril 2005. Annexe 1: absence de normativité ou normativité incertaine de la loi.

code de l'environnement): «L'État et ses établissements publics, les collectivités territoriales et leurs établissements publics ainsi que les personnes privées concourent, chacun dans le domaine de sa compétence et dans les limites de sa responsabilité, à une politique dont l'objectif est la mise en oeuvre du droit reconnu à chacun à respirer un air qui ne nuise pas à sa santé.

Cette action d'intérêt général consiste à prévenir, à surveiller, à réduire ou à supprimer les 3 pollutions atmosphériques, à préserver la qualité de l'air et, à ces fins, à économiser et à utiliser rationnellement l'énergie».

4. Droit souple, droit flou, droit doux et droit mou

«L'énoncé normatif est celui qui formule un ordre, en permettant, obligeant ou interdisant une conduite. Il s'oppose à l'énoncé qui reconnaît, constate ou décrit une situation, promeut, favorise, encourage, ou encore exprime des vœux, des souhaits, des recommandations ou des avis» (Champeil-Desplats, 2006: 4).

Le discours législatif a commencé à céder à la tentation de ce qu'on a appelé «droit souple» (traduction française de «soft law»), dépourvu de toute force obligatoire.

L'origine de l'expression «soft law» se remonte à Lord McNair, qui l'a formulée par opposition à «hard law», issu du pouvoir législatif.

Apparu en droit international public au cours des années 1980, le «*droit souple* a pris une ampleur telle que, désormais, il transformerait en profondeur l'organisation des systèmes juridiques» (Journée nationale Association Henri Capitant, Boulogne sur mer, 27 mars 2008).

Les manifestations d'un droit de portée générale non obligatoire et non contraignante «ne cessent de se multiplier depuis deux ou trois décennies, conférant à ce phénomène une ampleur croissante» (C. Thibierge, 2003).

Catherine Thibierge (2003, 599) distingue droit flou, à contenu imprécis, du droit doux (sans obligation) et du droit mou (sans sanction).

Le «droit flou» existe depuis toujours; il s'applique à des concepts imprécis ou abstraits: la bonne foi, les bonnes mœurs, l'ordre public ou l'intérêt de l'enfant.

Bonne foi: «Si la bonne foi n'existe que de la part de l'un des époux, le mariage ne produit ses effets qu'en faveur de cet époux» (Code civil 201).

Dans certains cas, le propre Code civil précise la notion de «bonne foi»: «Le possesseur est de *bonne foi* quand il possède comme propriétaire, en vertu d'un titre translatif de propriété dont il ignore les vices» (Code civil 550). «Il cesse d'être de bonne foi du moment où ces vices lui sont connus» (Code civil 550).

La notion de «bonnes mœurs» est imprécise et subjective, puisqu'elle soumet le justiciable à l'appréciation du juge: «On ne peut déroger, par des conventions particulières, aux lois qui intéressent l'ordre public, et les bonnes mœurs» (C. civ. Art. 6). «La cause est illicite, quand elle est prohibée par la loi, quand elle est contraire aux bonnes mœurs ou à l'ordre public» (C. civil 1133).

La notion de «bonnes mœurs» ne se rencontre pas seulement dans la loi civile: l'article 283 de l'ancien Code Pénal abrogé au 1 mars 1994 établit: «Sera puni des mêmes peines [...] quiconque aura fait entendre publiquement des chants, cris ou discours contraires aux *bonnes mœurs*».

Au nouveau Code pénal, la notion de «décence» a remplacé celle de «bonnes mœurs»: «Le fait de diffuser sur la voie publique ou dans des lieux publics des messages contraires à la *décence* est puni de l'amende prévue pour les contraventions de la 4^e classe» (C. pénal, article R. 624-2).

Mais les mœurs évoluent. La notion de «décence» comme celle de «bonnes mœurs» est un concept «flou» et susceptible de changer. Le législateur et le juge constatent l'évolution: «la distinction entre ce qui est permis et défendu doit être faite uniquement en fonction de l'état de l'évolution des mœurs à une époque définie et dans un lieu déterminé» (Besançon, 29 janvier 1976, JCP 1977, II, 18640, note Delpech).

Le «droit doux» répond à un nouveau besoin de régulation sociale, à une justice non contentieuse qui a développé les modes alternatifs de règlement des conflits (MARC): la conciliation et la médiation. Il s'agit d'un droit non prescriptif, non coercitif et qui repose sur le contrat et la négociation comme instrument de règlement amiable des différends. Provoqué par la «crise» de la justice civile de type étatique, le droit doux est respecté par les destinataires (Osman, 1995: 525).

Les recommandations sont en principe dépourvues de force obligatoire. «Elles jouent un rôle d'incitation, de dissuasion et de guidance, en

influençant leurs destinataires, théoriquement libres de les respecter ou non, mais pratiquement enclins à le faire» (Thibière, 2003). C'est le cas de la Recommandation de la Commission des clauses abusives (CCA): Recommandation n° 82-02 concernant les contrats proposés par les déménageurs.

La commission des clauses abusives [...] recommande:

- 1) que les conditions générales susceptibles d'être opposées au client soient intégralement, lisiblement et clairement reproduites sur un document qui lui est remis avec le devis avant la conclusion du contrat;
- 2) que, lors de la conclusion du contrat, la signature du client soit apposée, non seulement au bas de la lettre de voiture, mais encore au bas des conditions générales;
- 3) que la lettre de voiture soit présentée au client et signée par lui dans un délai raisonnable avant l'exécution du déménagement;
- 4) qu'aucun versement ne soit exigé ou accepté avant la signature de la lettre de voiture.

Mais contrairement à son caractère non coercitif, d'autres recommandations sont de vrais règlements déguisés, avec pleine force obligatoire comportant des interdictions et des obligations.

C'est le cas des «Recommandations du Conseil Supérieur de l'Audio-visuel –CSA– en vue de consultations électorales ou référendaires».

Article 2 Propagande électorale: «Conformément au deuxième alinéa de l'article L. 49 du code électoral, à partir de la veille du scrutin à zéro heure, *il est interdit* de diffuser ou de faire diffuser par tout moyen de communication au public par voie électronique tout message ayant le caractère de propagande électorale».

Le «droit mou» est un document de référence, d'application volontaire, sans sanction, qui a pour but d'influencer les citoyens. C'est le cas des «codes de conduite», des «chartes», des «codes déontologiques» ou les «guides de bonnes pratiques», dont le caractère volontaire n'empêche pas le respect des destinataires.

Le «code de conduite» consiste en un «engagement pris volontairement par une société ou une organisation d'appliquer certains principes et

normes de comportement à la conduite de ses activités ou opérations» (Organisation de coopération et de développement économiques –OCDE–).

Le «code de conduite» est basé sur la crédibilité. Sans sanctions prévues, le code de conduite est constitué de modèles de référence et d'orientation. Il se caractérise par son absence d'effets juridiques et contient des recommandations qui ne peuvent pas être qualifiées de règles.

Code de conduite Caterpillar:

NOUS SOUTENONS DES ACTIONS RESPONSABLES EN MATIÈRE D'ENVIRONNEMENT POUR UN DÉVELOPPEMENT DURABLE

Nos produits et nos services ont pour but de soutenir le développement durable des ressources mondiales et ils respecteront ou excéderont les réglementations et les normes applicables, quel que soit l'endroit où ils ont été vendus initialement.

- Nous établissons des politiques et des pratiques qui respectent l'environnement et nous y adhérons en matière de conception de produit, d'ingénierie et de fabrication.
- Nous informons nos clients à ce sujet et nous les encourageons à utiliser les produits qu'ils nous achètent de façon responsable pour l'environnement.
- Nous prenons des mesures efficaces pour promouvoir continuellement une utilisation optimale des ressources naturelles et améliorer la propreté de nos installations.
- Nous offrons des lignes directrices et apportons un soutien financier aux initiatives professionnelles et communautaires qui partagent notre engagement envers l'environnement.

Charte du Fair-Play de l'association suisse des fans club du hockey sur glace:

1. Les fans de hockey soutiennent leur équipe et se réjouissent si elle gagne un match en jouant avec volonté, virilité, savoir et de manière correcte.
2. Nous soutenons joueurs et arbitres qui d'une manière correcte et sportive, participent aux matchs. Nous nous opposons à toute brutalité dont les conséquences pourraient être graves.
3. Nous acceptons toute équipe de hockey sur glace, pour confrontation. Nous ne considérons pas comme ennemis les membres de l'équipe adverse.
4. Nous savons qu'un match de hockey, sans chef d'équipe, ne peut pas être organisé. Nous ne voulons pas créer de problèmes à cet égard.
5. Nous nous engageons à ce que la patinoire reste avant, pendant, et après le match, à la disposition, des joueurs et de l'arbitre. Nous ne jetons aucun objet sur la glace, étant donné que nous ne connaissons les dangers.
6. Nous savons que la victoire et la défaite font partie du jeu. Nous ne soutenons pas le slogan «une victoire à tout prix» et ne considérons pas les défaites comme des «catastrophes».

5. Conclusion

Les entreprises mondialisées sont les plus intéressées à rechercher des techniques de régulation leur permettant d'intégrer leurs exigences liées à leurs intérêts.

Ces entreprises, à travers leurs règles de «droit souple», présentent une alternative moins contraignante au «droit dur» et qui répond «à l'acquisition d'un avantage compétitif en anticipant des évolutions du cadre réglementaire général» (Moreau, 2008), soit à travers des «codes de conduite» ou des «chartes» à engagement volontaire entre l'entreprise et les salariés, soit à travers d'autres instruments élaborés unilatéralement par l'entreprise.

Ce mouvement de création de «droit souple», apparu en droit international public au cours des années 1980, s'est élargi et aujourd'hui les secteurs les plus favorables à la création du «droit souple» sont les secteurs liés aux marchés compétitifs comme le secteur financier (banque, assurances), le commerce (droit des affaires), le droit de la consommation ou le règlement amiable des litiges (droit du travail). Par contre d'autres secteurs semblent inadaptés au «droit souple» (droit pénal, droit fiscal) qui doivent être réglés par des normes étatiques.

Les pays anglo-saxons sont les pays où le «droit souple» s'est développé le plus rapidement, en raison de leur système juridique, de la puissance des syndicats et de l'accroissement des associations de consommateurs; par contre, les pays de droit romain sont moins réceptifs en raison de la puissance et de la tradition de leur droit écrit.

Au contraire de la théorie positiviste qui considère que la production du droit est un ensemble d'articles et de règles accompagné de sanctions situé entièrement au niveau de l'État, la théorie pluraliste estime que «cette vision réductrice est inacceptable car le droit n'est pas seulement cela, [...] disons seulement que le droit est aussi coutume, pratique, jurisprudence, recommandations, etc.» (Terré, 2002: 247).

Depuis quelques années, on constate une production pluraliste du droit édictée par les professionnels qui s'efforcent de gouverner son comportement, soit de leur propre initiative, soit sur habilitation étatique.

Le «droit souple» en certains secteurs pourra se substituer à la loi et par voie de conséquence on assiste à la transformation du discours juridique.

Un discours qu’au lieu d’interdire ou d’obliger, formule des recommandations, au lieu de déterminer, fixer, établir ou ordonner une conduite, suggère une direction.

Bibliographie

- AUSTIN, J.L. (1970): *Quand dire c’est faire*, Paris, Seuil.
- BAILHACHE, P. (1991): *Essai de logique déontique*, Vrin, Mathesis.
- BONNARD, J. (2004): *Introduction au droit*, Paris, Scolaire/Université.
- CHAMPEIL, DESPLATS, V. (2006): «La normativité. N’est pas normatif qui peut. L’exigence de normativité dans la jurisprudence du Conseil constitutionnel», *Cahiers du Conseil constitutionnel*, 21, Études et doctrines, 93-101.
- CORNU, G. (1990): *Vocabulaire juridique*, Paris, Montchrestien.
- DELMAS-MARTY, M. (1990): *Droit pénal des affaires*, Paris, PUF, 28-29.
- (1986): *Le flou du droit*, Paris, PUF.
- DESMET, I. (2006): «Variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées: discours, textes et contextes», dans BLAMPAIS, D., THOIRON, P. et M. VAN CAMPENHOUDT (dir.): *Mots, termes et contextes*, Paris, Éditions des archives contemporaines et Agence universitaire de la Francophonie.
- GARAPON, A. (1997): *Bien juger, essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob.
- GUILHAUMOU, J. (2002): «Le corpus en analyse de discours: perspective historique», *Corpus et recherches linguistiques*, 1, < <http://corpus.revues.org/index8.html>>.
- HABERT, B., NAZARENKO, A. et A. SALEM (1997): *Les linguistiques de corpus*, Paris, Armand Colin & Masson.
- JAKOBSON, R. (1963 et 1973): *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- KOCOUREK, R. (1991): *La langue française de la technique et de la science*, Paris/Wiesbaden, Oskar Brandstetter.
- LENOBLE-PINSON, M. (2003): «Une éternelle école: le langage judiciaire en français. D’août 1539 à mai 2003, qu’est devenue l’ordonnance de Villers-Cotterêts?», *CTTJ*, Faculté de droit, Université de Moncton.
- MOREAU, M.A. (2005): «La recherche de nouvelles méthodes de régulation sociale: quelles fonctions, quelle complémentarité?», *EUI Working Paper Law*, 2005/08, 1-50.

- OSMAN, F. (1995): «Directives, codes de bonne conduite, recommandations, déontologie, éthique, etc.: réflexion sur la dégradation des sources privées du droit», *Revue trimestrielle de droit civil*, Paris, Dalloz, 509 ss.
- PAYCHÈRE, F. (1989): «La place des foncteurs déontiques dans l'analyse du discours juridique: réponse à Samuel Gonzalez Ruiz», *International Journal for the Semiotics of Law*, II/5, 199-214.
- REY, A. (1979): *La Terminologie, noms et notions*, Paris, PUF.
- SOURIOUX, J.-L. et P. LERAT (1975): *Le langage du droit*, Paris, PUF.
- TERRÉ, F. (2002): «Pitié pour les juristes!», *Revue trimestrielle de droit civil*, Paris, Dalloz, 247.
- (2006): *Introduction générale au droit*, Paris, Dalloz-Sirey.
- THIBIÈRE, C. (2003): «Le droit souple», *Revue trimestrielle de droit civil*, Paris, Dalloz, 599-628.
- WROBLEWSKI, J. (1988): «Les langages juridiques: une typologie», *Droit et Société*, 8, 15-30.

INFERENCIAS LÉXICAS Y COLOCACIONES EN LA INTERCOMPRENSIÓN PLURILINGÜE

ARACELI GÓMEZ FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. Introducción

El presente trabajo está enmarcado dentro la intercomprensión plurilingüe (francés, italiano, portugués y catalán) por parte de un locutor hispanohablante a partir de tipos y géneros textuales diversos.

La identificación de los géneros y tipos textuales conlleva los niveles lingüístico, didáctico, informático y ergonómico.

Los tipos y géneros textuales que trabajamos son los normativos, descriptivos-explicativos, narrativos y argumentativos. En este trabajo nos centramos exclusivamente en el tipo normativo, haciendo, por una parte, un recorrido por los diferentes géneros que participan de este tipo y, por otra, un recorrido del tipo a través de un género concreto a nivel plurilingüe. Este trabajo tiene como punto de partida los trabajos que llevamos a cabo en el GTLF¹ y dentro del Proyecto Redinter.²

Nuestro corpus está basado en 25 textos quadrilingües, en total 100 documentos auténticos sacados principalmente de la prensa y de internet. Son textos representativos de los diferentes tipos y géneros textuales.

Partimos de una organización textual (estructura, presentación de ideas, unidades léxicas) bien definida, susceptible de ser identificada por el aprendiz gracias a tal organización textual y a su familiarización cultural, independientemente del conocimiento de la lengua del texto.

1 El GTLF (Grupo de Trabajo de Lingüística Francesa) ha sido creado en el seno del proyecto *Didáctica de la intercomprensión plurilingüe: catalán, francés, italiano y portugués* de la Universidad de Salamanca. A diferencia de otros proyectos de intercomprensión, éste se caracteriza por aportar recurrencias gramaticales.

2 REDINTER (Rede Europeia de Intercomprensão) es un proyecto europeo sobre la intercomprensión, cuyo objetivo es federar las instituciones que trabajan la intercomprensión, y en él participan 28 organizaciones.

Nuestro proyecto es relevante en cuanto a las recurrencias gramaticales y el papel que desempeña el léxico. Para la comprensión y la adquisición del léxico en un corpus quadrilingüe el aprendiz necesita una serie de estrategias como son la identificación del tipo y género textual, las inferencias y redes léxicas y las asociaciones léxicas por combinatoria.

Por motivos de espacio vamos a describir en conjunto siete textos. De las cuatro lenguas que trabajamos nos vamos a centrar exclusivamente en el francés, italiano y portugués, ya que la lengua catalana ha sido introducida en nuestro proyecto en una fase posterior, y será contemplada en otro estudio ulterior.

2. Tipo y género textual

2.1 Tipo normativo

El tipo normativo está configurado por los textos prescriptivos, instruccionales. En nuestro corpus son los textos del género recetas de cocina, de las reglas de juego o de las diferentes formas de consejo, entre otros. El tipo normativo se caracteriza por la presencia masiva de predicados de acción: imperativos, futuros, organizadores y adverbios temporales. A su vez, presenta conectores lógicos como «si P alors Q», en el caso del francés. Tiene un carácter vinculante muy fuerte en los géneros reglas y consignas; carácter medio en las recetas e instrucciones de uso, y menor en los consejos. Los textos de tipo normativo indican lo que se debe o puede hacer con una finalidad práctica determinada.

2.1.1 Género horóscopo

Este género se caracteriza por tener secuencias cuyo esquema textual es la predicción junto al consejo. La segunda parte puede aparecer saturada o no. Desde el punto de vista gramatical la predicción viene en futuro acompañada o no de un verbo de modalidad (*poder*), que indica la eventualidad. El consejo aparece en imperativo, pero como viene religado a una predicción pierde carácter iusivo y vinculante. Ver anexos 1 y 2.

Ejemplos:

Venus est en harmonie... natale: les astres... affective ⇒ predicción

Alors ⇒ elemento conector que religa la predicción al consejo

c'est peut-être ⇒ modalizador de eventualidad

le moment de privilégier votre relation amoureuse

En el siguiente ejemplo podemos observar cómo el consejo no aparece saturado. Al mismo tiempo, cabe destacar la utilización de tiempos futuros.

La lune... Mercure natale: votre mauvaise humeur ne facilitera pas...

Il sera bien difficile d'éviter les querelles ⇒ predicción

La lune est... les résultats se feront sans doute attendre ⇒ predicción

Mais ne désespérez pas, car, quoiqu'il arrive, vos efforts seront connus
⇒ consejo

2.1.2 Género consejos y recomendaciones

En este tipo de género el esquema textual es muy marcado y suele tener dos partes bien delimitadas. En primer lugar aparece la exposición de la situación o problema, y en segundo lugar el consejo propiamente dicho que se da respecto a ese problema. Este tipo de género se caracteriza por dar información y recomendación sobre temas de interés general. El género consejo es más complejo que el género reglas-consejo. El paratexto a su vez es menos rico. No existen elementos icónicos. La disposición es menos esquemática. El consejo aparece seguido del argumento que justifica el consejo produciendo una relación de causa-efecto. A su vez, hay un fuerte carácter dialógico con el uso de la segunda persona y del imperativo de segunda persona. Podemos ver los anexos 3 y 4 para el francés, el anexo 5 para el italiano y el 6 para el portugués.

Por ejemplo, texto *Brincar ao Carnaval em segurança*, anexo 6:

Por isso, é imperioso consciencializar pais, professores e educadores da perigosidade na utilização destes produtos

é imperioso consciencializar ⇒ expresión del consejo

Lo mismo para el texto italiano, anexo 5:

Il comportamento deve rispecchiare l'immagine che avete dato di voi
deve ⇒ expresión del consejo

Es muy frecuente el uso del modalizador *deber*:

Non resta che seguire il “Virgilio” assegnato- Direttore responsabile di
funzione...in grado di informati-... le prime domande

Non resta che ⇒ expresión del consejo

3. Macroestructura y microestructura

Un primer acercamiento al tipo y género textual se efectúa a un nivel de aproximación global, es decir, mediante la macroestructura y paratexto: forma externa del texto, rúbrica (sección, título, subtítulo), disposición, tipo de letra, imagen. Un segundo acercamiento viene dado a nivel de aproximación local, en la microestructura, mediante las inferencias, tanto a nivel sintagma como a nivel oracional. Tanto para la microestructura como para la macroestructura hemos creado unas etiquetas semánticas. Estas etiquetas aparecen en la plataforma web de nuestro proyecto. Los anexos que presentamos al final de nuestro trabajo son el resultado de la aplicación de dichas etiquetas semánticas. Al aplicar una etiqueta, el texto aparece señalado con un color. De la misma forma que tenemos una semántica en el etiquetado, tenemos una semántica de colores.

3.1 Etiquetas de la macroestructura

Mientras que las etiquetas de la microestructura pueden encontrarse en cualquier tipo y género textual, las de la macroestructura están clasificadas por tipo y género textual. En nuestro caso, tenemos etiquetas comunes a los tipos normativos. Estas etiquetas son:

macro_norm: secuencia normativa

macro_norm_anti: intruso en la secuencia normativa

A continuación mostramos algunas de las secuencias normativas del anexo 3 que resultan al aplicar ciertas etiquetas:

macro_norm: *il faut en faire*

macro_norm: *éviter*

macro_norm: *ne pas faire des siestes*

macro_norm : *prendre*

macro_norm: *ne rester au lit*

macro_norm: *développer*

O en el Anexo 4:

macro_norm: *devons adopter*

macro_norm: *il faut*

macro_norm: *ne devons jamais appuyer*

macro_norm: *ne jamais mettre un jeune au pied du mur*

macro_norm: *ne jamais leur donner de faux renseignements*

Cada género textual tiene sus propias etiquetas semánticas. En el género textual reglas-consejo son fundamentales las dos etiquetas siguientes:

struc_norm_regl_cons_1: características del género reglas-consejos: consejos

struc_norm_regl_cons_2: características del género reglas-consejos: reglas

Es el caso del texto del Anexo 3:

struc_norm_regl_cons_1: pour bien dormir, il ne sert à rien de prendre des somnifères si on n'a pas de bonnes habitudes de vie

En el género horóscopo, Anexo 1, la previsión aparece en color morado y el consejo en naranja:

struc_norm_hor_1: características del género horóscopo: previsión

struc_norm_hor_2: características del género horóscopo: consejo

3.2 Etiquetas de la microestructura

micro_opac_infer: léxico opaco pero inferible

micro_opac_noinfl: léxico opaco

micro_infer_1: léxico inferible por cotexto inmediato en el sintagma nominal

micro_infer_2: léxico inferible por cotexto no inmediato en el sintagma verbal

micro_infer_3: léxico inferible por conocimientos culturales y redes isotópicas

micro_opac_noinf: zona de opacidad

micro_motcl: palabras claves del texto

Ejemplos:

Palabras claves:

Anexo 3

micro_infer1: *soupers trop copieux*

micro_infer1: *l'heure du coucher*

micro_infer2: *prendre des somnifères*

micro_infer2: *retrouver le sommeil*

micro_infer3: *dormir à tout prix*

micro_opac_noinf: *plus on se tracasse à son sujet, plus il se tient loin*

Las isotopías participan en la microestructura. Hemos creado las etiquetas correspondientes a los campos semánticos.

micro_isot_1: primer campo semántico

micro_isot_2: segundo campo semántico

micro_isot_3: tercer campo semántico

Por ejemplo, en el anexo 3, el primer campo semántico está configurado por todas las palabras relacionadas con *dormir*. Por lo tanto tenemos:

micro_isot_1: *dormir*

micro_isot_1: *chambre à coucher*

micro_isot_1: *aller au lit*

3.3 Inferencias léxicas y colocaciones

Las inferencias léxicas consisten, *grosso modo*, en la presencia en un texto de expresiones ligadas a un dominio léxico. El aprendiz recurre a su dominio y competencia léxica y realiza inferencias léxicas entre su propia lengua y el resto de las lenguas, a través de la semejanza formal de las unidades léxicas y mediante la transferencia de su propia competencia lingüística a las otras lenguas. El dominio léxico del aprendiz configura en cierta forma la selección léxica de aceptación o rechazo, pero no determina la comprensión textual completa, que está garantizada por otras estrategias como son las inferencias léxicas.

Dentro de las inferencias léxicas que aparecen en cualquier texto encontramos las que son por cotexto inmediato en un sintagma nominal, por cotexto no inmediato en un sintagma verbal, cotexto oracional e interoracional, y por redes isotópicas y conocimientos culturales. Estas inferencias léxicas están reforzadas por las etiquetas semánticas correspondientes.

Por ejemplo, anexo 4:

En tant qu'amis ou copains

micro_infer1: *copains*

Copains es inferible a partir de *amis*. El aprendiz va a dar por transparencia del primer elemento coordinado otro relacionado semánticamente.

Sans porter de jugement sur la personne

micro_infer2: *porter*

Porter es inferible a partir de *jugement*. Por transparencia de la base dará el verbo soporte, que es el colocativo.

Lorsque nous apprenons qu'un jeune se drogue, il faut d'abord et avant tout se préoccuper de sa santé et de son bien-être, et non de l'image que cela donne de la famille

micro_infer2: *lorsque*

Lorsque puede inferirse por el contexto de toda la frase

micro_infer2: *il faut d'abord*

Il faut puede inferirse por *avant tout se préoccuper de sa santé et de son bien-être*

Las colocaciones en cualquier texto requieren un grado de inferencia por parte del aprendiz. Si éste es capaz de conocer el significado de las colocaciones de una lengua, tiene no sólo una comprensión fiable de la lengua sino, además, un conocimiento de esa lengua. Partimos de la noción de colocación tal como la define Polguère:

Une collocation est un syntagme AB (ou BA), formé des lexies L_A et L_B , qui est tel que, pour le construire, le locuteur sélectionne L_A librement d'après son sens (L_A'), alors qu'il sélectionne L_B pour exprimer auprès de L_A un sens très général (s) en fonction de la combinatoire restreinte de L_A . Les collocations sont donc des syntagmes semi-phraséologisés. (Polguère, 2008: 165)

On appelle base de la collocation l'élément qui, sélectionné librement en fonction de son sens par le locuteur, contrôle le syntagme en question.

Dans les exemples ci-dessus (*pleuvoir*_[=A] *des cordes*_[=B], *caresser*_[=B] *un projet*_[=A]) les bases des collocations sont les éléments étiquetés A. Les éléments étiquetés B sont appelés collocatifs.

On dit que la base contrôle la collocation car, du point de vue du locuteur, c'est le collocatif qui est choisi en fonction de la base, non l'inverse. (Polguère, 2008: 165)

El acercamiento a la comprensión de la colocación por parte del aprendiz se realiza en dos fases. En una primera fase, el aprendiz descodifica la base de la colocación mediante la transparencia. En una fase posterior realiza una transferencia de L_1 a L_2 a partir de la base para inferir el colocativo. Por ejemplo, en el Anexo 3, *prendre des somnifères*, a partir de la base *somnifères*, el aprendiz va a dar el verbo soporte o colocativo *prendre*. Lo mismo para *se brosser les dents*, a partir de la base *dents*, *prendre un bain*, a partir de *bain*. Siguiendo con el mismo texto tenemos *développer un rituel avant d'aller au lit*. En este caso, a partir del complemento *rituel*, por transferencia de L_1 a L_2 , el aprendiz va a dar un verbo genérico.

4. Conclusión

Nuestro proyecto revela que la intercomprensión lingüística no sólo se plantea a nivel discursivo o de tipología textual sino, también, a nivel de recurrencias gramaticales en la microestructura de un texto. Podemos eliminar la ambigüedad del significado de una lexía o de un conjunto de unidades fraseológicas infiriendo una lexía vecina, o no tan vecina. Las colocaciones léxicas no han de suponer para el aprendiz un «handicap» en la intercomprensión lingüística.

La macroestructura textual es la ecografía del texto para el aprendiz, donde accede a una disposición visual de una estructura que diferencia un texto de otro y que le ayuda en su intercomprensión lingüística. El recorrido que puede hacer de un género a otro género dentro de un mismo tipo textual le ayuda en su labor de intercomprensión, y en el caso de la intercomprensión plurilingüe es una gran ayuda cotejar tipos y géneros textuales en diferentes lenguas.

Bibliografía

- ADAM, J.M. (2001): «Types de textes ou genres de discours? Comment classer les textes qui disent de et comment faire?», *Langages*, 141.
- ALDERSON, CH. y A.H. URQUHART (eds.): *Reading in a foreign language*, Nueva Cork, Longman.
- BLANCHE-BENVENISTE, C. y otros (eds.) (1997): *Eurom-4. Méthode d'enseignement simultané des langues romanes*, Florencia, La Nuova Italia Editrice.
- CONTI, V. y F. GRIN (eds.): *S'entendre entre langues voisines: vers l'intercompréhension*, Ginebra, Georg Editeur.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, A. e I. UZCANGA VIVAR (2008a): «Le français et son rôle dans l'intercompréhension textuelle des langues secondes», *Actes de Vienne. Premier congrès européen des professeurs de français. «Le français, une langue qui fait la différence»*, Bruselas, FIPF.
- (2008b): «De l'exploitation des genres textuels et types discursifs», *Les Langues Modernes*, 1/2008, <www.aplv-languesmodernes.org>.
- (2008c): «Funciones textuales: etiquetas semánticas», *Actas del 7 Congreso Internacional de Lingüística Francesa*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, A. (2009): «Enseignement de l'intercompréhension plurilingue par l'exploitation textuelle», en GONÇALVES, C. y D. GROUX (eds.) (2009): *Approches comparées de l'enseignement des langues et de la formation des enseignants*, París, L'Harmattan.
- POLGUÈRE, A. (2008): *Lexicologie et sémantique lexicale. Notions fondamentales*, Montreal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- UZCANGA VIVAR, I. (2004): «Intercompréhension plurilingue: structures discursives et collocations», en CASTAGNÉ, E. (2004): *Intercompréhension et inférences*, Reims, Presses Universitaires de Reims.

ANEXOS

Anexo 1

selon r66 : Votre horoscope quotidien

fr it pt Ca

Votre horoscope quotidien

Bonjour, voici votre consultation astrale pour le 26 novembre 2001 .

Vierge

Vos prévisions du jour

Amour , relations

Mercury est en harmonie avec votre Saturne natale : Vous vivez une relation amoureuse qui ne semble pas vous satisfaire . Il serait peut-être temps de mettre un peu plus de passion dans votre vie sentimentale .

Venus est en harmonie avec votre Saturne natale : Les astres veillent à votre stabilité affective alors c'est peut-être le moment de privilégier votre relation amoureuse .

La Lune est en conflit avec votre Mercure natale : Votre mauvaise humeur ne facilitera pas les rapports avec vos proches . Il sera bien difficile d'éviter les querelles .

Jupiter est en conflit avec votre Mercure natale : Si vous ne vous sentez pas capable de plus de hardiesse , les bonnes relations que vous avez instaurées entre vous et votre partenaire ne seront pas vouées à durer . Montrez-vous plus volontaire!

Travail , chance

Venus est en harmonie avec votre Saturne natale : C'est une bonne journée qui s'annonce . Les moyens vous sont donnés de réaliser ou de propager un idéal . Vous serez à l'écoute des autres , mais eux aussi vous prêtent une oreille attentive , et le moment semble propice aux associations de toutes sortes .

Mercury est en harmonie avec votre Saturne natale : Tout au long de cette journée , vous vous sentirez fortement inspirée . Votre intellect sera particulièrement vivace et vos facultés de concentration seront excellentes . Rattrapez tous vos retards!

Jupiter est en conflit avec votre Mercure natale : C'est une période de déceptions que vous allez aborder . Vous ne trouverez peut-être pas le soutien nécessaire pour être en mesure d'atteindre vos objectifs . Il va falloir appréhender les choses autrement!

La Lune est en conflit avec votre Mercure natale : Même si vous avez l'impression de vous donner beaucoup de mal , les résultats se feront sans doute attendre . Mais ne désespérez pas , car quoiqu'il arrive , vos efforts seront reconnus .

- ☐ micro_isot_1
- ☒ strue_norm_hor_1
- ☒ strue_norm_hor_2
- ☐ micro_motcl
- ☐ macro_norm
- ☐ micro_conec
- ☐ micro_opac_infer
- ☐ micro_infer_2
- ☐ micro_infer_1
- ☐ macro_opac_normf
- ☐ micro_motcl_anti

Ok

Anexo 2

selon r66 : Votre horoscope quotidien

fr it pt Ca

Votre horoscope quotidien

Bonjour, voici votre consultation astrale pour le 26 novembre 2001 .

Vierge

Vos prévisions du jour

Amour , relations

Mercury est en harmonie avec votre Saturne natale : Vous vivez une relation amoureuse qui ne semble pas vous satisfaire . Il serait peut-être temps de mettre un peu plus de passion dans votre vie sentimentale .

Venus est en harmonie avec votre Saturne natale : Les astres veillent à votre stabilité affective alors c'est peut-être le moment de privilégier votre relation amoureuse .

La Lune est en conflit avec votre Mercure natale : Votre mauvaise humeur ne facilitera pas les rapports avec vos proches . Il sera bien difficile d'éviter les querelles .

Jupiter est en conflit avec votre Mercure natale : Si vous ne vous sentez pas capable de plus de hardiesse , les bonnes relations que vous avez instaurées entre vous et votre partenaire ne seront pas vouées à durer . Montrez-vous plus volontaire!

Travail , chance

Venus est en harmonie avec votre Saturne natale : C'est une bonne journée qui s'annonce . Les moyens vous sont donnés de réaliser ou de propager un idéal . Vous serez à l'écoute des autres , mais eux aussi vous prêtent une oreille attentive , et le moment semble propice aux associations de toutes sortes .

Mercury est en harmonie avec votre Saturne natale : Tout au long de cette journée , vous vous sentirez fortement inspirée . Votre intellect sera particulièrement vivace et vos facultés de concentration seront excellentes . Rattrapez tous vos retards!

Jupiter est en conflit avec votre Mercure natale : C'est une période de déceptions que vous allez aborder . Vous ne trouverez peut-être pas le soutien nécessaire pour être en mesure d'atteindre vos objectifs . Il va falloir appréhender les choses autrement!

La Lune est en conflit avec votre Mercure natale : Même si vous avez l'impression de vous donner beaucoup de mal , les résultats se feront sans doute attendre . Mais ne désespérez pas , car quoiqu'il arrive , vos efforts seront reconnus .

- ☐ micro_isot_1
- ☐ strue_norm_hor_1
- ☐ strue_norm_hor_2
- ☐ micro_motcl
- ☒ macro_norm
- ☒ micro_conec
- ☐ micro_opac_infer
- ☐ micro_infer_2
- ☐ micro_infer_1
- ☐ micro_opac_normf
- ☐ micro_motcl_anti

Ok

Anexo 3

Leçon n°14 : Abus Des Drogues: Conseils aux parents et aux autres

fr

it

pt

ca

jeunesse_j'écoute / Aide / Conseils Aux Parents JEUNESSE, ÉCOUTE | 800 668 6868

Abus Des Drogues: Conseils aux parents et aux autres

Il est tout à fait naturel de craindre les risques que représentent les drogues pour notre famille. En tant que parents enseignants et adultes en situation d'autorité, nous devons adopter une démarche saine, ferme et cohérente face aux attentes en matière de consommation de drogues. En tant qu'amis ou copains, nous devons offrir autant d'appui que possible, sans porter de jugement sur la personne. Mais nous ne devons jamais appuyer une habitude autodestructrice.

Lorsque nous apprenons qu'un jeune se drogue, il faut d'abord et avant tout se préoccuper de sa santé et de son bien-être et non de l'image que cela donne de la famille, par exemple. La sympathie, plutôt que la colère est le moyen le plus efficace d'aider quelqu'un à cesser de se droguer et à adopter un mode de vie plus sain. Voici quelques conseils plus précis à l'intention des parents qui souhaitent aborder la question des drogues avec leurs enfants.

Jamais

Ne jamais mettre un jeune au pied du mur avec la preuve de son abus de drogues ou d'alcool (exemples: haleine qui sent l'alcool, bouteilles dans la poubelle, rumeurs rapportées par ses amis).

Toujours

Répéter que vous vous préoccupez de sa santé et de sa sécurité plutôt que de son obéissance. Préciser que si votre enfant a peur, est blessé ou fait face à d'autres problèmes reliés à l'intoxication, votre but est de l'aider à résoudre le problème, non pas de vous fâcher et de le punir.

Jamais

Ne jamais le menacer de châtiments excessifs ou impossibles dans l'espoir d'obtenir de l'information (exemple: «Si j'apprends que tu bois, tu ne sortiras plus jamais de la maison!»).

Toujours

Expliquer que les règlements familiaux servent à assurer l'harmonie au sein du foyer. Respecter leur aptitude à prendre des décisions responsables. L'autorité directe et explicite que vous employez auprès des jeunes enfants est inefficace auprès des adolescents. La négociation et le compromis sont essentiels au développement du jugement.

Jamais

Ne jamais sermonner. N'oubliez pas vos expériences de jeunesse. Les enseignants les plus ennuyeux n'étaient-ils pas ceux qui donnaient constamment des sermons? Les jeunes sont très habiles à faire la sourde oreille lorsqu'on les sermonne.

☐ strue_norm_cons_dialog

☒ strue_norm_aid_cons_1

☒ strue_norm_aid_cons_2

☐ micro_motcl

☐ micro_isot_1

☐ micro_conec

☐ macro_norm

☐ micro_opac_infer

☐ micro_infer_2

☐ micro_infer_1

☐ micro_opac_noirnf

☐ micro_infer_3

Ok

Anexo 4

Leçon n°6 : Votre horoscope quotidien

fr

it

pt

Ca

Votre horoscope quotidien

Bonjour, voici votre consultation astrale pour le 26 novembre 2001.

Vierge

Vos prévisions du jour

Amour , relations

Mercury est en harmonie avec votre Saturne natale : Vous vivez une relation amoureuse qui ne semble pas vous satisfaire. **Il serait peut-être temps de mettre un peu plus de passion dans votre vie sentimentale.**

Venus est en harmonie avec votre Saturne natale : Les astres veillent à votre stabilité affective alors **c'est peut-être le moment de privilégier votre relation amoureuse.**

La Lune est en conflit avec votre Mercure natale : Votre mauvaise humeur **ne facilitera pas** les rapports avec vos proches. **Il sera** bien difficile d'éviter les querelles.

Jupiter est en conflit avec votre Mercure natale : Si vous ne vous sentez pas capable de plus de hardiesse, les bonnes relations que vous avez instaurées entre vous et votre partenaire **ne seront pas** vouées à durer. **Montrez-vous** plus volontaire!

Travail , chance

Venus est en harmonie avec votre Saturne natale : C'est une bonne journée qui s'annonce. Les moyens vous sont donnés de réaliser ou de propager un idéal. **Vous serez** à l'écoute des autres, mais eux aussi vous prêteront une oreille attentive, et le moment semble propice aux associations de toutes sortes.

Mercury est en harmonie avec votre Saturne natale : Tout au long de cette journée, **vous vous sentirez** fortement inspirés. Votre intellect **sera** particulièrement vif et vos facultés de concentration **seront** excellentes. **Rattrapez** tous vos retards!

Jupiter est en conflit avec votre Mercure natale : C'est une période de déceptions que **vous allez aborder. Vous ne trouverez peut-être pas** le soutien nécessaire pour être en mesure d'atteindre vos objectifs. **Il va falloir** appréhender les choses autrement!

La Lune est en conflit avec votre Mercure natale : **Même si vous avez** l'impression de vous donner beaucoup de mal, les résultats **se feront sans doute** attendre. Mais **ne désespérez pas**, car quoiqu'il arrive, vos efforts **seront reconnus.**

☐ micro_isot_1

☐ strue_norm_hor_1

☐ strue_norm_hor_2

☐ micro_motcl

☒ macro_norm

☒ micro_conec

☐ micro_opac_infer

☐ micro_infer_2

☐ micro_infer_1

☐ micro_opac_noirnf

☐ micro_motcl_anti

Ok

Anexo 5

fr	it	pt	Ca
ORIENTAMENTO E CARRIERA - VITA IN AZIENDA			
Il primo giorno di lavoro Il primo giorno di scuola è unico mentre di primi giorni di lavoro potremmo essercene molti ... ma difficilmente potrete dimenticarli Il primo giorno di lavoro non è diverso da quando avete sostenuto il colloquio, il comportamento deve rispecchiare l'immagine che avete dato di voi quando avete incontrato i rappresentanti dell'azienda nella quale ora siete inserito. Per arrivare ad oggi il percorso è stato impegnativo. Avrete dovuto: - individuare il lavoro che si vuole e esaminare la presenza di conoscenze e titoli richiesti; - cercarlo con tutti i mezzi: giornali, riviste di settore, internet, passaparola e quest'altro può sembrare utile; - scrivere ed inviare curriculum e lettera di presentazione. Quindi, - il vostro curriculum è stato efficace e la fortuna è venuta; - avrete ricevuto l'appuntamento per il colloquio è seguita una proposta e la definizione di un rapporto di lavoro; - attendendo il "primo giorno" si sono alternati, con costanza o alternativamente: entusiasmo, sicurezza nelle proprie capacità, cariospezione e attesa, incertezza o anche angoscia, paura e paura. Oggi è il momento di mettere alla prova la capacità di gestire il cambiamento. La gestualità, il modo di incidere, il tono della voce cercheranno di esprimere calma e serenità, ma forse il comportamento tradirà momenti di inquietudine mista ad entusiasmo. Nella maggior parte dei casi il primo giorno di lavoro scorre tranquillamente, tra incombenze burocratiche, visita di uffici e strutture e presentazione ai futuri colleghi. Le informazioni che il nuovo datore di lavoro può dare, se richiesto, riguardano maggiori dettagli sugli aspetti burocratici presenti nel contratto in forma sintetica e riepilogabili nel Contratto Nazionale di Lavoro applicato, quali ad esempio: orario, retribuzione e periodicità, ferie, permessi e cosa fare in caso di malattia. Non resta che seguire il "Figliolo" assegnato. Direttore, Responsabile di funzione o altri in grado di informare - per scoprire il posto dove si passa circa un terzo della propria giornata, guardati intorno e formulare le prime domande: - come si chiama il mio lavoro e cosa devo fare esattamente; - quali i compiti e le responsabilità affidate; - chi fare riferimento per chiedere chiarimenti in caso di dubbi o incertezze; - chi è il mio superiore diretto, con quali modalità devo riferire dell'andamento del lavoro, ecc.			

☐ micro_model
☐ micro_sist_1
☐ micro_sist_2
☒ struc_norm_sist_conc_1
☒ struc_norm_sist_conc_2
☐ micro_conc
☐ macro_norm
☐ struc_norm_conc_dialog
☐ micro_opac_infer
☐ micro_infer_2
☐ micro_infer_1
☐ micro_opac_normif

Anexo 6

fr	it	pt	Ca
ANEXO 6 - BRINCAR AO CARNAVAL EM SEGURANCA			
BRINCAR AO CARNAVAL EM SEGURANCA El presente artigo se destina para os participantes do curso de segurança no trabalho, com o objetivo de informar sobre a importância da segurança durante o Carnaval. Por isso a DECO, enquanto Associação defensora dos interesses dos consumidores, aproveita esta época para divulgar alguma informação e conselhos práticos para que a mesma decorra em segurança e sem problemas. Na verdade, a utilização das chamadas BOMBINHAS DE CARNAVAL, cuja todos os anos (intenso e grave acidente, cuja vítima ao predominantemente crianças. Apesar disso, que essa brincadeira explosiva provoca bastante mal, receptível de por em causa a ordem pública, com particular incidência nas escolas. Sabia que as Bombas de Carnaval são consideradas explosivos perigosos? Sabia que a sua comercialização a menores de 18 anos é proibida? Sabia que a sua compra carece de uma autorização específica? É verdade, as famosas Bombas de Carnaval pertencem ao conjunto de explosivos tecnicamente designados como Bombas de Arremesso, cuja venda e utilização estão regulamentadas pelo DL 376/84 de 30 de Novembro, com as alterações do DL 474/88 de 22 de Dezembro. Assim, após diploma legal determina que a venda de Bombas de Arremesso (estabilho) só pode ser feita a pessoas que tenham autorização das entidades competentes, apresentando no acto da compra o documento comprovativo desta autorização. Esta autorização para aquisição e emprego de produtos explosivos deve ser requerida ao Comando Distrital da PSP e só após concedida quando se verificam, cumulativamente, as seguintes condições: - O interessado ter mais de 18 anos - As bombas de arremesso serem destinadas para fins não lúdicos - Os locais de lançamento das bombas não impliquem perigo ou prejuízo para outros cidadãos - As quantidades que pretendem adquirir precisem de ser justificadas Incombe à PSP a responsabilidade de efectuar a fiscalização dos aspectos relativos ao comércio de explosivos e substâncias perigosas. Não obstante a severidade da lei da lei, a realidade dos factos é bem diversa, sendo frequente nos festejos carnavalescos o uso de brinquedos perigosos como os estabilhos, as verdadeiras bombinhas de Carnaval, as bombas de man cheiro, ou por de comichão ou para espurrar e outros que, pela sua composição tóxica podem por em risco a segurança das crianças. Verifica-se também que a comercialização destes produtos explosivos ocorre em muitos quiosques e papalarias que não cumprem a lei, uma vez que não dispõem de quaisquer condições de segurança para o armazenamento. Existem riscos para a saúde e para a segurança dos pequenos consumidores. As lesões provocadas pelas Bombas de Carnaval afectam sobretudo mão e dedos e a saúde dos adolescentes varia entre os 11 e os 15 anos. Por isso, o impetore comercializar para, professores e educadores da periguidade na utilização destes produtos. Mas ... se há brincadeiras de Carnaval potencialmente perigosas, outras há que não o deveriam ser. A verdade é que se constata que muitos outros brinquedos utilizados no Carnaval como as Máscaras, os adereços portáteis, fitas de Carnaval, etc., não obedecem aos requisitos legais, designadamente quanto a rotulagem exigível, ao perigo de inflamabilidade ou de toxicidade do produto.			

☒ struc_norm_sist_conc_1
☒ struc_norm_sist_conc_2
☐ micro_model
☐ micro_sist_1
☐ micro_sist_2
☐ micro_conc
☐ macro_norm
☐ struc_norm_conc_dialog
☐ micro_opac_infer
☐ micro_infer_1
☐ micro_infer_2
☐ micro_opac_normif

EL TORTUOSO CAMINO DE LA LECTURA DEL TEXTO ORIGEN A LA ESCRITURA DEL TEXTO META

ANA TERESA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca

1. Introducción

La traducción, en cuanto actividad que supone adecuar el significado de un texto en una lengua dada a otro texto equivalente en otra lengua, constituye un complejo proceso cognitivo que pone en contacto dos lenguas, dos culturas. Como sugiere el título de nuestra comunicación, pretendemos exponer en este foro una serie de reflexiones, fruto de nuestra experiencia docente, sobre los distintos mecanismos que se ponen en funcionamiento cuando un texto ha de ser reformulado en otra lengua distinta. Nos interesa principalmente incidir en las diferentes etapas que constituyen la práctica de la traducción, con vistas a la mejora de la competencia traductora de nuestros estudiantes. En esta línea, nuestra propuesta pretende ser una llamada de atención en contra de la práctica –bastante extendida, aun hoy en día, entre el alumnado universitario– que convierte la traducción en una actividad de transposición quasi automática, «un simple transcodage» (Lavault, 1998: 81), lo que la reduce a un trasvase casi inmediato del texto de partida sin que se le conceda el tiempo de reflexión y de análisis que el mismo requiere.

En uno de sus numerosos estudios, Lavault (1998: 85) concibe la traducción como una negociación: «Le concept de négociation est un concept-clé qui permet de montrer comment le traducteur se trouve au cœur d'un processus complexe d'échanges qui dépasse largement le simple rapport au texte d'origine et aux deux langues en question». El símil resulta pertinente, pues, al igual que en toda negociación se sigue una serie de estrategias, se adoptan una serie de acuerdos que habrán de llevarse a cabo para que la operación llegue a buen puerto, en la actividad

traslaticia es necesaria la puesta en funcionamiento de un protocolo de actuaciones, así como la explicitación de una serie de estrategias y la toma de decisiones en la etapa previa a la fase de reformulación.

La négociation implique une préparation et une stratégie intégrant l'écoute et l'observation attentives de l'autre et de tous les points de vue représentés, la prise en considération de toutes les pistes susceptibles d'aboutir, la défense de certains intérêts propres, l'ouverture aux concessions, aux compromis. Si une négociation s'impose, si tous ces échanges sont nécessaires, c'est que la solution ne va pas de soi, du fait du rapport de force qui existe entre les parties ; ainsi la traduction n'est jamais un acte facile en raison des tensions interlinguistiques et interculturelles à l'œuvre. (Lavault, 1998: 87)

A partir del planteamiento de la traducción como negociación, pretendemos inculcar a nuestros alumnos la idea de que la actividad de la traducción requiere no sólo el dominio de dos lenguas, de dos culturas, sino, además, el adiestramiento en el manejo de una serie de herramientas y la utilización de una serie de estrategias que lleven al aprendiz de traductor a una correcta toma de decisiones. En segundo lugar, concienciarles de que el itinerario que conduce a la reescritura del texto de origen no presenta un trazado lineal, sino que, por el contrario, aparece como un recorrido sinuoso –tortuoso decimos en nuestro título– que obliga a hacer pausas para reflexionar sobre el modo de superar los escollos de distinto signo que pueden llegar a obstaculizar el recorrido. Por ello, en lo que sigue se pasará revista a algunas de las dificultades relacionadas con cada una de las etapas y se plantearán distintas estrategias encaminadas a solventarlas.

2. La traducción como re-enunciación: etapas y estrategias

La traducción constituye en sí misma una operación discursiva especial por cuanto tiene por objetivo transmitir las ideas de un locutor a un receptor, en principio no previsto por el autor del mensaje. Surge así la figura del traductor como *mediador* o –si queremos prolongar el símil anterior– *negociador cultural* que produce un tipo especial de discurso, tal y como aparece esquematizado más abajo, donde «L representa al locutor/

autor del texto original, P corresponde al espacio discursivo ocupado por el texto y L' al traductor» (Tricás, 1995: 77). Según este esquema, la traducción se convierte en (Tricás, 1995: 78):

[...] una re-enunciación que transforma un discurso P, producido por un primer locutor L, en un nuevo discurso, producido por un traductor, convertido en locutor del nuevo discurso. Como consecuencia de esta sustitución de L por L' una serie de filtros referenciales sufren evidentemente transformaciones y los distintos enunciadorees reaccionan de un modo distinto ante la obligación de prestar su voz a una nueva representación teatral, paralela pero distinta, constituida por el texto traducido.

L' dice que [L dice que P]

El desafío al que se enfrenta el traductor viene dado por la dificultad que entraña elaborar un nuevo texto, adecuándolo a una misma conceptualización y finalidad comunicativa, empleando los signos de otro sistema lingüístico, destinado a un nuevo destinatario, en unas circunstancias de enunciación diferentes. El origen de las distintas dificultades que jalonan el recorrido desde el texto origen al texto meta viene en gran medida determinado por «el grado de responsabilidad que asume el traductor y por su grado de implicación en el universo referencial del texto de partida y la distancia entre el texto original y el texto traducido» (Tricás, 1995: 79). En su labor de mediador, el traductor habrá de tener en cuenta ciertos parámetros a la hora de enfrentarse a todos aspectos lingüísticos y extralingüísticos que el texto de partida le proporcione. Deberá proceder a una minuciosa interpretación de los signos lingüísticos a todos los niveles: morfo-sintácticos, léxicos, estilísticos y textuales, en función de importantes parámetros extralingüísticos que constituyen la situación de enunciación, en función de su propio bagaje cognitivo, así como de su propia experiencia. Deberá igualmente plantearse una serie de preguntas, tales como: dónde y cuándo el discurso original ha sido producido, y con qué intenciones, cuáles son las características socioculturales de su autor, qué representación se hacía este de su destinatario y cuáles eran las circunstancias de recepción. Y en la fase de reformulación deberá hacer frente a las imposiciones lingüísticas (en el plano sintáctico, léxico, retórico-estilístico) de la lengua de llegada así como a las condiciones extralingüísticas propias de la situación sociocultural del destinatario de la lengua de

llegada. De la enumeración de estas tareas se desprende la necesidad de considerar la traducción como una operación dinámica de transferencia de sentido global, que exige del traductor un continuo ir y venir desde el texto origen al texto meta, con avances y retrocesos, un incesante trasiego de hipótesis de trabajo que deberán ser avaladas o desechadas con el objetivo último de comprometerse a producir un texto que se corresponda, lo más fielmente posible, con el sentido del mensaje que se ha de traducir, que refleje sus funciones comunicativas y dé cuenta de su intencionalidad:

Il s'agit de faire comprendre que ce sens que l'on traduit est de nature complexe et dynamique (soumis à des reformulations, voire à des interprétations, différentes), que le traducteur doit tenir compte de multiples facteurs et mettre en balance des éléments qui peuvent être contradictoires, et que, finalement, une traduction, un texte traduit, c'est toujours le résultat d'un compromis. (Lavault, 1998: 91)

El concepto de compromiso, se nos antoja pertinente pues implica contraer unas obligaciones por parte del traductor respecto a los planteamientos lingüísticos y extralingüísticos del texto de partida. Para atender al compromiso de desentrañar correctamente el sentido global del texto origen, sin desnaturalizar ni el estilo ni la finalidad para los cuales éste fue concebido por su autor, el traductor ha de marcarse desde el principio una serie de objetivos, valorar el tipo de estrategias a seguir y reflexionar sobre la toma de decisiones. Metodológicamente hablando, para llevar a cabo dicha actividad los estudios traductológicos aluden a tres fases capitales de la operación traslaticia, tal y como aparece en el siguiente recuadro:

COMPRENDER/INTERPRETAR	RE-EXPRESAR	REVISAR RESULTADO

Sobre estos tres pilares se sustenta la esencia del proceso traductor, entendido como una actividad de comunicación inter-lingüística.

2.1 Aproximación al texto origen: comprender/interpretar

A la hora de abordar nuestro enfoque nos parece esencial incidir en la necesidad de un correcto acercamiento al texto que ha de ser traducido.

Gran parte de los errores que se detectan en las traducciones vienen motivados por el deseo irrefrenable por parte de los estudiantes de lanzarse a la traducción del texto origen, obviando la fase de reflexión, previa a cualquier práctica traductora, y pasando por alto que el funcionamiento de las lenguas y la forma en que cada una de ellas estructura la realidad extralingüística varía de unas a otras. La aproximación al texto origen está encaminada a lograr la comprensión global de la unidad textual y una correcta interpretación del texto origen. Para llegar a descifrar la construcción global del sentido es preciso desarrollar la competencia comprensiva a través de una lectura minuciosa y reflexiva que sea capaz de desentrañar toda la información –explícita e implícita– contenida en el texto, y captar su intención comunicativa: «Pour traduire un texte –dice Lederer (1998: 61)– il est capital de se rendre compte qu’il se compose de ce qui est explicité par la langue et aussi de ce qui est impliqué par son auteur». Así pues, comprender bien un texto supone ir más allá del valor informativo de los enunciados de lo componen, significa no obviar nada de este texto, llegar a desentrañar la totalidad del mensaje, descomponerlo en sus elementos lingüísticos y extralingüísticos y desvelar sus funciones; sólo así se podrá conseguir interpretar correctamente sentido global del mensaje. La comprensión y la interpretación del texto origen constituyen dos procesos diferenciados:

Mientras la comprensión requiere una competencia meramente lingüística y se centra en la materia verbal, para interpretar un texto es preciso desarrollar unas competencias de análisis textual –que requieren el dominio de unas técnicas concretas– encaminadas a desentrañar el conjunto de relaciones que los distintos enunciados establecen entre sí. (Tricás, 1995: 68)

El desarrollo de competencias de análisis textual tiene que estar presidido por una consideración previa: la determinación del tipo de texto objeto de trasvase. Ello permitirá, como señalan Hatim y Mason, (1995: 181) «clasificar los textos a partir de unas intenciones comunicativas que están, a su vez, al servicio de un propósito retórico global». La adscripción del texto original a una tipología textual, así como el posterior análisis detallado de las principales funciones textuales son fundamentales a la hora de establecer los objetivos, las estrategias y los medios lingüísticos

que habrán de ser utilizados posteriormente en la fase de reformulación. Consideramos, pues, esencial en las primeras fases del aprendizaje, introducir al alumnado en los rudimentos del análisis textual, proporcionándole pautas orientativas; familiarizar igualmente a los estudiantes en el cotejo de todo tipo de texto: normativos, informativos, científico-técnicos, argumentativos, literarios; presentando, a modo de ejemplo, para su estudio, textos prototípicos primeramente, para pasar posteriormente y a medida que el alumno va afianzando el reconocimiento de sus características funcionales, a otros textos que combinen distintos tipos, pues es bien sabido que raramente estos se dan en estado puro. El estudio de la organización textual del texto de origen, ayudará a la comprensión del mismo y contribuirá a orientar la interpretación del sentido.

El desarrollo de la competencia textual debe conducir al reconocimiento de la función textual que da forma al acto comunicativo. Logrado ese objetivo, el estudiante está en disposición de avanzar en su fase de acercamiento al texto de origen. Su siguiente paso debe llevarlo al análisis del texto en su doble vertiente: macrotextual y microtextual.

2.1.1 El macrotexto del texto origen

En la aproximación al nivel macrotextual del texto origen se deberá atender a la organización global del texto, prestando especial interés, primero, a la interconexión del dispositivo enunciativo, apartado en el que cobra importancia el estudio las relaciones interfrásticas, presididas por los criterios de cohesión y coherencia; después, al engranaje argumentativo interrogándose sobre el tipo de argumento utilizado, su construcción y el empleo de los marcadores lógicos: «L’habileté à déceler, parmi les idées du texte, celles qui sont les points d’appui du développement et une grande dextérité à manipuler les concepts en les unissant par des liens logiques sont les qualités maîtresses des bons traducteurs» (Delisle, 1980: 24). Por último, tampoco se puede obviar el análisis de los mecanismos retóricos que dotan de expresividad a la unidad textual. En este punto cobra relevancia la distinción entre el nivel denotativo y el nivel de connotación. Mediante la connotación el locutor matiza su texto, lo distingue con una serie de marcas subjetivas, tales como los registros de lengua no

estandarizados (coloquial, vulgares, argóticos) o la utilización del lenguaje figurado (empleo de figuras retóricas y de tropos):

La connotation ne peut pas être définie comme un pur «supplément d'âme» stylistique, venu auréoler ou couronner un corps dénotatif. Elle est un élément d'information comme un autre que la communication traduisante est amenée à placer sur le même plan que la dénotation. (Ladmiral, 1979: 172)

2.1.2 El microtexto del texto origen

El acercamiento al texto origen en su vertiente microtextual deberá atender al análisis de las distintas unidades léxicas y niveles gramaticales: el nivel léxico, el nivel morfológico y el nivel sintáctico, sin olvidar igualmente el análisis de la competencia grafémica. La descodificación de la carga léxica puede llevar aparejada multitud de dificultades, motivadas por interferencias en el seno de la lengua de partida, tales como la homografía, la paronimia, la polisemia o el valor no composicional de muchas unidades léxicas. En este sentido es importante subrayar que una unidad léxica no se analiza aisladamente sino que viene determinada por el entorno en el que se encuentra inmersa. De ahí el importante papel que desempeña el contexto a la hora de imponer el sentido que debe prevalecer en cada caso, resolviendo, de ese modo, el problema de la ambigüedad léxica. En este apartado cobra una especial importancia la utilización de herramientas de apoyo a la traducción tales como los diccionarios. No vamos a detenernos aquí sobre la correcta utilización de diccionarios, simplemente señalaremos que en la fase de comprensión-interpretación del texto de partida, el uso de diccionarios monolingües y diccionarios enciclopédicos pueden ayudar al traductor a la hora de delimitar el alcance del significado de una determinada unidad léxica.

Como colofón a esta etapa nos parece pertinente destacar que en una aproximación al texto de partida, identificamos series de palabras, frases, cláusulas, etc, en el orden en que aparecen en la unidad textual; pero la mera progresión lineal de estos elementos textuales no da cuenta de todo lo que acontece en el texto. Como bien señalan Hatim y Mason, (1995:

211) «cada elemento, en cuanto constituyente de la estructura textual, cumple activamente con una función, marca una etapa en la progresión del texto y entabla una relación discursiva con los demás elementos; estas relaciones discursivas nos permiten identificar secuencias de elementos que finalmente componen la unidad texto».

2.2 La reformulación del texto origen: el texto meta

Terminada la fase de decodificación de cada uno de los niveles textuales del texto de partida, el traductor está en buena disposición para afrontar la etapa crucial del acto traslaticio, la fase de trasvase del sentido del texto origen a un nuevo producto: el texto de llegada o texto meta. El traductor, en cuanto receptor que se ha apropiado el texto original y ha sabido penetrar hasta los más recónditos sentidos del mismo durante el proceso interpretativo, a la hora de proceder a la elaboración del texto de llegada debe tener presente que cada lengua posee su particular sistema lingüístico así como un peculiar modo de expresar la realidad extralingüística. De donde se deduce que las divergencias en el funcionamiento normativo del par de lenguas implicadas en la traducción, es la nota dominante.

Il suffit de prendre des discours, réellement prononcés, des textes authentiques [...] pour voir que l'idée n'est jamais la somme des signifiés de l'énoncé et que l'on est inéluctablement conduit à exprimer dans l'autre langue par une composition d'énoncé différente. (Seleskovich et Lederer, 1984: 90)

Del mismo modo que en el apartado anterior señalábamos la idea de que no se traducen lenguas sino textos; en la fase de reformación debemos insistir en el hecho de que la traducción debe atender a la re-enunciación de contenidos y no al mantenimiento de correspondencias formales. Traducir significa reformular un mensaje según unos criterios comunicativos. Los enfoques y puntos de vista desde los que se puede atender la fase de restitución son de índole variada y su puesta en práctica no constituyen espacios estancos, sino que, en función del texto objeto de la traducción, pueden confluir. Desde un punto de vista de la enseñanza/

aprendizaje de la traducción, se puede incidir en criterios de divergencia entre los sistemas lingüísticos de las lenguas implicadas en la traducción (empleo de los determinantes, de las preposiciones, del sistema temporal), divergencias de carácter cultural (la traducción de los nombres propios, geográficos, los pesos y medidas), o diferencias en el sistema gráfemico (puntuación, mayúsculas).

En otra vertiente se sitúan las distintas técnicas de restitución. Los mecanismos que entran en juego en el proceso de restitución del texto de partida son complejos; las soluciones para cada una de las numerosas dificultades que plantea la actividad de la traducción pueden ser muy diversas y, por ello, difíciles de encerrar en esquemas preestablecidos. J-P. Vinay y J. Darbelnet (1976) establecieron en su momento una serie de técnicas o estrategias de reformulación que, si bien despertaron algunas críticas por parte de algunas voces expertas por considerarlas como una serie de reglas estereotipadas, la realidad es que pueden servir como punto de referencia a la hora de enfrentar a los alumnos a la tarea de restitución del texto origen. Dichos autores hablan de dos grandes grupos de técnicas:

- Las técnicas de traducción directa: entendiéndose por tales la traducción literal, los calcos y los préstamos.
- Las técnicas de traducción oblicuas: en las cuales entrarían la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación.

De cara a la enseñanza/aprendizaje de la traducción, la explicitación de dichas técnicas resulta interesante por cuanto sirven para presentar al aprendiz de traductor todo un abanico de procedimientos traslaticios en función de la problemática de cada unidad textual. El hecho de presentar en las primeras fases del aprendizaje distintos ejemplos con los diferentes recursos de recuperación textual utilizados, servirá, en un primer estadio, para que el alumno tome conciencia de las limitaciones que imponen las lenguas y sea, además, capaz de reconocer el tipo de dificultad que obliga a utilizar uno u otro recurso, a la hora de la recodificación en la lengua meta; por otro lado, la familiarización con cada una de las técnicas de reformulación afianzará, paulatinamente, su competencia traductora lo que le permitirá ir poco a poco desprendiéndose de los límites –a menudo demasiado estrechos– de las estructuras originales del texto. La capacidad

de traducir, siguiendo más o menos de cerca los moldes del nivel morfosintáctico del texto de partida, viene en gran medida condicionada por el nivel de conocimiento y el manejo de la lengua de llegada. En efecto, en función de la competencia expresiva y redactora del traductor, se podrá construir un nuevo texto capaz de reproducir toda la carga creativa del texto original, su intencionalidad y su finalidad de cara al nuevo receptor al que va dirigido el texto meta. En este sentido, cabe destacar la importancia de potenciar las habilidades sintéticas del aprendiz de traductor, demasiado dado a la utilización de giros perifrásticos y otros recursos ampulosos que no hacen sino sobrecargar innecesariamente el texto, evidenciando, por otro lado, su insuficiente capacidad traductora, cuando no su escaso manejo de la lengua de llegada. Si bien el dominio de la lengua de llegada no es suficiente para conseguir una buena traducción, pues se necesitan otros conocimientos, textuales, procedimentales, para llegar a desentrañar el texto de partida a todos los niveles, lo que es evidente es que sin una buena competencia en la lengua de llegada, el producto resultante está abocado al fracaso.

2.3 La confrontación del texto origen y el texto meta: revisión de resultados

La traducción es una actividad que exige la permanente confrontación de dos textos, el de partida y el de llegada; un continuo vaivén entre dos mensajes distanciados en el momento de su construcción, diferidos en cuanto a la situación de enunciación. El texto meta toma forma y se perfila mediante un permanente ejercicio de avances y retrocesos, de matizaciones y rectificaciones. Antes de dar por definitivo el texto resultante, este habrá de ser sometido a una serie de pruebas para que pueda ser considerado como el texto definitivo, pueda ver la luz y llegar a las manos de su destinatario final. Antes de dar por finalizada su propuesta de traducción, el traductor deberá revisar en profundidad el texto elaborado y valorar el resultado, pasando revista a todos los niveles del texto meta, de igual modo que se hizo en la fase de descodificación del texto origen. Sin una lectura atenta y reflexiva del texto meta, cotejándolo con el texto de partida, el proceso de la traducción queda incompleto y se corre el riesgo de dar por

definitiva una traducción que no ha pasado por el filtro de la valoración de las pérdidas y los logros alcanzados en la fase del trasvase lingüístico. Es pues imprescindible, antes de concederle carta blanca, someter al texto meta a una prueba de verificación con el fin de detectar posibles errores o deficiencias. Tricás (1995: 189), citando a J. Darbelnet, resume en una serie de preguntas los aspectos que habrán de ser tenidos en cuenta en la fase de revisión de resultados:

1. Le sens est-il exact, globalement et organiquement?
2. La langue d'arrivée est-elle idiomatique et astreinte à la propriété des termes?
3. La tonalité est-elle respectée ?
4. Les différences de culture sont-elles observées?
5. Les allusions littéraires et folkloriques sont-elles traitées judicieusement?
6. Est-il tenu compte des intentions de l'auteur qui ne s'extériorisent pas dans le discours?
7. La traduction est-elle adaptée à son destinataire?

Prestando atención a estos parámetros, se consigue pulir el texto meta, antes de dar por concluida la traducción. Si al llegar a manos del destinatario éste detecta que el texto es el producto de una traducción, eso significa que hay algo en el mecanismo del mismo que chirría. El ideal para cualquier traductor es que su labor pase desapercibida, que su presencia no se detecte en el texto y se convierta así, como señala Ponce (2009: 7-8), en un *eslabón invisible* a los ojos de su destinatario.

El traductor es, por tanto, responsable nada más y nada menos de que un mensaje, que probablemente no fue concebido para ser traducido, efectivamente se traduzca hacia una lengua meta sin que a los hablantes de esa lengua les provoque ninguna sensación de extrañeza.[...] El profesional adopta así la función de eslabón invisible, puesto que el buen traductor debe ser capaz de adecuar un mensaje expresado en una lengua origen a una lengua meta impregnada de una cultura totalmente diferente sin que el receptor detecte que se encuentra ante una traducción. Por esta razón, el verdadero logro de cualquier traductor es el de mantenerse invisible ante los ojos de un receptor meta que concibe el texto que recibe como un

constructo nuevo y no como un producto que ha sufrido un proceso de transformación.

3. Conclusión

Si hemos emprendido este somero recorrido a través de los entresijos de la traducción lo hemos hecho con el afán de transmitir básicamente la idea de que traducir es algo más que efectuar un simple trasvase de signos lingüísticos, es comunicar el sentido en ellos comprendido. Traducir significa llegar a desentrañar el sentido expresado en el texto origen más allá del valor transmitido por las palabras. Además del conocimiento previo de las lenguas y las culturas implicadas en la traducción y de su funcionamiento, se requiere del traductor un saber hacer que le lleve a utilizar las estrategias adecuadas, en función de la situación de comunicación y las expectativas de su destinatario. Sólo con un minucioso estudio de comprensión y de interpretación del texto origen, se podrá tener la garantía de éxito en la reescritura del nuevo texto.

Concluimos este recorrido sobre las distintas fases de la actividad traductora y lo hacemos como comenzamos nuestra comunicación, poniendo de manifiesto las dificultades de un recorrido tortuoso, sinuoso, pero al mismo tiempo enriquecedor y gratificante, como muy bien dice Delisle (1981: 137): «La traduction est un travail ardu, mortifiant, désespérant même par moments, mais aussi un travail enrichissant, indispensable, qui exige honnêteté et modestie».

Bibliografía

- CORDER P. (1980): «Que signifient les erreurs des apprenants», *Langages*, 57, 9-15.
- DE CARLO M. (coord.) (2006): «La didactique des langues et la traduction», *Études de Linguistique Appliquée*, París, Klincksieck.
- DELISLE J. (1980): *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa.

- (1981): *Enseignement de l'interprétation et de la traduction*, Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa.
- DELISLE J. y A. LEE-JAHNKE (dirs.) (1998): *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*, Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa.
- GILE, D. (2005): *La traduction. La comprendre, l'apprendre*, Paris, PUF.
- HATIM, B. e I. MASON (1995): *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel.
- LADMIRAL, J.R. (1979): *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot.
- LAVALT, E. (1985): *Les fonctions de la traduction en didactique des langues: Apprendre une langue en apprenant à traduire*, Paris, Didier.
- (1998): «La traduction comme négociation», *L'enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*, 79-95.
- LEDERER, M. (1998): «L'enseignement de la compréhension dans le cadre de l'enseignement de la traduction», *L'enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*, 59-67.
- ELENA, P. (2001): *El traductor y el texto*, Barcelona, Ariel.
- PONCE, N. (2009): «El apasionante mundo del traductor como eslabón invisible entre lenguas y culturas», <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/95/81>>.
- SELESKOVICH, D. y M. LEDERER (1984): *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier.
- TATILON, C. (1986): *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Toronto, Ed. du GREF.
- TRICÁS PRECKLER, M. (1995): *Manual de traducción. francés/castellano*, Barcelona, Gedisa.
- VINAY, J.-P. y J. DARBELNET (1976): «Stylistique comparée du français et de l'anglais», Paris, Didier.

EL VOCABULARIO DEL BOXEO COMO FUENTE DE METÁFORAS VIOLENTAS EN EL DEPORTE

JAVIER HERRÁEZ PINDADO
Universidad Politécnica de Madrid

1. Introducción

La sociología se viene ocupando ampliamente en los últimos tiempos de la violencia en el deporte. Pero no está claro que la violencia que se produce alrededor del deporte tenga relación con la violencia intrínseca del hecho deportivo. Los sociólogos parecen buscar la raíz de este fenómeno en aspectos ajenos al propio deporte, en problemas sociales de diverso tipo.

No es nuestro objetivo analizar las causas de la violencia en los estadios, nos interesa más bien la violencia dentro del propio deporte o más bien el vocabulario violento utilizado en los deportes.

La analogía entre la guerra y el deporte ha sido analizada por los sociólogos desde los inicios del fenómeno deportivo moderno. En 1911, Georges Rozet (1911: 33) defendía que el deporte se convertiría en el futuro en una especie de guerra atenuada:

On a soutenu gravement et maintes fois que la guerre –par ce qu'elle comporte d'efforts physiques et de souffrances– était pour les nations une nécessité morale. Qui sait si le sport, lutte pacifique, ne la remplacera pas un jour et ne deviendra pas la forme atténuée de la guerre en gardant la même valeur éducative.

Norbert Elias, por su parte, inscribe el deporte en la teoría del proceso de civilización. En nuestros días el código de comportamiento y la sensibilidad han cambiado, imponiendo una disminución de la violencia autorizada. La violencia se ha reducido considerablemente y actualmente las instituciones no autorizan su uso de forma personal por los individuos: «le monopole de la contrainte physique est assumé par le pouvoir central»

(Elias, 1994: 338). Así el deporte tiene la función de liberar las tensiones creadas por la monopolización del ejercicio de la violencia física por parte del estado. El placer de la práctica o del espectáculo deportivo viene de la excitación producida por unos enfrentamientos corporales que no son más que un simulacro, que permiten al individuo relajar el control de sus emociones sin asumir riesgos excesivos y sin poner en peligro su vida (Elias, 1994: 339):

Ainsi, le plaisir de la lutte et de l'agressivité trouve un exutoire socialement admis dans la compétition sportive. Cela apparaît surtout dans le côté «spectacle», dans l'attitude de «rêve éveillé» des spectateurs d'un combat de boxe qui s'identifient à ces quelques rares personnes auxquelles on a accordé le droit limité et strictement codifié de donner libre cours à leur agressivité.

Este concepto del deporte como lucha ritualizada hace que sea prácticamente obligado para el cronista recurrir a dominios de origen violentos. Un ejemplo claro es el campo militar, al que se recurre con mucha frecuencia. Pero los distintos deportes disponen de otro campo mucho más cercano puesto que está dentro del propio deporte; así el boxeo contribuye en gran medida a enriquecer el léxico de las demás disciplinas, aportando una serie de términos y locuciones muy descriptivas y expresivas.

La simplicidad de la lucha sin armas hombre a hombre hace que las expresiones forjadas en estos deportes sean muy gráficas; de ahí la extensión rápida y generalizada a otros deportes y a la lengua común de las locuciones que vamos a analizar a continuación.

2. Desfallecimiento, derrota y abandono

El boxeo aporta un buen número de términos relacionados con el desfallecimiento, la derrota y el abandono.

Groggy, sonné. Estos dos términos se aplican al boxeador desfallecido y aturrido por los golpes que queda a merced del adversario. Otros deportes se apropian de estos términos para aplicarlos en sentido figurado a un corredor que sufre un fuerte desfallecimiento o a un equipo hundido física o psicológicamente que queda a merced del adversario. La lengua

general los recoge igualmente: «assommé par un choc physique ou moral» (*Grand Robert*).

Mentalement, le Suisse est groggy. «Après une défaite de ce type, on n'a pas envie de jouer contre Rafael [Nadal] demain», plaisante le numéro un mondial [Roger Federer].

<http://www.lequipe.fr/Tennis/ROLAND_GARROS_2008_0806.html> [19-04-2009]

Rugby: Sonné par sa rétrogradation administrative en Pro D2, le SC Albi doit quand même disputer une dernière rencontre dans le Top 14, à Montauban. <http://www.lequipe.fr/Rugby/20080612_170603_correia-au-repos_Dev.html> [19-04-2009]

K.-O., knock-out. Estos anglicismos son términos técnicos de boxeo que se aplican al boxeador que queda fuera de combate al permanecer más de diez segundos, contados por el árbitro, en el suelo. Pronto pasan a otros deportes, aplicados a un deportista agotado por el esfuerzo o a un equipo que sufre una derrota. Extiende asimismo su uso a la lengua general para referirse a una persona golpeada duramente y por extensión a una persona muy cansada.

Le Barça par K.-O. à Bernabéu. La Liga: Barcelone a peut-être asséné le coup de grâce à son dernier adversaire pour le titre en s'imposant 6-2 à Madrid, avec des doublés signés Lionel Messi et Thierry Henry. <http://www.football-stream.fr/Football/Foot-europeen/Real-Madrid/Le-Barca-par-K-O-a-Bernabeu_1_53_522_326674.html> [03-05-2009]

Tennis - ATP - Sydney - Chardy par K.-O. Jérémy Chardy n'a pas eu à terminer sa rencontre face à Radek Stepanek. Alors que le Français menait facilement (6-4, 3-0, service à suivre), le Tchèque, sans doute fatigué par son titre à Brisbane la semaine dernière, a pris la décision d'abandonner. <http://www.lequipe.fr/Tennis/20090113_092803_chardy-par-ko.html> [19-04-2009]

Crocheté. Crocheter es en boxeo «frapper d'un crochet» (Petiot, 1990). El ciclismo, deporte en el que son frecuentes los desfallecimientos súbitos y brutales, usa el participio como uno de los numerosísimos términos apli-

cados al corredor completamente desfallecido, añadiéndose a una larga serie de locuciones ciclistas en las que se habla del desfallecimiento como si fuera consecuencia de un fuerte golpe: *en prendre un coup, coup de marteau, coup de bambou, coup de barre, coup de buis, coup de maillet, coup de masse, coup de pompe...*

Baisser les bras. El boxeador que baja los brazos renuncia al combate y queda a merced del adversario. La locución va a pasar a otros deportes y a la lengua general en el sentido de renunciar a la lucha, a una acción emprendida, como vemos en estas citas:

Malgré la défaite de son équipe contre la République Tchèque (0-1), le sélectionneur de la Suisse, Kobi Kuhn, estime qu'une qualification pour les quarts de finale est encore envisageable: «...L'équipe ne va pas baisser les bras, nous y croyons».

<http://www.lequipe.fr/Football/20080607_212928_kunh-tout-reste-possible_Dev.html> [28-04-2009]

Faut-il baisser les bras devant la corruption dans le monde de l'éducation?

<<http://www.20mai.net/2008/09/10/faut-il-baisser-les-bras-devant-la-corruption-dans-le-monde-de-leducation/>> [28-04-2009]

Prendre le compte. Esta expresión se refiere en boxeo a la cuenta de varios segundos que efectúa el árbitro y que certifica el fuera de combate cuando un contendiente cae a la lona. Otros deportes se apropian de la expresión para referirse al equipo o al competidor hundido o desfallecido, a merced del adversario, como vemos en este ejemplo de fútbol americano en Canadá:

Les Eskimos nous ont atteint de leur meilleur coup dès le début du combat. Nous l'avons encaissé, nous avons fléchi les genoux, nous avons pris le compte de huit et non seulement nous nous sommes relevés, mais nous sommes revenus plus forts.

<<http://www.rds.ca/alouettes/chroniques/263765.html>> [28-04-2009]

Aller au tapis. Muchos deportes toman la imagen del boxeador que cae a la lona para aplicarlo figuradamente al competidor que sufre una derrota, como vemos en este ejemplo de tenis:

Tennis - ATP - Sydney - Grosjean au tapis: Sébastien Grosjean a été éliminé jeudi en quarts de finale du tournoi de Sydney par le Russe Dmitry Tursunov.

<http://www.lequipe.fr/Tennis/20080110_113254Dev.html> [29-04-2009]

Jeter l'éponge / jeter la serviette / lancer la serviette. El cuidador arroja una esponja o una toalla sobre el cuadrilátero para indicar que su pupilo abandona el combate. Este gesto cargado de simbolismo se presta muy bien para indicar el abandono en otros deportes. La lengua general hace también un uso abundante de esta locución, de empleo frecuentísimo. La locución más utilizada es la de *jeter l'éponge*, mientras que *jeter la serviette* y *lancer la serviette* se usan sobre todo en Québec.

Alors qu'il menait un set à zéro (6/3), Michaël Llodra a jeté l'éponge contre Kevin Kim à Miami. On ne connaît pas la raison de l'abandon du Français pour le moment <<http://www.sport24.com/tennis/atp/fil-info/llo-dra-jette-l-eponge-249832/>> [19-04-2009]

Le chef du gouvernement italien Romano Prodi pourrait jeter l'éponge et démissionner avant le vote du Sénat jeudi qu'il est presque certain de perdre. Il devrait prendre sa décision ce mercredi en fin de journée. <http://www.lexpress.fr/actualite/monde/prodi-pourrait-jeter-l-eponge_469524.html> [19-04-2009]

David Suzuki jette la serviette. David Suzuki, le célèbre environnementaliste abandonne après plusieurs décennies d'activisme. <<http://lephoenix.wordpress.com/2006/10/27/david-suzuki-jette-la-serviette/>> [19-04-2009]

Detroit lance la serviette. Les difficultés de l'industrie automobile américaine frappent maintenant la série IndyCar. Selon ce que rapportent plusieurs médias, l'épreuve de Detroit ne sera pas présentée en 2009. <<http://www.rds.ca/irl/chroniques/265618.html>> [19-04-2009]

Ne pas faire le poids. La locución *faire le poids* se aplica al boxeador que se presenta al combate con el peso requerido por la categoría a la que pertenece. En su forma negativa *ne pas faire le poids* pasa a otros deportes con el sentido figurado de no tener ninguna oportunidad de ganar, no tener

capacidad para disputar con garantías una prueba. Después va a pasar a la lengua general: «ne pas avoir les capacités requises pour faire face à qqch, à qqn; ne pas pouvoir soutenir la comparaison avec (qqn, qqch.)» (*Petit Robert*). Vemos aquí algunos ejemplos:

Paszek ne fait pas le poids en finale. La Suissesse Patty Schnyder, tête de série numéro deux, a remporté le tournoi féminin WTA de Bali, son premier depuis trois ans, en écrasant dimanche en finale la jeune Autrichienne Tamira Paszek 6-3, 6-0.

<<http://www.rds.ca/tennis/chroniques/259817.html>> [29-04-2009]

Nicolas Sarkozy a voulu montrer les muscles face au mouvement social, il n'aura fait que se ridiculiser tant il est manifeste qu'il ne fait pas le poids.

<<http://www.liberation.fr/politiques/0101557835-aubry-sarkozy-fait-di-version>> [29-04-2009]

Banque mondiale/FMI: le développement ne fait pas le poids face à la crise. Le sujet du développement a été largement occulté lors de l'assemblée générale annuelle de la Banque mondiale et du Fonds monétaire international, où toutes les discussions ont tourné autour de la crise financière.

<<http://www.ladepeche.fr/article/2008/10/12/481237-Banque-mondiale-FMI-le-developpement-ne-fait-pas-le-poids-face-a-la-crise.html>>

[29-04-2009]

3. Agresividad

Otro buen número de términos y locuciones tienen relación con la agresividad, entendida siempre en sentido positivo.

Punch. Este término boxístico significa «qualité d'un coup sec, violent, précis, capable de mettre l'adversaire hors de combat» (Petiot, 1990). Se extiende a otros deportes con un sentido más figurado; se aplica a un deportista que se muestra enérgico, dinámico y al mismo tiempo eficaz. Su uso se ha propagado a la lengua general con el significado de «efficacité, dynamisme» (*Petit Robert*).

Veamos un ejemplo de tenis, con palabras de la tenista Amélie Mauresmo y el comentario del periodista:

«Je suis déçue de ne pas avoir fait la différence après ces deux ou trois premières frappes. Il m’a manqué un peu de punch dans ces moments-là.»
Du punch, Victoria Azarenka n’en manque pas. <http://www.lequipe.fr/Tennis/AUS_09_2401_F.html> [29-04-2009]

Puncheur. El derivado *puncheur* sigue el mismo proceso que *punch*. En boxeo designa a un púgil que tiene buena pegada. Se extiende a otros deportes para referirse a un deportista que ataca con vigor y eficacia, como vemos en este ejemplo de ciclismo:

Sacré champion olympique à Pékin, l’Espagnol Samuel Sanchez n’a pas attendu la fin de ses vacances pour fixer ses objectifs de la saison 2009. Malgré ses belles performances dans les courses d’un jour (victoire au GP de Zürich, 2e du Tour de Lombardie et de la Flèche Wallonne), le puncheur d’Euskatel compte bien gagner son premier Grand Tour lors de la Vuelta. <http://www.lequipe.fr/Cyclisme/20081117_135035_sanchez-zappera-le-tour.html> [29-04-2009]

Battant. Se aplica este calificativo al boxeador más combativo y agresivo que técnico. Otros deportes lo toman para aplicarlo a un competidor agresivo, ofensivo y ambicioso, como vemos en estas palabras de Arsène Wenger sobre su pupilo Andrei Archavin:

«Sa première mi-temps a été discrète, mais quand il rentre dans un match, il est toujours dangereux. Il a de la personnalité, c’est un battant». <<http://www.maxi-foot.fr/football-rss95517/arsenal-wenger.php>> [29-04-2009]

Cherreur. Este término, hoy en día en desuso, se empleaba para referirse a un boxeador valiente, agresivo, pero imprudente. Pasa otros deportes con el mismo sentido:

Gillot est l’homme qui m’a le plus étonné. Je le connaissais excellent coureur de tourisme, un peu «cherreur», mais il a prouvé dimanche qu’il savait, au besoin, mener une puissante et rapide moto à la victoire. <<http://autodrome.over-blog.com/article-14304270.html>> [29-04-2009]

Forcing. Este término designa en boxeo la táctica consistente en atacar de forma continua y virulenta al adversario sin darle ningún respiro. El

término pasa a otros deportes con dos sentidos: puede tratarse de un ataque sostenido contra un adversario que está a la defensiva o bien de un entrenamiento intensivo. Incluso va a pasar a la lengua general para indicar una lucha o esfuerzo violento y sostenido para conseguir algo. Vemos aquí algunos ejemplos:

Tennis - Wimbledon - Nadal au forcing. Rafael Nadal, tête de série n°2, a dû batailler (4-6, 3-6, 6-1, 6-2, 6-2) pour venir à bout d'un Mikhaïl Youzhny très entreprenant qui n'a cédé face à la puissance de l'Espagnol que dans le cinquième set. <http://www.lequipe.fr/Tennis/20070705_153117Dev.html> [29-04-2009]

Le lobbying fait le forcing. Omniprésents dans les décisions communautaires, les groupes de pression sont réticents à jouer la transparence. Invités par Bruxelles à s'inscrire sur un registre, ils préfèrent l'ombre des couloirs européens. <<http://www.terra-economica.info/Le-lobbying-fait-le-forcing,3701.html>> [29-04-2009]

Cette ambiance de forcing électoral, faite de fraude massive et intentionnelle en faveur du parti au pouvoir, n'autorise pas objectivement à comparer le cas de la ville de Yaoundé à celui de Douala. <<http://etudesafricaines.revues.org/index5.html>> [29-04-2009]

Contrer. En boxeo significa responder al ataque del adversario con uno o varios buenos golpes. Pasa a otros deportes con el sentido de responder con una buena acción para anular el ataque de un adversario:

L'Américain aurait même pu se diriger vers la victoire lorsqu'il a eu deux balles de break à 3-3 dans le troisième set, mais Federer est parvenu à les contrer. <http://www.lequipe.fr/Tennis/20090402_074217_federer-sort-roddick.html> [29-04-2009]

4. Metáfora conceptual

En ocasiones los préstamos al boxeo llegan a hacer girar toda una prueba en torno a este eje. Vamos a analizar un ejemplo de fútbol americano en Canadá <<http://www.rds.ca/alouettes/chroniques/263765.html>> [28-04-2009]).

El entrenador de *Les Alouettes* hace un análisis del encuentro comparándolo con un combate de boxeo:

Les Eskimos nous ont atteint de leur meilleur coup dès le début du combat. Nous l'avons encaissé, nous avons fléchi les genoux, nous avons pris le compte de huit et non seulement nous nous sommes relevés, mais nous sommes revenus plus forts.

En realidad establece como base una metáfora conceptual: «Le match est un combat de boxe». Esta metáfora aporta un esquema conceptual que el cronista va a explicitar por medio de una serie de correspondencias ontológicas que proyectan las informaciones del dominio de origen al de destino.

Si el partido es un combate, el primer golpe recibido se refiere a un ensayo logrado por el equipo contrario, como lo explica el periodista en su crónica: «Le coup auquel Trestman faisait référence, c'est le botté de dégagement raté qui a été retourné par les Eskimos pour le premier touché du match».

El partido-combate empezaba muy mal para Les Alouettes. Como explica su entrenador, han encajado un duro golpe («Nous l'avons encaissé»), han estado a punto de sucumbir ante el adversario («nous avons fléchi les genoux»), el K.-O está muy cerca («nous avons pris le compte de huit»).

Todo parece perdido, pero parece que el equipo se recupera:

Les Eskimos venaient de tenter de passer le K.-O. aux Alouettes, mais ils n'ont pas été capables de le faire. Sur la séquence suivante, Anthony Calvillo a dirigé une séquence de neuf jeux pour parcourir 54 verges Montréal en est ressorti avec un placement.

De esta manera, los Alouettes se recuperan y contrarrestan la ventaja de los Esquimos y el periodista sigue con el desarrollo de la metáfora y sus consecuencias sangrientas: «L'hémorragie était stoppée, les pendules remises à l'heure».

La situación cambia radicalmente, Las Alondras pasan al ataque y golpean al adversario: «Puis, à la fin du deuxième quart, les Alouettes sont passés à l'attaque et ont porté un premier gros coup à l'adversaire: le touché de Jamel Richardson».

Ahora son los Eskimos los que acusan el golpe: «Les Eskimos venaient d'encaisser la réplique des Alouettes, sauf que contrairement à ces derniers, ils ont été incapables de remonter leur garde».

Los Esquimales son incapaces de ponerse en guardia y van a recibir varios golpes más hasta que se rinden: «À partir de ce moment, c'est comme si les Eskimos avaient lancé la serviette».

La situación está totalmente invertida y ya tenemos el título del artículo: «Les Alouettes ont mis les Eskimos K.-O.!»

5. Conclusión

Como ha quedado dicho en la introducción no es nuestro objetivo analizar las causas de la violencia en los estadios. La presentación de estos ejemplos podría llevar a la conclusión de que el lenguaje violento puede influir en la violencia propiamente dicha, incluso podría propiciarla.

Sin embargo, creemos que la influencia del vocabulario en esto es poco importante, más bien es al contrario. El vocabulario refleja una violencia y una agresividad ritualizadas que estarían en la base misma del deporte. A partir del momento en que el monopolio de la violencia física es asumido por el poder central, como dice Norbert Elias, los ciudadanos «civilizados» se ven imposibilitados de ejercerla y la canalizan a través del deporte de modo indirecto.

Desde el punto de vista lingüístico, debemos señalar que el periodista no es completamente libre a la hora de elegir los dominios de origen en los que se va a basar para obtener el vocabulario. Hay algunos campos que, en cierta medida, se imponen al cronista, a los que se ve prácticamente «obligado» a recurrir, lo que demuestra que ni siquiera la estilística es siempre fruto de la elección o del deseo del individuo.

Así constatamos que los dominios de origen más eficaces como fuente de metáforas para el deporte son aquellos que reúnen determinadas características: ser muy conocidos por el público en general, presentar una organización relativamente simple, aportar correspondencias fácilmente adaptables al deporte correspondiente y poder prestar una serie de imágenes simples y expresivas.

Es indudable que el boxeo presenta estas características y que la simplicidad de la lucha sin armas hombre a hombre hace que las expresiones forjadas en este deporte sean muy gráficas; de ahí su extensión rápida y generalizada a otros deportes y a la lengua general.

Bibliografía

ELIAS, N. (1994): *Sport et civilisation: la violence maîtrisée*, París, Fayard.

GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE (1990): París, Robert.

HERRÁEZ, A.J. (2002): *La lengua del ciclismo en francés. Análisis semántico y lexicológico*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral.

PETIOT, G. (1990): *Le Robert des sports: dictionnaire de la langue des sports*, París, Robert.

PETIT ROBERT: NOUVEAU PETIT ROBERT, DICTIONNAIRE ANALOGIQUE ET ALPHABÉTIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, VERSION ÉLECTRONIQUE (1996): París, Robert.

ROZET, G. (1911): *Défense et Illustration de la race française*, París, Alcan.

APUNTES PARA UN ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN NOTARIAL DE TEXTOS HISPANO-FRANCESES: CONCEPTOS, TIPOLOGÍA Y EVALUACIÓN

JUAN JIMÉNEZ SALCEDO

Universidad Pablo de Olavide – Université de Montréal (CEETUM)

ANTONIO SANTISTEBAN SERRANO

Université de Nice

1. El texto jurídico, el texto notarial y su traducción

El propósito de nuestra contribución es presentar una serie de apuntes previos a una investigación más amplia sobre el concepto de traducción notarial y sobre la caracterización formal y discursiva de los textos jurídicos notariales franceses y españoles, así como sobre las especificidades de este tipo de traducción dentro de la combinación lingüística francés-castellano, en traducción directa e inversa y en el contexto de los ordenamientos jurídicos de ambos países. Este artículo será pues más conceptual que analítico y más metodológico que práctico, a la espera de poder presentar, en un futuro esperamos no muy lejano, conclusiones de mayor elaboración.

El lenguaje jurídico es un lenguaje técnico que corresponde al campo conceptual del derecho y que forma parte de los llamados lenguajes de especialidad (Duarte, 1995: 12). Dichos lenguajes no constituyen categorías estancas, sino que, al contrario, presentan el carácter poroso inherente a cualquier manifestación lingüística humana, si bien es cierto que determinados aspectos, como la terminología, hacen que cualquier lector, por neófito que sea en la materia, pueda reconocer en su lengua materna un texto jurídico tras una lectura más o menos atenta.

Gérard Cornu se sirve del esquema de la comunicación para delimitar el concepto de texto jurídico y establecer una tipología de las «especies del discurso jurídico» (Cornu, 2005: 213), proponiendo que se tengan en cuenta los sujetos o agentes del discurso, el tipo de mensaje y el modo de expresión (Cornu, 2005: 213-262). Entre los agentes, el autor destaca a los jueces, el gobierno y la administración, los profesionales, los particulares y los autores doctrinales. En la tipología del mensaje, Cornu establece una diferencia entre los mensajes creadores de derecho y los mensajes asociados a la realización del derecho: en lo que se refiere al primer tipo de mensaje, el que está constituido por los llamados «enunciados de derecho» (Cornu, 2005: 233), el autor distingue tres especies fundamentales: la regla, la decisión y el acuerdo, de los cuales emana el derecho. La segunda categoría de mensajes no constituye *per se* un tipo de enunciados creadores de derecho, pero éstos resultan elementos indispensables en la realización del mismo. El tercer y último parámetro propuesto por Cornu es el del modo de expresión, el cual puede ser, si se atiende a una descripción meramente lingüística, oral o escrito, siendo este último el primordial en sistemas jurídicos de tradición civilista como son el español y el francés.

La tipología general propuesta por Cornu puede servir de marco metodológico en el que situar los textos notariales objeto de nuestro análisis. En lo que se refiere a los agentes del texto notarial, encontramos en primer lugar al notario, el cual puede asimilarse a un agente de la administración, sin llegar a ser exactamente un funcionario público, según la naturaleza híbrida de la figura notarial en los ordenamientos jurídicos francés y español. En el contexto de los actos jurídicos que nos interesan aquí, la labor del notario se solapa a la del traductor jurado. Ello se debe a la función de fedatario público que ambos desempeñan: el notario respecto al documento original y el traductor respecto a la traducción jurada del mismo. El tercer agente del texto notarial es el usuario del despacho notarial, el particular que acude al notario a formalizar una serie de documentos. En lo referente a la tipología del mensaje, los textos notariales formarían parte de una de las categorías de «enunciados de derecho», a saber la del acuerdo, ya que existen instrumentos notariales que nacen del pacto entre dos o más partes, aunque eso no ocurra en todos los documentos: así, la naturaleza del mensaje, siguiendo la clasificación de Cornu,

sería totalmente distinta, por ejemplo, entre el contrato de compraventa de un piso y el otorgamiento de un testamento abierto.

El tercer parámetro es el modo de expresión del texto jurídico, el cual nos puede ayudar a caracterizar el tipo de acto en el que intervienen tanto el notario como el traductor. Volviendo al ejemplo anterior del contrato de compraventa y el testamento, ambos actos se reflejan, como ya se ha apuntado, en un documento, denominado instrumento, el cual es rubricado, sellado y firmado por el notario como manera plástica de representar textualmente la intervención del mismo. Igual ocurre con la traducción oficial que el profesional puede hacer de cualquiera de esos dos documentos.

2. Notarios y traductores jurados

Respecto a los notarios, su función en España y Francia se encuentra delimitada por su doble naturaleza, pública y privada, según la cual el notario es un profesional liberal que debe cumplir una serie de obligaciones que asemejan su trabajo al del funcionario de la Administración. La organización del notariado dentro de las tradiciones jurídicas española y francesa presenta pues esa doble naturaleza, pública y privada al tiempo, sometida al imperio de la Administración y de los órganos corporativos sin dejar por ello de ser una profesión liberal.

En cuanto a los traductores jurados, la normativa española sobre interpretación jurada fija el reglamento de la Oficina de Interpretación de Lenguas del Ministerio de Asuntos Exteriores y las modalidades de examen para el nombramiento de intérpretes jurados. De la lectura del desarrollo normativo de la profesión de Intérprete Jurado se desprende la normalización del acceso al estatus profesional, pero nada se dice de los actos jurídicos en los que están implicadas personas que no hablan castellano y en los que la presencia de un Intérprete Jurado sería obligatoria, o por lo menos deseable. Sencillamente se apunta que las traducciones realizadas por estos profesionales tendrán «carácter oficial» (art. 13, RD 2555/1977), sin entrar a indicar en qué casos esa «oficialidad» es imprescindible para la validez jurídica del documento.

Respecto a las relaciones que pueden establecerse entre notarios y traductores, únicamente podemos referirnos al artículo 150 del Reglamento Notarial, el cual constituye la única referencia a la presencia de otorgantes extranjeros o a la necesidad de traducir documentos escritos en lengua extranjera para su posterior inserción en un instrumento público. No es que los notarios o las partes no estén obligados a solicitar traducciones juradas de los documentos, sino que el Reglamento no contempla la necesidad de que la persona que traduce los textos sea un experto en la materia.

Antes de acabar esta sección, nos gustaría referirnos brevemente a la situación de los traductores jurados en Francia, en donde reciben el nombre de *traducteurs assermentés* y cuya naturaleza y función difieren de manera significativa con respecto a sus homólogos españoles. Para poder ostentar una licencia de traductor jurado en Francia, el llamado *agrément*, es necesario figurar en una de las listas establecidas por los distintos tribunales de apelación (*cours d'appel*) o en la lista nacional abierta por el Tribunal Supremo francés (*Cour de Cassation*). Para poder inscribirse en una de esas listas, la ley francesa fija tres condiciones: haber ejercido durante un tiempo suficiente una actividad profesional relacionada con la traducción, haber ejercido esta actividad en condiciones que hayan podido proporcionar al candidato la formación y experiencia suficientes para desarrollar con posterioridad la labor de traductor jurado y no ejercer ninguna actividad incompatible con la misión de peritaje inherente al trabajo de traductor jurado. El *agrément* tiene una serie de características, que son que nadie puede estar inscrito en varias listas de tribunal de apelación de manera simultánea, que la inscripción en la lista del tribunal de apelación puede acumularse con la inscripción en la lista del Tribunal Supremo, que las inscripciones se renuevan automáticamente todos los años y que los expertos inscritos en una lista de tribunal de apelación pueden ejercer en cualquier jurisdicción francesa.

Lo que más llama la atención de este sistema de acreditación de traductores jurados es, en primer lugar, la confusión que introduce desde el punto de vista del derecho, ya que el traductor *assermenté* interviene en cualquier tipo de oficialización de traducciones, ya sea de documentos del ámbito civil como del penal. El sistema español, por el contrario, ofrece una cierta especialización en los menesteres: el traductor jurado se ocupa

de los documentos civiles y administrativos, mientras que el traductor judicial interviene en los procedimientos penales.

3. Propuesta de análisis y evaluación de documentos notariales

Además de estudiar las relaciones profesionales que se establecen entre la actividad notarial y la traducción jurada, el objetivo de nuestra investigación es proponer un modelo de análisis de documentos notariales y un sistema de evaluación de la calidad de las traducciones juradas de los mismos.

Nuestro propósito será en primer lugar analizar los documentos notariales con la ayuda del análisis del género. Para nuestra investigación, proponemos el estudio de un corpus de documentos reales que habrán sido objeto de una traducción jurada, directa o inversa, por lo que los géneros de base estarán redactados bien en francés, bien en castellano. El trabajo pues es doble: por un lado se analizarán los rasgos de los textos, mostrando así la caracterización genérica de los mismos, primero como géneros jurídicos y, más concretamente, como subgéneros notariales; por otro lado, se estudiarán y evaluarán las traducciones juradas de éstos, atendiendo a una serie de parámetros, como pueden ser la pertinencia de las soluciones traductológicas aportadas, la corrección lingüística en castellano y francés o el respeto a las convenciones formales de las traducciones juradas al castellano.

Podemos apuntar algunos parámetros del análisis genérico que pretendemos llevar a cabo (Orts, 2006). Analizaremos en primer lugar el nivel formal de los textos, estudiando las unidades gráficas y léxico-gramaticales. Este nivel de análisis es insuficiente si se quieren caracterizar los documentos notariales, o cualquier otro texto de índole jurídica, puesto que su naturaleza no reside en el hecho de que se trata de una sucesión de unidades oracionales ligadas de una cierta manera (Schiffrin, 1998: 23-31), sino que ese conjunto responde a una intención textual puesta de manifiesto en el segundo nivel de análisis, el nivel discursivo, el cual muestra cómo la presencia de unas determinadas unidades supraoracionales contribuye a fijar un carácter textual determinado. Dicho carácter textual responde a las necesidades comunicativas de una comunidad genérica

concreta: en el caso de los documentos notariales, se trataría de los agentes que ya hemos señalado más arriba (notario, partes implicadas, traductor jurado en el caso de la traducción). Los rasgos formales y los discursivos adquieren una dimensión pragmática cuando se los pone en relación con el tercer nivel de análisis, el nivel genérico, que es el más complejo y el que justifica precisamente la existencia misma del texto notarial, convirtiéndolo no en un texto desprovisto de cualquier realidad extratextual, sino en un documento con dimensión genérica, en un género jurídico. Lo esencial del análisis genérico será pues delimitar qué relaciones se establecen entre los niveles formal y textual y el nivel genérico, entre los elementos intratextuales y los extratextuales, lo que nos permitirá ver qué papel desempeña ese texto, convertido ya en género, dentro de una comunidad de usuarios que hemos definido como aquella que está formada por notarios, clientes y traductores.

Lo que intentaremos hacer, una vez analizados los textos en sus dimensiones formales, discursivas y genéricas, es delimitar si las traducciones juradas propuestas se adecuan a un baremo de evaluación que tiene en cuenta el trasvase de esas tres dimensiones al texto meta y que se concreta en parámetros como la corrección formal del texto de llegada. Dicha corrección se refiere tanto a la pertinencia léxico-gramatical de las soluciones traslativas aportadas, como al respeto a las convenciones habituales en los traducciones juradas, tales como tratamiento de los errores ortográficos o de las tachaduras o enmiendas en el texto original, descripción de sellos, pólizas, timbres y firmas, gestión de notas aclaratorias y respeto de los principios de configuración textual de la traducción jurada. La evaluación de las dimensiones discursiva y genérica vendrán a completar este análisis, sobre todo la genérica, ya que la traducción jurada tiene como finalidad principal la de solaparse y, en cierta forma, sustituir al texto de partida. El documento certificado por el traductor jurado mediante su sello y su firma no es únicamente el fiel equivalente lingüístico del original, sino que surte efecto jurídico al convertirse en su *alter ego* textual por obra del traductor jurado. Es ahí donde se encuentra su dimensión genérica y funcional: el texto se sigue moviendo dentro de la misma comunidad jurídica, esta vez en una lengua distinta, y guarda, por lo tanto, la misma función.

Desde un punto de vista funcional, podemos apuntar una serie de parámetros de análisis y evaluación de este tipo de traducciones. A partir del

foco (Mayoral, 1997: 156-158) que se adopte, la traducción puede incluir dos tipos distintos de formulaciones: las formulaciones conceptuales, que son aquéllas que toman como punto de referencia la cultura de la que emana el texto que se va a traducir, y las formulaciones funcionales, las cuales se centran en la cultura de recepción de la traducción y la toman como punto de referencia de las soluciones traslativas.

Atendiendo al análisis de corte funcional propuesto por Mayoral, uno de los aspectos que habrá que evaluar en nuestro corpus es el respeto al proceso de traducción, tal y como éste debe verse reflejado en el documento final. De dicho análisis la parte que más nos interesa es la presencia en la traducción de la certificación del traductor jurado, ya que el aspecto esencial de cualquier traducción jurada es, junto con la calidad formal y textual, el respeto de las convenciones de certificación, el cual contribuye a la calidad genérica del documento. Será óbice igualmente presentar la información contenida en los documentos desde el punto de vista de su función en los mismos. Una vez más, vemos que lo importante en la traducción jurídica en general, y en la jurada en particular, no es sólo el tránsito entre lenguas, sino entre sistemas jurídico-administrativos distintos.

Otros elementos funcionales que hay que tener en cuenta a la hora de analizar las traducciones juradas son los elementos referenciales o de información. Mayoral (1999: 67-68) distingue claramente entre los elementos que contribuyen a la información identificativa del documento, los que aportan información identificativa del hecho documentado y los que proporcionan información descriptiva del hecho documentado. Entre los primeros elementos podemos citar la denominación del documento, el organismo o nombre de la persona que lo expide o el lugar y fecha de expedición, entre otros. Los otros dos tipos de elementos se refieren no al documento en sí, sino al contenido y a las fuentes del mismo, al referirse a los hechos de los que da fe el texto.

Los otros elementos funcionales a los que habría que atender podrían ser los directivos –en el caso de que el texto contuviera instrucciones u órdenes– y los elementos de referencia interna, relacionados con la dimensión discursiva del documento, ya que son los que dan cohesión textual al mismo (remisiones a notas a pie de página, encabezados, etc.).

Éstas son pues las líneas principales de una investigación que esperamos poder presentar de forma más amplia en futuras publicaciones. Nuestro

estudio nos permitirá ver cómo notarios y traductores se encuentran en ese lugar simbólico que es la traducción entre dos lenguas, en el caso de nuestra investigación el castellano y el francés. La traducción jurada implica una negociación de identidades en tanto ésta se produce no sólo entre dos idiomas, sino sobre todo entre dos sistemas jurídicos distintos y, por lo tanto, entre dos culturas, ya que no puede existir civilización sin ley. El derecho y la lengua constituyen los elementos esenciales de cualquier sociedad y la alejan de la barbarie: nuestro trabajo pretenderá, pues, no perder de vista la alteridad que implica el proceso de traducción.

Bibliografía

- CORNU, G. (2005): *Linguistique juridique*, París, Montchrestien.
- DUARTE I MONTSERRAT, C. (1995): «Consideracions generals d'estil», en CAMPS, O. y otros (eds.) (1995): *La redacció de les lleis*, Barcelona, Escola d'Administració Pública de Catalunya.
- MAYORAL, R. y R. MUÑOZ (1997): «Estrategias comunicativas en la traducción intercultural», en FERNÁNDEZ, P. y J.M. BRAVO (eds.) (1997): *Aproximación a los estudios de traducción*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 143-192.
- MAYORAL, R. (1999): «Traducción oficial (jurada) y función», en FERIA, M.C. (ed.) (1999): *Traducir para la justicia*, Granada, Comares.
- ORTS LLOPIS, M.Á. (2006): *Aproximación al discurso jurídico en inglés. Las pólizas de seguro marítimo de Lloyd's*, Madrid, Edisofer.
- SCHIFFRIN, D. (1998): *Approaches to Discourse*, Oxford, Blackwell.

«LE VIN ROUGE ET L'AMOUR»: COLOR ROJO, METÁFORAS LINGÜÍSTICAS Y TRADUCIBILIDAD

TAHIRISOA RAVAKINIAINA RAKOTONANAHARY

Universitat Jaume I

1. Introducción

Tratando la noción de Traducibilidad, desde una doble perspectiva paralela, es decir la traducibilidad de la metáfora por una parte y por otra la de la Fraseología, este análisis basado en un corpus trilingüe (español-francés-malgache) encuentra su fuente de inspiración en la obra de Lakoff (1980).

La perspectiva cognitivista vehiculada en tal obra no solamente ha cautivado muchos intereses sino también ha dejado sus influencias en el seno de la investigación lingüística moderna y postmoderna, marcando un antes y un después, en cuanto a la aproximación de las expresiones metafóricas se refiere, porque desde entonces la metáfora, sea libre o fija, ha cobrado otra esencia que es la cognitiva y ha dejado de ser objeto de la perspectiva retórica tradicional –argumento que intentaremos profundizar más tarde.

Por otra parte, cabe subrayar desde el principio que este trabajo no establece como prioridad ni atribuye importancia en la definición del grado de fijación de las metáforas dadas como ejemplos. Esto es debido a la existencia de ciertas metáforas que pasan de ser individuales a ser colectivas (y viceversa) con una rapidez y una facilidad incontrolable tanto en el tiempo como en el espacio. Tal es el caso de las metáforas que se encuentran en los poemas o las canciones más famosas interpretadas por varios artistas, de distintas generaciones que provienen de distintos lugares, en sus distintas versiones o idiomas. En cierto modo, estos tipos de metáfora se definen originariamente como de creatividad libre por sus autores respectivos, pero una vez acaban por ser citadas por un grupo

social definido, fuera de las canciones, es que ya se han vuelto «fijas»; y si vuelven a ser usadas (o abusadas) por algunos individuos bien determinados en sus expresiones lingüísticas fuera de sus contextos originales, es decir que otra vez se han hecho «libres», y así sucesivamente.

Dicho esto, queda claro que tanto el nacimiento como la destrucción de una unidad lingüística fija, sea metafórica o no, se alimentan y se ven plenamente sujetos a esta reversibilidad entre uso individual y uso colectivo. De allí el fenómeno de «desautomatización» en los estudios de la Fraseología, igualmente indicado con el término de «défigement» en otros lugares, cuyo mecanismo es simplemente aleatorio.

Con lo cual, el presente análisis va a dejar los aspectos intralingüísticos como el grado de fijación o la desautomatización de las unidades metafóricas anteriormente citados, para residir básicamente en el nivel interlingüístico, poniendo énfasis de este modo en la posibilidad de su «traducción» o su «transferencia» de un polisistema a otro.

La unidad metafórica de nuestra elección para introducir este análisis es *Le vin rouge et l'amour*, una unidad metafórica basada en el color rojo, utilizada por Charles Aznavour en su canción titulada *Liberté*. En resumen se trata de una unidad metafórica que tramite de la forma más realista, desde nuestro punto de vista, el concepto de la vida; es decir, la vida con su sentido más llevadero, más placentero, más embriagador, más intenso y quizás más completo; resumido en pocas palabras, la vida tal y como la mayoría de nosotros los mortales anhelamos vivirla.

Precisamente en este trabajo, hemos elegido la metáfora de «vino tinto y amor» («le vin rouge et l'amour») porque encontramos en ello una unidad perfecta que nos ayuda a entender dos necesidades básicas que mueven al ser humano, sea cual sea su cultura de origen y su idioma. Por un lado, la metáfora del vino que simboliza la necesidad de alimentarse, de satisfacer el cuerpo respondiendo de tal modo a una necesidad inherente a la vida humana. Y por otro lado, se habla del amor, este sentimiento que refleja la necesidad del individuo de un espacio de encuentro con el otro, una parte en común con los demás; dicho de otro modo, el deseo de compartir, dar y recibir algo de ellos.

Por lo tanto, creemos que es imprescindible volver a entender «el ser humano y su realidad» desde esta visión universalista, es decir el ser humano con sus necesidades y aspiraciones básicas, sus preocupaciones

y sus retos en sus vivencias diarias, sus potenciales y sus límites bajo el mismo diseño biológico, su entorno material, natural o artificial, etc., para poder entender el mecanismo de su lenguaje así como sus metáforas.

2. El vínculo entre «color» y «estado cognitivo» y la metáfora como expresión lingüística de dicho estado cognitivo

En el libro de los resúmenes del congreso, se ha dado como referencia un libro escrito en 2007 sobre el tratado de terapia de los colores (Van Obberghen, 2007), que abrió una nueva era en el campo de investigación médica. El objetivo de tal referencia es simplemente para demostrar que el vínculo entre color y mente es una certeza comprobada y ya explotada incluso por las Ciencias de la Medicina.

Pero además de la colorterapia, que ha sido desarrollada con todos sus detalles y sus dimensiones posibles en el libro citado anteriormente, otro aspecto llamativo que caracteriza el mismo mundo sanitario es la tendencia a utilizar el color blanco en los centros de salud, sean paredes, materiales, muebles, las blusas del personal, etc., a pesar de que el color blanco se ensucia con facilidad por cualquier mancha de sangre, o de algún líquido farmacéutico como el Betadine. Bajo los mismos argumentos de la colorterapia, se puede deducir que se utilizan el blanco o el azul en los centros de salud, por lo que dichos colores puedan reproducir y transmitir sobre todo en la mente del paciente, y también en la del personal, puesto que el blanco y el azul pueden transmitir sensación de quietud, de paz, de relajación, de descanso, etc., o pueden ser sinónimos de un ambiente neutro, un espacio lejos del mundo real de por sí caótico, es decir, un mundo aparte... y qué mejor manera de tratar a los enfermos antes de proceder a cualquier intervención médica.

Larga es la lista de ejemplos válidos de envergadura universal o intercultural que nos demostraría la existencia del vínculo color-mente humana, pero entre otros citamos la tendencia a asociar el sexo del bebé con un color determinado: el azul para el varón y el rosa para la hembra, etc.

Dejando por un lado los argumentos de naturaleza médica o psicológica, vamos a emprender un análisis a partir de una base lingüística que nos ofrece unos ejemplos de expresiones.

En nuestra comunicación diaria cuando utilizamos las expresiones metafóricas como:

- «lo veo todo negro, esto es un agujero negro...»
- «mi príncipe azul... ¿quien será?»
- «elle n'a que 16 ans, elle voit la vie en rose... laisse-la rêver...»
- «c'est pas évident, la nuit, tous les chats sont gris...»
- en pleno discurso, se quedó con la mente en blanco...»

¿Por qué recurrimos de forma automática a estas expresiones con estos colores?

Basándonos en la teoría del vínculo color-mente anteriormente planteada, la única respuesta que se nos ocurre es que los colores utilizados son las propias definiciones de nuestro estado de alma, de nuestra percepción del entorno, de la idea que nos hacemos de la realidad exterior. En este caso y como introducción a la definición cognitivista de la metáfora, pilar básico de este artículo, la metáfora entonces no solamente concierne la expresión lingüística, es decir la parte verbal, sino que habrá que reconocer que ante todo existe una parte mental –la parte no-verbal– de la metáfora antes de su manifestación a través de la lengua, cuyo mecanismo es de una envergadura comparable a la lógica, según el mismo Lakoff. Dicho de otro modo, desde la perspectiva cognitivista, cuando procedemos a un acto comunicativo verbal, el origen se encuentra en nuestra mente, con lo cual la parte verbal no es más que la expresión de lo que sucede en la dimensión mental y entonces pre-verbal.

Aquí, la cuestión básica que se plantea entonces es la siguiente: ¿qué ocurre en nuestra mente con el color rojo?, ¿qué mecanismo mental reproduce el color rojo? y ¿qué referencia cognitiva tiene para que salga en nuestras expresiones lingüísticas?

Vamos a intentar responder a esta pregunta con la ayuda del siguiente cuadro.

3. El color rojo y el mecanismo cognitivo

Con el fin de facilitar la interpretación del cuadro, daremos la siguiente explicación: la primera columna ofrece las expresiones metafóricas –base

de nuestro análisis. En primer lugar figura la expresión en un idioma determinado y se darán, según el caso, los equivalentes en los otros dos idiomas precedidos por el símbolo de equivalencia –cuyos significados aparecen en la segunda columna. Cada expresión en malgache se acompañará por su traducción literal en francés dada entre paréntesis, y en caso contrario es porque la expresión en malgache es al mismo tiempo equivalente y traducción literal de la del otro idioma precedente. En la tercera columna figuran los conceptos generales que han sido generados por el contacto que tiene el hablante con los elementos de referencia de orden visual o simplemente cognitivo detallados en la cuarta columna y clasificados según el tipo de fenómeno (natural, biológico, cultural) que le corresponde en la quinta y última columna. Y así sucesivamente.

Expresiones metafóricas trilingües con el color rojo	Significados	Conceptos generales	Los referentes (visuales o cognitivos)	El universo del ser humano
• sonrojarse = rougir = mivoaramena • ponerse rojo de rabia = devenir rouge de colère, voir rouge = menan'ny hatezerana • estar rojo de vergüenza = être rouge de honte = mivoaramenan'ny henatra • ponerse rojo como un tomate = devenir rouge comme une tomate = mena toy ny voatabia	• estar bajo una emoción fuerte • estar extremadamente rabioso • estar muy avergonzado • estar muy avergonzado	• emoción fuerte • sentimiento fuerte • la ira • la vergüenza	• el sol • el fuego • la tierra • la fruta madura (tomate, pimienta,...) • las flores (amapolas, claveles, rosas...) • los ojos • la mejilla	Fenómeno natural

• estar rojo de pasión, arder de pasión = être rouge de passion / brûler de passion = mivaivay / miredare-dan'ny fitiavana • fo mivaivay (le coeur au rouge vif) = el corazón ardiendo • estar rojo como una brasa	• estar apasionadamente enamorado • amor intenso • tener el estado de ánimo muy elevado	• estado de ánimo muy elevado • el enamoramiento • la pasión • la excitación	• la sangre • el corazón • la carne • los ojos • la mejilla • el fuego	Fenómeno biológico
• estar al rojo = s'embraser = mivaivay • estar al rojo vivo = mena mivaivay (être au rouge vif) • fitiavana miredareda (l'amour au rouge vif)	• intensificarse • llegar a su máxima intensidad • amor tan intenso	• la intensidad • lo máximo	• el sol • el fuego	Fenómeno natural
• tirer à boulets rouges • manger du pain rouge • menamaso (celui dont les yeux sont rouges)	• atacar duramente • vivir de crimen y de asesinato • ser despiadado	• lo violento • lo agresivo	• el fuego • la sangre	Fenómeno natural Fenómeno biológico
• ser un rojo = être un rouge = menamena saina (celui dont le drapeau est rouge)	• ser comunista	• la tendencia izquierda • la revolución • la lucha • el sacrificio	• la carne • la sangre	Normas, códigos, convención, sentido común = Fenómeno cultural

• Estáis entrando en una zona roja = Vous êtes en train de violer une zone rouge = Miditra amin'ny faritra mena ianareo	• zona prohibida	• lo prohibido	• Norma deportiva • Código del ejército • Código de circulación • Sentido común • Convencionalidad • Ideología política	Normas, códigos, convención, sentido común = Fenómeno cultural
• agiter le chiffon rouge	• abordar un tema polémico	• lo peligroso	• Reglamento lúdico (taurino) • Simbolismo	
• recevoir le carton rouge = mahazo karatra mena • Se ha dado la alerta roja = L'alerte rouge a été donnée = Miala any ny jiro mena (le rouge est allumé) • estar en números rojos = être dans le rouge • salir de los números rojos = sortir du rouge	• estar sancionado • la alerta para una situación de máximo peligro • estar en una situación económica difícil • salir de una dificultad económica	• lo alarmante • lo urgente	• Norma deportiva • Código del ejército • Norma económica y bancaria	
• C' est le fil rouge	• es el hilo conductor	• lo vital, • lo significativo	• Norma científica	

4. Cuadro recapitulativo



Por consiguiente, a partir del cuadro recapitulativo, se puede concluir que el color rojo y el mecanismo cognitivo resultante arranca de los siguientes fenómenos:

- *El fenómeno natural:*

Reflejado en el color del sol, mejor dicho en el color del primer espectro solar, el fuego, las frutas maduras, las flores, la tierra por la presencia del hierro, etc., es decir los elementos naturales básicos que nos rodean.

- *El fenómeno biológico, fisiológico o metabólico del cuerpo humano:*

Reflejado por el color de la carne y de la sangre por la presencia de hemoglobina, pero además tenemos la misma reacción biológica o fisiológica, como por ejemplo la misma presión sanguínea que va hasta colorear de rojo las mejillas, el mismo latido acelerado de corazón bajo una emoción y sensación fuerte, etc.

- *El fenómeno intercultural:*

Por otra parte, vivimos en un mundo que cada vez más tiende a la universalidad e interculturalidad, regido por unos principios de convención universalista, globalizada, que se reflejan:

- en los códigos deportivos: el rojo como expresión de la zona roja prohibida;
- códigos militares: el rojo simbolizando el peligro;
- códigos de circulación: el rojo que marca el paso prohibido para los conductores;
- códigos y normas de producción científica o tecnológica: el hilo rojo como conductor que pueda reventar todo el sistema, con lo cual simboliza el peligro, etc.

- *El sentido común:*

Sin embargo, cabe la posibilidad de que no nos convenza positivamente esta realidad intercultural que caracteriza nuestra era. En este caso, nos ayudaría a comprobar esta realidad de modo fácil y sencillo el hecho de ver que nosotros los humanos llevamos nuestra existencia en un mundo en el cual hemos dado suma importancia al «sentido común» y que cada individuo intenta dejarse llevar por ello, porque si algo es cierto es que nuestro entorno básico y nuestra

vivencia están regidos por unos mismos referentes, para la interpretación del color rojo entre otros, de tal manera que es fácil llegar a la conclusión de que acabaríamos por tener los mismos conceptos del color rojo y de las expresiones lingüísticas que resultan de ello, al margen de nuestra cultura e idioma de origen.

Dicho esto, entramos en el tema de la traducibilidad para finalizar esta presentación.

5. La traducibilidad como conclusión

Bien es reconocida la gran tarea de investigación que se ha llevado a cabo en los Estudios de Traducción, pasando de una tendencia a otra, en cuanto al objetivo de mejorar el acto y el arte de traducir se refiere. De hecho la traducción de la metáfora o de las expresiones fijas empezó a hacerse eco desde finales del siglo xx (Broeck, 1981), sobre todo en los de la Tendencia Funcionalista. Entre otros, las Escuelas alemanas han tratado el mismo tema desde el punto de vista de la metáfora como portador de valor cultural (Nord, 1994), y gracias a tal empeño hoy en día tenemos como base de toda teoría traductológica la noción de equivalencia, entendida como la búsqueda de una unidad lingüística (sea metafórica o no) equivalente potencialmente aceptable en la cultura y en el idioma meta.

Nos parece de un argumento indiscutible este empeño en buscar el equivalente cultural y lingüísticamente –sea total, facultativo, aproximativo, idóneo, funcional y dinámico, etc.– aceptable en el texto meta, y si se encontrara, sería sin lugar a dudas la unidad de traducción inmejorable que se podría dar.

Pero nuestro objetivo con este análisis consiste en intentar demostrar que aunque traducimos literalmente las metáforas basadas sobre los colores, y específicamente las del color rojo, sean libres o fijas, insertadas en un texto meta con su contexto, en el otro idioma se entenderían perfectamente.

De este modo, el arte de traducir se convierte en un acto que contribuye al fomento de la capacidad imaginativa, el sentido creativo y –por qué no recreativo– y sobre todo un medio, entre otros, para alimentar el sentido común del ser humano sea cual sea su lengua o su cultura de origen.

Bibliografía

- BROECK, R. VAN DEN (1981): «The limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation», *Poetics today*, 2, 4, 73-87.
- BUITRAGO, J.A. (1995-1997): *Diccionario de dichos y frases Hechas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLINER, M. (1998): *Diccionario de uso del espanyol*, Madrid, Gredos.
- LAFLEUR, B. (1979,1991): *Dictionnaire des locutions idiomatiques françaises*, Montreal, Éditions du Renouveau pédagogique.
- LAKOFF G. y M. JOHNSON (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago [Traducida en español en 1991: *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra].
- MOLLARD-DESFOUR, A. (1998-2008): *Dictionnaire des mots et expressions de couleur du xxe siècle*, París, CNRS Éditions.
- NEWMARK, P. (1980): «The Translation of Metaphor», *Babel*, 26, 2, 93-100.
- NIDA, E.A. y W.D. REYBURN (1981): *Meaning Across Cultures. A Study On Bible Translating*, Nueva York, Orbis.
- NORD, C. (1994): «Translating as a process of Linguistic and Cultural adaptation», *Teaching Translation and Interpreting*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins Transaltion Library.
- RAJEMISA-RAOLISON, R. (1995): *Rakibolana Malagasy*, Fianarantsoa, Ambozon-tany.
- RAT, M. (1957, 1999): *Dictionnaire des expressions et locutions traditionnelles*, París, Larousse-Bordas.
- REY, A. y S. CHANTREAU (1979, 1993): *Dictionnaire des expressions et locutions figurées*, París, Dictionnaires Le Robert.
- VALES, J.C. y B.M. BELÉN (2003): *Dichos y frases hechas*, Madrid, Libsa.
- VAN OBBERGHEN, P. (2007): *Traité de Couleur Thérapie*, París, Guy Trédaniel Editeur.

LA FORMATION INTÉGRALE DU TRADUCTEUR: COMMENT Y ARRIVER?

NORMA RIBELLES HELLÍN

Universitat Jaume I

Dans un article antérieur à celui-ci nous citons une annonce d'offre de travail parue dans le site de l'ANPE, en novembre 2007, qui demandait, littéralement un «traducteur sachant repasser», à savoir, un traducteur à domicile, qui non seulement aurait comme fonction de traduire les œuvres préférées de son employeur, mais il serait aussi contraint de faire les tâches ménagères, les courses, et même repasser son linge. Vous pouvez certainement imaginer que ce n'est point ce type-ci de formation intégrale que nous voulons postuler aujourd'hui, mais celle que l'on désirerait vraiment avoir pour nous étudiants, pour les préparer pour le monde actuel.

En effet, la nécessité de traducteurs et interprètes est, par ailleurs, évidente étant donné le monde dans lequel nous vivons. Non seulement dans les périodes de guerre, où les traducteurs ont une tâche cruciale pour arriver à accords qui mettent fin aux conflits. Pendant les années de paix, la traduction est à la base et même la responsable de toute sorte d'échange économique, social, culturel, etc. si enrichissant pour les différents peuples. La traduction a donc la fonction de pont des différentes cultures.

Umberto Eco dit que la vraie langue de l'Europe est la traduction. Cette ironie répond pourtant à la réalité, puisque 23 langues officielles cohabitent dans l'Union Européenne, parlées dans les 27 pays membres. Par ailleurs, il faut souligner qu'en Europe, l'activité traductrice est très vivante. C'est la région du monde où l'on se traduit le plus, et depuis plus longtemps. Cette diversité linguistique doit se considérer comme une richesse, et surtout pas comme un inconvénient, l'Union Européenne étant, elle-même, un des organismes employeurs les plus importants pour le

secteur, avec un millier d'interprètes et plus de 2 400 traducteurs pour ces 23 langues.

Le plurilinguisme est donc la mode et la tendance des dernières décennies, et les traducteurs deviennent ainsi des médiateurs multiculturels. La responsabilité des traducteurs est donc évidente, ils sont les «seconds auteurs d'une œuvre», selon Heinrich Schmidt-Henkel, représentant d'une association de traducteurs germanophones, et leur formation doit donc évoluer pour s'adapter à toutes les tâches requises aux professionnels. La didactique de la traduction a dû, doit toujours s'adapter aux nouvelles tendances. Et c'est à ce moment, que nous nous demandons: la pédagogie contemporaine se trouve-t-elle à la hauteur de ce que les traducteurs nécessitent ou bien l'on attend d'eux? Pourtant, il n'y a pas eu d'évolution importante dans le développement de la didactique, la Traductologie étant une discipline assez récente, comme nous allons le voir, lors de ce petit périple.

La didactique de la traduction n'est pas un patrimoine des derniers siècles; par contre, non seulement l'École de Tolède, mais aussi celle de Constantinople, qui préparait les étudiants francophones pour l'interprétation du turc, l'arabe et le persan, ont déjà initié cette activité. La traduction était alors conçue plutôt comme un métier, et non pas comme un sujet universitaire. L'Académie Orientale fondée par l'impératrice Marie Thérèse d'Habsbourg et les écoles d'Al-Alsun en Égypte, et de Tongwen Guan à Pékin ont suivi.

L'enseignement / apprentissage de la Traduction avance parallèlement aux études de Traductologie et n'est pas institutionnalisée de façon pleine jusqu'à la moitié du siècle dernier, à partir des études de Heidelberg (1930), Genève (en 1941) et Vienne (1943).

Plus tard à Graz (1946), Innsbruck (1946), Gemersheim (1947) et Saarbrücken. En France, sont fondées pendant les années 50 les écoles de Paris, FIT, ESIT, ISIT. Tout est culminé par la célébration de la Conférence Internationale des Instituts Universitaires de Traducteurs et Interprètes (CIUTI). L'Espagne a commencé ce voyage singulier pendant les années 70, avec les écoles (EUTI) de Barcelone et Grenade. Les programmes pour traducteurs se sont développés pour arriver au nombre de 250 dans le monde aux années 90. Mona Baker classe ces cours selon leur but en trois types

différents: ceux qui préparent les étudiants pour la pratique de la traduction (cours *de* traduction); ceux qui animent la réflexion critique sur les thèmes traductologiques (cours *sur* traduction); pour finir, ceux qui rassemblent les tâches pratiques avec les questions plus théoriques. Contrairement à ce qui se passait dans les débuts de cette activité formatrice, les enseignements sont plutôt généraux, généralistes, et ce n'est plus tard, une fois initiée la carrière professionnelle que les traducteurs se voient obligés à se spécialiser et cherchent alors les outils didactiques pour le faire.

Au début de la formation traductrice, dans des écoles comme celle de Genève ou de Paris, le corpus théorique était réduit. Et c'est à ce moment-ci que l'on se pose la question suivante: la formation théorique des traducteurs, est-elle utile? On a répondu dès plusieurs points de vue, aussi variés que contradictoires.

La traduction écrite a plus de vingt siècles en Occident; la Traductologie n'a que deux ou trois décades. Cela montre que presque toutes les traductions, depuis la Bible, ont été réalisées sans le secours d'une théorie systématique qui puisse même se nommer de cette façon. Il est donc évident que personne ne peut défendre l'idée que la théorie est indispensable pour traduire. De son côté, Amparo Albir soutient que la traduction est essentiellement un savoir-comment, un savoir-faire, une connaissance opérationnelle, et toute connaissance opérationnelle est acquise à travers la pratique; «le traducteur n'a pas besoin d'être un théoricien, et il n'est pas nécessairement ni un traductologue ni un linguiste» (Albir, 1996: p. 51 in Calzada, 2007: 87)

Néanmoins, ce développement des études, des écoles et des facultés de traduction montre que au fait que cette discipline est enfin vue, non seulement comme un métier, mais comme quelque chose que l'on peut enseigner et, en conséquence, que l'on est capable d'apprendre.

Translators are «made» rather than «born» affirme Anne Natphntine (in Calzada, 2007: 53)

En effet, il est évident que la théorie est bonne et nécessaire pour aider le traducteur dans la tâche. Ainsi, la théorie est un outil pour améliorer les tâches de critique et de révision de ses propres pratiques et procédés. Olivia de Miguel, traductrice et professeur de la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université Pompeu Fabra, l'exemplifie de la manière suivante: «[se puede] enseñar a desconfiar y ver que algo pasa cuando

para ti lo que estás leyendo no tiene ningún sentido y sabes que debería tenerlo». Grâce à la théorie on peut aussi s'occuper du travail d'autrui (tâche qui peut éventuellement devenir aussi une des sorties professionnelles du traducteur).

La théorie aide à construire peu à peu un ensemble d'idées, une science, qui, bien discutée et dépurée peut fournir des stratégies, des mécanismes, des outils, des hypothèses de travail. Cela évite au traducteur le pénible processus d'apprentissage par le biais de la méthode essai / erreur. Olivia de Miguel affirme que l'on peut apprendre ce que la traduction a de mécanique, les raccourcis, les techniques. «¿Se puede enseñar a ser García Márquez?» No, evidentemente. Pero, «¿Se puede enseñar a escribir, a utilizar tu lengua con corrección?» Naturellement.

La théorie aide à expliquer et à justifier les décisions prises lors de la tâche traductrice. Elle est aussi porteuse de la tradition, du savoir-faire que doivent être reconnus, respectés et appris par nous, disciples. La théorie est nécessaire, non seulement pour l'apprenant, mais notamment pour celui dont le devoir est enseigner à traduire. Un cadre théorique, une méthodologie, des références bibliographiques de ceux qui l'ont précédé nous semblent indispensables. Mounin, Nida, et notamment Newmark, nous parlent des procédés de traduction (à savoir, la traduction littérale, l'emprunt, la modulation, l'équivalence...) qui sont au service de la didactique de la traduction, même s'ils sont des méthodes qui s'appliquent à des unités linguistiques discrètes.

La connaissance des théories des études de traduction éveillera aussi, et pourquoi pas, chez les étudiants, la réflexion, et l'intérêt critique et chercheur.

Il est toute fois important de souligner que la pratique fait l'excellence. Pour devenir un bon traducteur, il faut traduire beaucoup, et avec des textes de toute sorte.

Et évidemment, de plus on traduit, de plus on fait face à toute sorte de textes avec leurs complications particulières et spécifiques. C'est une des tâches que les formateurs doivent remplir: enseigner à affronter un texte, un texte poétique, humoristique ou technique, pour en repérer ses spécificités et agir en conséquence. Et traduire suppose résoudre des problèmes, selon Chesterman. Les erreurs sont limées, les traductions arrondies pour arriver à une traduction finie qui fonctionne comme une théorie initiale qui

se refait constamment. Cette pédagogie de l'erreur développe chez les étudiants la capacité d'autocritique au service d'un apprentissage très affiné.

Mais il faut de même enseigner et donc apprendre par la suite, que les textes ne sont pas parus, tel l'exprime Olivia de Miguel, comme les champignons après la pluie, mais qu'ils sont nés d'une culture, et ils sont les héritiers d'autres textes qui les ont précédés dans la tradition, avec qui ils établissent des rapports d'amour et d'haine. Elle estime aussi que pendant les études on insiste trop sur la partie linguistique de la traduction, sans prendre assez en considération la langue comme matière de laquelle les textes sont faits.

Les études de Traductologie vont au-delà du domaine de la Linguistique et ont besoin d'autres disciplines, parmi elles, les plus importantes sont les études culturelles.

Enseigner une langue, et ensuite, comment la traduire, n'est pas seulement une affaire de mots. Il y a une culture qui se cache, et qui se montre en même temps, derrière ces mots. Pour cela, les études culturelles sont de plus en plus importantes. C'est pour cette raison que des chercheurs comme Dagmar Scheu considèrent important de travailler lors de leurs classes de questions comme la connaissance des «autres» sociétés, montrer la relativité des conduites qui sont conditionnées par certaines ambiances, emphatiser l'interaction entre la langue et les valeurs socioculturelles, évaluer les stéréotypes cultures, bref, étudier, analyser le concept de «l'Autre». Il s'agit d'un processus de ce que Scheu appelle «acculturation» ou «transculturation» (in Calzada, 2007: 189).

L'importance de théoriciens dont nous avons parlé plus haut (Newmark, Nida, Mounin...) réside sur le fait qu'ils font une analyse exhaustive des sens, comme nous le savons, depuis le point de vue linguistique et lexicologique, mais aussi, et surtout, dans le cadre de la culture dans les sens le plus large: les références culturelles qui incluent dès les purement matérielles, socioéconomiques, politico-administratives aux gestuelles et des coutumes et habitudes d'une certaine communauté (in Calzada, 2007: 146). Nida affirme que les contextes culturels, si différents, obligent à altérer les structures, aussi bien les grammaticales que les lexicales, lorsqu'on veut garder leur contenu.

Les études universitaires incluent des matières comme l'histoire et la culture des pays anglophones, francophones ou germanophones, en op-

tion selon le choix des étudiants. Cette formation se révèle néanmoins insuffisante, car l'actualité de ces pays ne s'apprend que par la lecture de la presse et les informations. Les professeurs devons être capables d'inculquer l'intérêt, le goût, même la passion par ces civilisations étrangères dont nous enseignons la langue et éveiller une curiosité par ces sociétés qui aillent au-delà des notes de cours. Pour vous donner quelques exemples de ma propre expérience avec mes élèves de traduction de textes français, il m'arrive de vérifier qu'ils ne savent pas qui est Cécilia Sarkozy ou ils n'ont jamais lu sur pas l'organisation administrative du territoire français, lorsqu'ils ont affaire avec le Département du Lot. Cela pour des questions, disons, de savoir théorique; ce qui est plus important c'est le fait qu'ils ne connaissent pas, au moins à grands traits, les caractéristiques de la pensée, de la mentalité de ces pays francophones, qui explique l'organisation de leur discours et dont la méconnaissance provoque autant d'importantes erreurs de traduction. Mme de Staël disait que la syntaxe de la langue allemande représentait la structure de la pensée des Allemands.

Nous sommes en train donc de parler de la formation intégrale du traducteur, pour obtenir une compétence traductrice complète. Elena Garcia la définit comme «la suma de conocimientos y destrezas que abarcan varios campos de aprendizaje que son el dominio de la lengua, de la cultura, de la capacidad contrastiva, y de la utilización de los medios auxiliares necesarios para la traducción (in Calzada, 2007: 171). Ainsi, s'il fallait dresser pour résumer une liste des principaux éléments de cette compétence, elle serait la suivante:

- 1 Langue d'arrivée, maternelle: rédaction parfaite, et donc, orthographe et style impeccables.
- 2 Langue de sortie, langue méta: grammaire, rédaction, orthographe, style. Depuis les travaux de Doris Ensinger, nous sommes tous d'accord dans le fait que l'apprentissage doit se faire de façon contrastive, à savoir, en comparant, non seulement les structures syntaxiques et le lexique, mais aussi tous les autres conditions qui se donnent au moment où ce discours, oral ou écrit, a été produit ou prononcé. Ainsi, analysant les différences entre les langues, nous serons à l'origine des tâches de transfert qui nous mèneront à recréer dans la langue d'arrivée ce qui était dit dans la langue d'origine.

- 3 Etudes culturelles, dont nous avons déjà parlé. Et surtout, l'idéologie, dans ces études culturelles, comme une partie primordiale. On souligne l'importance du contexte méta, dans ses facettes sociales, politiques et culturelles. Traduction et traducteur sont contraints par ce fonctionnement poli-systémique.
- 4 Le traducteur doit aussi être formé en Théorie de la Communication car la plupart des traductions qualifiées de médiocres dans le monde professionnel le sont à cause de la non prise en considération (parfois par méconnaissance) des plus importantes caractéristiques du texte, notamment sa fonction, l'interprétation de son auteur et son objectif principal.
- 5 Culture générale: Olivia de Miguel considère que c'est pendant le temps à la faculté que l'apprenant doit s'entraîner à la lecture, à l'écriture, au débat, à l'interprétation des textes. Lire, aller au cinéma et au théâtre, être au courant de l'actualité, voyager... bref, s'intéresser à tous les thèmes, acquérir de l'expérience, connaître les expériences de autres. Car on apprend beaucoup avec les commentaires et les critiques d'autres traductions, des travaux d'autrui, bons, médiocres ou mauvais.
- 6 Des questions pratiques, propres du métier de traducteur: Vinay et Dabernet, Roberto Mayoral, López Guix et Minett Wilkinson, parmi d'autres traductologues, offrent même toute une série de recommandations pour les professionnels à propos de l'ergonomie, l'équipement informatique requis, la présentation et la mise en page, les tarifs, les relations à établir avec les clients de toute sorte, les conditions de travail et les bienfaits des associations de traducteurs. Ces suggestions nous semblent parfois trop évidentes, mais elles ont le mérite de rappeler des questions pratiques du travail quotidien qui sont souvent oubliées lors des cours.
- 7 Les outils informatiques, le matières auxiliaires.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la formation des traducteurs aux débuts des écoles de traducteurs, que nous avons citées plus haut, ne produisait pas des généralistes; en revanche, les maîtres supervisaient des tâches très spécialisées. Nous sommes de l'avis que c'est une fois acquise la compétence traductrice générale que nous pouvons passer à

la spécialisation: analyse et pratique de la traduction de textes spécialisés, appartenant à différents domaines, avec l'étude détaillée des spécificités et particularités de ces textes: la traduction littéraire, la technique, la juridique, l'audiovisuelle ont un lexique, un type de discours, une fonction et un code déterminés.

Nous avons donc vu comment la didactique de la traduction a évolué au long des années pour améliorer la formation que l'on donne aux traducteurs, vu son responsabilité comme médiateurs dans ce monde globalisé. La didactique de la traduction est alors obligée de préciser ses contenus, ses méthodes. Les professeurs ne reçoivent non plus de préparation pédagogique spécifique et parfois utilisent de méthodes qui pourraient sûrement s'améliorer. Il est d'ailleurs, et cependant évident que les cours de didactique ne devra pas se cerner aux connaissances de l'enseignant en matière de processus de traduction car d'autres facteurs, tels le psychopédagogique sont aussi en jeu dans la classe. En conséquence, les enseignants sommes aussi contraints à changer nos manières d'agir pour les adapter aux besoins de nos étudiants. Dans les dernières années, les nouvelles didactiques proposent un professeur ouvert, opposé à l'autoritarisme, qui refuse toute sorte d'homogénéisation, d'hierarchie, de vérité absolue. Les échanges sociaux, les facteurs culturels et, notamment, le rôle actif de l'apprenant sont défendus. Lui aussi doit peut-être changer sa méthode d'étude. Il doit plus que jamais prendre la responsabilité de sa progression. Mais, en contrepartie, son travail est donc revalorisé.

Nous voudrions donc finir cet article en soulignant le fait que, pour apprendre à traduire, il faut parcourir un long chemin: le chemin des connaissances, de plus en plus complet, le chemin de la pratique, de plus en plus vaste; ils nous conduiront à l'expérience. Mais l'expérience acquise ne doit simplement se limiter à la proprement intellectuelle, mais c'est aussi une expérience vitale. Selon Olivia de Miguel, des élèves qui, parfois, dans les premières années d'études ne montrent aucune aptitude spéciale, nous surprennent quelque temps après, lorsqu'ils commencent à travailler très correctement. «Será que han visto algún país más, alguna película más, han leído un poco más». Elle ajoute même, «han ligado un poco más». «Todo eso mejora la traducción. Al fin y al cabo, traducir es escribir, y ahí está en juego la experiencia entera» conclue-t-elle. Nous ne pourrions pas l'exprimer mieux. Formation, oui, complète, intégrale, bien

sûr, mais aussi ce que l'on vient d'appeler l'expérience vitale: curiosité, envie d'apprendre, intérêt par l'actualité, par les cultures et les civilisations, passion pour la lecture: nous, les enseignants, nous avons le devoir de les inculquer, car nous avons l'intention de former, en définitive, de traducteurs experts.

Bibliographie

- CALZADA PÉREZ, M. (2007): *El Espejo Traductológico. Teorías y Didácticas para la formación del traductor*, Barcelona, Octaedro.
- DE MIGUEL, O., MATA, A. y P. SCHJAER (2004): «¿Se puede enseñar a traducir?», *Vasos Comunicantes*, (version numérique).
- GALLARDO SAN SALVADOR, N.: «Enseñanza de la traducción técnica: la formación de traductores no especialistas», Granada, Universidad de Granada, <<http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/gallardo.htm>>
- HURTADO, A.(Dir.) (1998): *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa, <http://www.acett.org/ficha_vasos.asp?numero=29&punto=4>
- RUIZ YEPES, G. (2002): «La enseñanza de la traducción de los discursos», <<http://isg.urv.es/cttt/cttt/research/ruiz.pdf>>
- VILLENA, M.: «La traducción europea pide auxilio», <http://www.elpais.com/articulo/cultura/traduccion/europea/pide/auxilio/elpepicul/20090423elpepicul_1/Tes>
- WOLFSON, L.: «Sobre teoría y traducción: respuesta a una lectora», *La linterna del traductor*, 8, <<http://traduccion.rediris.es/8/5articulos.htm>>

SEGUNDA PARTE

LITERATURA EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO

ENFANCE ET ÉCRITURE FÉMININE EN AFRIQUE: TROIS CAS DE MISE EN TEXTE D'UN IMAGINAIRE

JAVIER DE AGUSTÍN

Universidad de Vigo

1. Introduction: la genèse des textes

Le présent travail porte le titre «Enfance et écriture féminine en Afrique: trois cas de mise en texte d'un imaginaire». Ce titre demande une précision: écriture féminine y veut dire uniquement «écriture faite par des femmes», non pas «groupement de traits scripturaux caractérisant les textes produits par des femmes». En mettant de côté la problématique liée au rapport entre identité féminine et écriture féminine, nous nous sommes proposé d'analyser le traitement du motif de l'enfance dans trois nouvelles écrites par trois femmes issues de domaines culturels africains, afin de fournir des données descriptives dont pourraient se servir les spécialistes de l'écriture féminine.

Les trois textes choisis, écrits par Ananda Devi, Éliane Kodjo et Khadi Hane, font partie d'un recueil intitulé justement *Enfances*¹ dont le responsable est l'écrivain congolais Alain Mabanckou, auteur lui aussi de la première nouvelle à laquelle suivent huit autres dont cinq écrites par des hommes et trois par les auteures précitées. N'étant pas des extraits de journaux intimes, chacun des trois textes retenus ne reconstruit pas tout à fait de souvenir d'enfance, —comme on serait tenté de le croire à en lire la présentation de l'éditeur—, mais l'univers propre à l'enfant rêvé, à l'enfant désiré, à l'enfant vécu, à l'enfant deviné depuis l'identité d'un être adulte qui est en outre femme. En conséquence, notre analyse ne fournit pas de détails sur le vécu des filles dans certains pays du domaine africain et de l'Océan Indien —en l'occurrence l'Île Maurice, la Côte d'Ivoire et le

1 Voir les Références bibliographiques.

Sénégal—, mais elle tente de rendre compte de la manière dont une femme écrivain est capable d'envisager et de dépeindre cet état de l'enfance par lequel elle est passée, cette mise en texte d'un mythe personnel étant en partie la conséquence d'un choix de la mémoire et de la rêverie.

Aussi bien la préface du compilateur (Mabanckou, A., 2008: 11) que les propos de l'éditeur sur la couverture du livre instaurent le motif² de l'enfance dans le cadre restreint de la genèse des neuf nouvelles, tout comme si elles répondraient à la question suivante: «quelles sont pour vous les évocations personnelles du mot *enfance*?», où par évocation personnelle il faut entendre non seulement ce que l'on pense ou ce que l'on ressent vis-à-vis des enfants, mais surtout comment on envisage cette période de la vie en prenant en compte son propre vécu; cela veut dire que la production des textes du recueil retenu est guidée par une opération d'afférence par rapport aux traits sémiques inhérents du sémème /enfance/, qui est sous-tendu par une isotopie générique, plus précisément un chronotope.³ Cela dit, notre travail a consisté à décrire cette structure textuelle qu'est le motif, aux différents niveaux où se placent ses éléments. Pour ce faire, nous avons suivi les principes et les méthodes de la sémantique interprétative⁴ de F. Rastier (Rastier, 1987 et 2001) qui, à notre sens, conviennent parfaitement à l'objet d'étude envisagé. Bien que notre travail ait porté de manière identique et exhaustive sur les trois nouvelles retenues, les conditions d'édition de la présente publication ne nous permettent d'exposer ici dans le détail que l'analyse de *L'enfant du banian*, et seuls des résultats pour les deux autres.

2 Par motif on entend «une structure textuelle complexe de rang macrosémantique qui comporte des éléments thématiques, mais aussi dialectiques –par changement d'intervalle temporel– et dialogiques –par changement de modalité». On peut dire également que «le motif est un syntagme narratif stéréotypé, partiellement instancié par des topoï». (Rastier, 2001: 195-196, 300).

3 Un chronotope est un «fond sémantique constitué par la récurrence d'un même sème temporel», autrement dit, une «isotopie temporelle». (Rastier, 2001: 297).

4 Ce modèle esquissé par Rastier, on pourrait le nommer *sémantique interprétative des textes* ou *sémantique herméneutique*, afin de ne pas le confondre avec la sémantique interprétative liée aux approches générativistes.

2. *L'enfant du banian* d'Ananda Devi⁵

Le titre de la nouvelle d'Ananda Devi n'est que la lexicalisation d'un thème privilégié. En effet, au motif de l'enfance au niveau macro-sémantique y correspond d'emblée le thème d'un enfant particulier au niveau méso-sémantique. Cette correspondance se pose au plan lexical grâce à une base sémique –le sème [bas âge]– commune à *enfance* et à *enfant*. De façon schématisée:

Plan lexical: *enfance* → *enfant* (du *banian*)
Plan sémantique: [bas âge] ∈ /enfance/ ∩ /enfant/

En conséquence, une donnée de la composante tactique, la «pré-position» du texte, ou position zéro, qui est occupée par le titre, permet de poser que la notion de cet état qu'est l'enfance est induite, chez A. Devi, par la conceptualisation d'un sujet particulier, qui n'est pas nommé d'ailleurs.

2.1 Tactique

Avant d'expliciter les molécules sémiques des différents acteurs du texte, il est utile de signaler que, dans le macro-chronotope de l'enfance instauré par le titre, se trouve inséré le chronotope du texte, qui est composé de périodes liées en spirale entre eux comme le montre le schéma suivant, où la séquence linéaire des périodes indique la progression chronologique et les flèches le parcours du chronotope textuel à commencer par T1:⁶

5 Ananda Devi est mauricienne. Poétesse et romancière, elle a publié, depuis 1977, trois recueils de poésie, quatre nouvelles et sept romans –voir les Références bibliographiques– dont *Moi, l'interdite*, qui a remporté le Prix Radio France de l'Océan Indien en 2001.

6 T1: Dans cette période, une femme enceinte –la mère– va chercher du bois en brousse. Elle accouche de deux enfants dans le banian et s'endort ensuite. Le temps qu'elle reste endormie, un des bébés disparaît. Quand elle se réveille, elle remarque l'absence d'un des bébés, pense qu'il a été emporté par un animal et le cherche désespérément. La nuit tombée, elle rentre avec le seul enfant qu'elle a.

HT1: Entre la première et la deuxième période, vient une suite qui ne concerne pas la dimension temporelle du texte, mais son énonciation. Cette suite sert à identifier l'énonciateur, qui n'est que le bébé perdu.

T2: Étant certaine que son fils est mort, la mère n'arrête pas de pleurer depuis son retour au village.

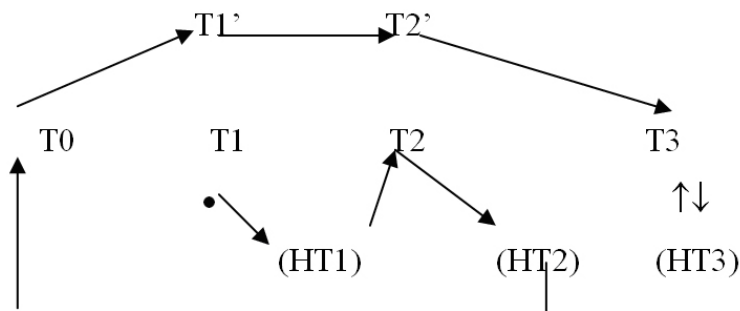


Figure 1: Diagramme du chronotope

HT2: Après cette deuxième période, se trouve encore une suite qui dévoile la petite énigme concernant la disparition de l'enfant et qui permet le retour en arrière de T0 pour recommencer le récit avant le temps référé dans la première période. Grâce à ce hors-temps, on sait que le bébé perdu n'est pas mort.

T0: Une chienne habitait depuis longtemps dans le banian.

T1' (Cette période est synchrone par rapport à T1): Le jour où les enfants sont nés, la chienne était partie à la chasse. Quand elle retourna, elle rencontra la mère endormie, gronda et un des bébés se mit à pleurer; elle le prit et l'emporta dans les profondeurs de la forêt, parce qu'elle allait bientôt mettre bas des petits. Quand la mère partit, la chienne ramena le petit dans le banian. Cette nuit-là, elle mit bas quatre petits.

T2' (Cette période est synchrone par rapport à T2; c'est le temps du premier développement, de l'apprentissage animal): L'enfant grandit et apprend à se débrouiller à côté de ses frères et sœurs. Il les imite, mais est conscient que ses performances sont moindres par rapports aux leurs, jusqu'à ce qu'il remarque qu'il est capable de deux actions que sa famille animale ne peut pas réaliser: se dresser sur ses deux pattes arrière et attraper des objets avec ses mains; mais quand sa mère l'aperçoit, elle lui interdit de se mettre debout. Seulement à un moment donné il monte sur le dos de sa mère et se promène comme cela avec elle et ses frères et sœurs à pied. (La chienne a l'intuition que lui est différent et veut neutraliser ces différences autant que possible, en essayant de le ramener au «type»). Une rencontre avec des hommes se produit qui sert à mettre en évidence qu'ils sont dangereux mais qu'ils ont quelque chose en commun avec l'enfant.

T3 (C'est le temps du deuxième développement, de l'apprentissage humain et de la prise de décisions): Les chiots deviennent adultes et quittent la famille, mais l'enfant reste toujours avec la mère à un état de demi-autonomie, jusqu'à ce que les hommes l'enlèvent un jour où elle est absente et l'emportent au village.

HT3: (À l'intérieur de cette période, il y a la dernière suite non narrative qui permet d'identifier la femme et le garçon que l'enfant rencontre à sa mère et à son frère jumeau): L'enfant rencontre sa mère, ressent quelque chose de spécial pour elle et s'émeut. Il rencontre aussi son jumeau qui l'aide à apprendre la langue et le mode de vie des humains. Pourtant, l'enfant regrette le banian et sa mère adoptive qu'il imagine triste; son regret le rend malade et son jumeau le console. En rêve il hésite sur son identité, ne sachant plus s'il est plutôt petit homme ou plutôt petit chien. Son jumeau réussit alors à apporter la chienne au bout du village et, après les effusions de tendresse, l'enfant se dit que c'est elle qui «s'est occupée de moi tout ce temps, celle qui a fait de moi son fils». Le conflit se pose et, en s'appuyant sur le fait que sa mère humaine a son jumeau, il décide de retourner avec sa mère adoptive avec l'accord de son frère qui le rassure en lui disant qu'il saura le retrouver pour lui rendre visite.

2.2 Thématique

Voici les thèmes présents dans le texte avec leurs molécules sémiques:⁷

- /enfant/= <[bébé][masculin][jumeau] [repose sur le dos][pas très poilu] [pleure [ne se dresse pas sur ses jambes][fragile][peau délicate] [sans dents]>_{T1} <[marche à quatre pattes] [lourd] [maladroit] [ne peut pas courir] [grogne] [gronde][aboie] [pleure][nage mal] [devient bipède] [mains préhensiles] [mange des vers et des insectes] [vulnérable]>_{T2}, <[garçon]>_{T3}
- /banian/= <[arbre][pluralité des troncs][concavité]>_{T1}
- /mère/= <[ramasse du bois en brousse]>_{T1}
- /frère jumeau/= <[jumeau]>_{T1}
- /chienne sauvage/= <[chasse] [a des cachettes dans la forêt]>_{T2},
- /chiots/= <[bébés] [au nombre de quatre] [reposent sur leur ventre][se dressent [sur ses pattes] [réussissent vite à marcher]>_{T1} <[peuvent courir] [peuvent mordre]>_{T2}, <[adultes]>_{T3}
- /hommes/= <[dangereux]>_{T2},

Parmi ces sept thèmes, celui de l'enfant est évidemment le plus intensif –c'est lui qui a une plus grande densité sémique– et le plus extensif –il est présent dans les périodes T1, T2' et T3–, comme il convient à un thème central sur lequel est axé l'énonciation du récit. Ainsi, l'enfant, cet enfant innommé et sujet de l'énonciation, est conceptualisé comme un bébé qui a un jumeau et qui, évolue vers une identité animale jusqu'à ce qu'il devient garçon. Au même degré d'extension se trouve le thème des chiots qui parcourt également les périodes T1, T2' et T3, bien que la densité sémique soit dans ce cas plus restreinte, liée à leur nombre et au processus de leur croissance jusqu'à l'âge adulte. Aussi bien l'enfant que les chiots sont des thèmes isochrones, ce qui va contribuer à l'instauration du rapport de fraternité entre les chiots et l'enfant.

En ce qui concerne le banian, on observe qu'il est actualisé dans le texte en tant qu'arbre dont une particularité –la pluralité de ses troncs– servira à mettre en relief sa capacité d'espace concave sur laquelle va s'instaurer son rôle prééminent. Les thèmes qui restent ont de petites charges sémiques composées de sèmes afférents à leurs identités dans un

⁷ Dans ces molécules, les sèmes qui ne sont pas explicités en caractères gras indiquent qu'il s'agit de sèmes inhérents par rapport aux précédents, qui sont écrits en gras.

contexte africain: la mère va chercher du bois en brousse, la chienne sauvage chasse et a des cachettes dans la forêt et les hommes son dangereux pour les animaux. Tous ces thèmes se voient attribuer des cas suivants pour devenir des actants:

- /ACTANT: enfant/= /enfant / [ACC] [ERG]
- /ACTANT: banian/= /banian/ [CIRC]
- /ACTANT: mère/= /mère/ [ERG] [ACC]
- /ACTANT: frère jumeau/= /frère jumeau/ [ACC] [ERG]
- /ACTANT: chienne sauvage/= /chienne sauvage/ [ERG] [ACC]
- /ACTANTS: chiots/= /chiots/ [ACC] [ERG]
- /ACTANTS: hommes/= /hommes/ [ERG]

Tous les actants, sauf le banian et les hommes, présentent deux cas: l'accusatif et l'ergatif, ce qui veut dire qu'ils ont la capacité de devenir tantôt l'agent des actions sur quelqu'un, tantôt l'objet de ces actions. C'est cette structure casuelle des actants qui rend possible la configuration des acteurs qui leur correspondent. En effet, l'enfant n'est ergatif qu'à la fin de récit, alors que la chienne est marquée par ce cas la plupart du temps. Par contre, le banian n'est que circonstant –et c'est bien sa spatialité qui va être à la base de son rôle–, alors que les hommes, marqués par le trait ergatif, sont toujours maîtres des actions où ils sont présents.

2.3 Dialectique

Les actants deviennent des acteurs grâce aux rôles auxquels ils sont associés de façon explicite dans le texte et qui permettent de dresser un réseau de rapports entre eux, comme le montrent les formulations suivantes:

- /ACTEUR: enfant/= /ACTANT: enfant /
- [RÔLE: rapport au texte: énonciateur omniscient]
 - [RÔLE: rapport au banian: né dans le banian]
 - [RÔLE: rapport à la chienne sauvage: enlevé par la chienne]
 - [RÔLE: rapport à la chienne sauvage: allaité par la chienne]
 - [RÔLE: rapport à la chienne sauvage: adopté par la chienne]
 - [RÔLE: rapport à la chienne sauvage: prend la chienne pour sa mère]
 - [RÔLE: rapport à la chienne sauvage: est soigné par la chienne]
 - [RÔLE: rapport aux chiots: frère d'adoption des chiots]
 - [RÔLE: rapport aux chiots: se fait taquiner par les chiots]

[RÔLE: rapport aux chiots: n'est pas repoussé par les chiots]
 [RÔLE: rapport aux chiots: joue avec les chiots]
 [RÔLE: rapport aux chiots: dans leurs jeux, est vite est abandonné par les chiots]
 [RÔLE: rapport aux chiots: imite la conduite et les sons des chiots]
 [RÔLE: rapport aux chiots: est protégé par les chiots]
 [RÔLE: rapport à la chienne sauvage: la chienne l'interdit de se mettre debout]
 [RÔLE: rapport au banian: se cache dans le banian]
 [RÔLE: rapport aux hommes: les hommes l'enlèvent et l'emmènent au village]
 [RÔLE: rapport aux hommes: est apprivoisé par les hommes]
 [RÔLE: rapport au frère jumeau: son frère l'aide à s'intégrer à la société humaine]
 [RÔLE: rapport à la chienne sauvage: la chienne lui manque]
 [RÔLE: rapport à la chienne sauvage et au frère jumeau: se remet en contact avec la chienne grâce au frère]
 [RÔLE: rapport à la chienne sauvage : est poussé par la chienne à revenir dans la forêt avec elle]
 [RÔLE: rapport à la chienne sauvage : rejoint la chienne]
 [RÔLE: rapport au banian : rejoint le banian]

/ACTEUR: banian/= /ACTANT: banian/

[RÔLE: rapport à l'enfant: lieu de sa naissance]
 [RÔLE: rapport frère jumeau: lieu de sa naissance]
 [RÔLE: rapport à la mère: lieu de l'accouchement]
 [RÔLE: rapport à la chienne: domaine]
 [RÔLE: rapport à la chienne: lieu de l'accouchement]
 [RÔLE: rapport aux chiots: lieu de leur naissance]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: cachette]
 [RÔLE: rapport à la chienne: cachette]
 [RÔLE: rapport aux chiots: cachette]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: l'enfant le rejoint]

/ACTEUR: mère/= /ACTANT: mère/

[RÔLE: rapport au banian: lieu de l'accouchement]

/ACTEUR: frère jumeau/= /ACTANT: frère jumeau/

[RÔLE: rapport au banian: né dans le banian]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: aide l'enfant à s'intégrer à la société humaine]
 [RÔLE: rapport à la chienne sauvage et à l'enfant: remet en contact la chienne et l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: aide l'enfant à retourner dans la forêt]

/ACTEUR: chienne sauvage/= /ACTANT: chienne sauvage/
 [RÔLE: rapport à l'enfant: enlève l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: alète l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: adopte l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: soigne l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: devient mère pour l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: interdit à l'enfant de se mettre debout]
 [RÔLE: rapport au banian: se cache dans le banian]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: protège l'enfant]
 [RÔLE: rapport aux hommes: est blessée par les hommes]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: manque à l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant et au frère jumeau: se remet en contact avec l'enfant grâce au frère]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: pousse l'enfant à revenir dans la forêt avec elle]
 [RÔLE: rapport à l'enfant : l'enfant la rejoint]

/ACTEURS: chiots/= /ACTANTS: chiots/
 [RÔLE: rapport à l'enfant: frères d'adoption de l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: taquinent l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: ne repoussent pas l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: jouent avec l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: dans leurs jeux, ils quittent vite l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: modèle de la conduite et de la communication pour l'enfant]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: protègent l'enfant]
 [RÔLE: rapport au banian: se cachent dans le banian]

/ACTEURS: hommes/= /ACTANTS: hommes/
 [RÔLE: rapport à la chienne sauvage: blessent la chienne sauvage]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: enlèvent l'enfant et l'emmènent au village]
 [RÔLE: rapport à l'enfant: apprivoisent l'enfant]

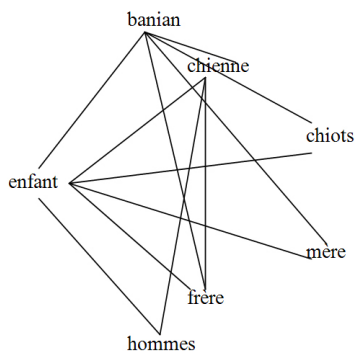


Figure 2: Diagramme du réseau relationnel

Le réseau relationnel des acteurs précédents prend schématiquement la forme suivante:

D'après les formulations proposées, l'acteur le plus actif c'est l'enfant, qui fait l'unité thématique du texte et se trouve directement lié au motif de la nouvelle; en effet, il est en rapport avec tous les autres acteurs et devient donc le noyau dur du réseau relationnel. L'acteur qui vient après selon le nombre des autres acteurs avec lesquels il joue un rôle, c'est la chienne et, finalement, le banian. En conséquence, on peut affirmer que la nouvelle est axée essentiellement sur le rapport de l'enfant à sa mère sauvage et adoptive qui se produit grâce au banian.

Par ailleurs, les rôles des acteurs sont à la base des fonctions qui se trouvent groupées en syntagmes fonctionnels, en l'occurrence: [SF: accueil] assuré par l'acteur banian, [SF: être mère] régi par la chienne, [SF: être frère] lié aux chiots et au frère jumeau et [SF: écart-retour, déplacement élastique] qui concerne l'enlèvement par les hommes, l'apprivoisement, et le retour à la forêt. À ce propos, il faut signaler également que la fonction éducation se trouve partagée entre les syntagmes fonctionnels [SF: être frère] et [SF: être mère].

En ce qui concerne le niveau des agonistes, le texte n'en comporte que deux:

- D'un côté, celui que l'on pourrait nommer /AGONISTE: protecteur de l'enfant/ qui regroupe les acteurs /ACTEUR: chienne/ et /ACTEURS: chiots/, car ils partagent le rôle [RÔLE: rapport à l'enfant: protègent l'enfant].
- D'un autre côté, /AGONISTE: guide de l'enfant/ qui englobe les acteurs /ACTEURS: chiots/ et /ACTEUR: frère/, qui jouent deux rôles assimilables: [RÔLE: rapport à l'enfant: modèle de la conduite et de la communication pour l'enfant] pour les premiers et [RÔLE: rapport à l'enfant: aide l'enfant à s'intégrer à la société humaine] pour le deuxième. Ces deux agonistes sont à la base des actions fondamentales, indispensables dans les rapports aux enfants: la protection et l'éducation, les deux séquences englobant la récurrence fonctionnelle du texte.

2.4 Dialogique

La composante dialogique de la nouvelle de Devi est extrêmement simple: en effet, le texte présente un énonciateur dominant presque exhaustivement la progression du texte; ce n'est qu'à la fin du récit, lors du choix conflictuel entre le retour à la forêt et la permanence au village, que s'établit un échange de propos entre l'enfant et son frère, mais cet échange ne comporte pas d'opposition d'univers, mais la réaffirmation de l'univers de l'enfant, composé de deux mondes réels: celui de la forêt et celui de village, dont le premier est prioritaire sous tous les rapports: on y est né, le récit s'y attarde, c'est là qu'on revient.

L'analyse que nous avons faite nous met à même de poser une interprétation de la nouvelle: L'enfant appartient à un monde différent de celui qui l'a engendré. Il est lié à sa mère humaine par un rapport génésique –strictement biologique donc–, alors qu'il est lié à la chienne par un rapport biologique –elle le nourrit–, mais aussi par un rapport éducatif: c'est elle qui lui montre comment il doit se débrouiller, et c'est grâce à elle qu'il habite dans la forêt. Ce clivage entre société animale ancrée dans l'espace naturel et société humaine ancrée dans l'espace aménagé est à la base d'un conflit ontique concernant un sujet dépaycé par hasard du domaine qui lui propre par nature. L'enfant est donc confronté à un choix conflictuel où il est capable de devenir maître de lui-même, de prendre la décision de retourner à ce monde qu'est celui de sa mère adoptive qui souffre pour lui, et ce retour est un acte d'amour envers elle.

En conséquence, dans le texte de Devi, la nature primitive l'emporte sur la nature évoluée, parce que c'est dans le cadre de cette nature-là que se produit ce guidage éducatif à la découverte du monde qui est lié à une plus grande densité de rôles et c'est l'interaction qui sous-tend ce guidage qui crée les rapports stables indispensables à la vie. C'est pourquoi le monde sauvage est plein de fonctions, alors que le monde humain en est presque vide, ce qui mène à un paradoxe existentiel: le monde sauvage, c'est l'espace des affections construites, tandis que le monde humain est celui des affections héritées.

Le choix est pris à la fin grâce à la logique du vécu individuel qui s'impose à la logique de l'acquis socialement typé: on refuse de faire partie d'un groupe de semblables pour redevenir membre d'un groupe autre,

car la ressemblance ne suffit pas à s'assembler comme il peut le laisser entendre le lieu commun de la culture française; en revanche, l'altérité n'empêche pas l'union, parce que ce n'est pas la convention basée sur l'apparence qui sous-tend la morale, mais la liberté des sentiments.

En outre, c'est le sentiment qu'il éprouve pour sa mère adoptive qui pousse l'enfant à rejoindre le monde qu'elle habite, non pas une impression d'étrangeté par rapport à la société humaine. C'est dire que les rapports de sang ne se justifient pas par eux-mêmes, mais demandent bien, pour devenir stables, une prégnance émotive, une stabilité émotive récurrente. Par ailleurs, on pourrait noter de passage que, d'un point de vue extrinsèque, ce parcours cyclique *monde primitif*–*monde évolué*– *monde primitif* renvoie à un voyage d'aller-retour à un niveau phénoménologique: celui des européens en mission en Afrique qui, rentrés en Europe, ne peuvent pas se passer des gens qu'ils ont rencontrés là-bas et retournent finalement en Afrique.

Il faut remarquer aussi que, lors du choix de la fin du texte, le jumeau devient l'adjuvant de l'enfant, car son rôle de le pousser à suivre la chienne et d'assurer les besoins d'affection de la mère humaine, permettant à l'enfant de retourner dans la brousse sans avoir l'impression de quitter la mère qui l'a mis au monde, parce qu'elle va garder son autre fils.

En conclusion, la nouvelle de Devi est une histoire d'amour filial et de liberté où l'enfance est rêvée comme un état axé sur une morale qui permet de prendre une décision entre ce qui est convenu, donc attendu, et ce qui est justifié, donc surprenant, une morale basée sur un rapport privilégié à la mère, un rapport qui marque le sujet et qui reste pour la vie, un rapport qui est construit à deux –de contact, de soins...– non pas donné par la nature.

3. Quelques remarques sur *L'enfant de la lune* de Éliane Kodjo⁸ et sur *La maison sur la colline* de Khadi Hane⁹

Ces deux nouvelles ont une structure textuelle bien plus simple que celle que l'on vient d'analyser. En ce qui concerne *L'enfant de la lune*, on peut affirmer qu'il s'agit d'une nouvelle centrée sur la recherche de la reconnaissance de l'identité individuelle au niveau social. Une telle reconnaissance est le point intermédiaire d'un itinéraire cyclique qui part et qui aboutit au sujet lui-même: en effet, d'un côté, cette reconnaissance ne peut se produire qu'à condition que le sujet concerné prenne conscience de sa différence en tant qu'ensemble de traits identitaires; d'un autre côté, la reconnaissance sociale de l'identité individuelle a des conséquences positives chez le sujet qui se trouve de ce fait réaffirmé. Autrement dit, d'après le texte, on est soi-même grâce à soi-même et aux autres et cet état de choses est, en outre, un moteur de progrès moral pour la société.

La nouvelle recrée un moment de l'évolution de la vie d'un enfant –Kuna– qui est marqué par l'interaction des univers des trois acteurs fondamentaux, plus précisément par le développement de l'univers de Kuna grâce aux influences des univers de son père et de sa grand-mère. L'enfance y est conçue comme un état où des lieux communs provenant de certains coins du monde des adultes peuvent donner lieu à des conflits existentiels qui ne peuvent pas se résoudre sans le concours d'au moins un adulte guide qui apporte le savoir tiré de l'expérience, un savoir qui est axé premièrement sur l'amour, deuxièmement sur la raison, car c'est l'amour qui, soutenu par la raison, permet de réorienter les conduites qui font mal aux autres et à soi-même.

Dans *La maison sur la colline* de Khadi Hane, le temps de l'enfance est un temps magique, où les événements ne se succèdent pas, mais ont lieu et restent là; ce n'est pas une période révolue, mais un état ancré à la maison de la colline, la maison familiale qui est toujours à sa place. En conséquence, la dominante du texte est descriptive plutôt que narrative,

8 Éliane Kodjo est ivoirienne et *L'enfant de la lune* est sa première nouvelle.

9 Khadi Hane est née au Sénégal. Elle a publié deux romans, deux nouvelles et une pièce de théâtre. Voir, à ce sujet, les Références bibliographiques.

et les descriptions y sont en outre l'occasion d'évoquer des mythes et des traditions peuls, ainsi que des événements de l'histoire africaine.

4. En guise de conclusion

D'après l'analyse que nous avons faite, le motif de l'enfance est instancié par des réseaux relationnels de thèmes qui ont un degré de complexité différent chez chacune des trois femmes écrivains retenues. Par ailleurs, les nouvelles de Devi et Kodjo sont de vraies narrations, où l'enfance est envisagée comme un processus ontique, dynamique, où un conflit se pose qu'il faut résoudre: chez Devi, c'est la recherche de l'identité qui est en question, tandis que, chez Kodjo, le conflit tient à la prise de conscience d'une identité rejetée, même méprisée par les autres. Cependant, le texte de Khadi Hane est sous-tendu par une structure dominante descriptive où l'enfance est un temps statique, phénoménique et imprécis, lié à un endroit durable.

Malgré ces différences dans la mise en texte, les trois nouvelles ont un commun quelques traits: dans les deux premières, celles de Devi et Kodjo, le thème de l'enfant porte curieusement le classème [masculin], alors que seul le texte de Khadi Hane affecte ce thème du classème [féminin]. Cependant, dans les trois textes, il y a au moins un acteur marqué par le sème [adulte] qui a la plus grande densité relationnelle avec l'acteur /enfant/, et cet acteur-ci porte, dans les trois nouvelles, le classème [féminin]: la mère adoptive dans *L'enfant du banyan* et la grand-mère dans *L'enfant de la lune* et dans *La maison sur la colline*. Alors, on peut affirmer que, d'un point de vue relationnel, l'enfance est toujours associée, chez les trois auteures retenues, à un rapport de l'enfant à la femme, que cet enfant soit un garçon ou une fille.

Il est à remarquer également que dans les deux dernières nouvelles, cet acteur privilégié vis-à-vis de l'enfant est affecté du sème [grand âge], ce qui relève sans doute d'un trait anthropologique des sociétés traditionnelles africaines, où les vieilles personnes sont tenues pour des repères moraux et des sources de connaissance indispensables. Cette empreinte de l'Afrique est évidente aussi, dans les trois nouvelles, au plan topologique, où le site référentiel dominant, c'est toujours l'espace naturel.

Finalement, il faut signaler que, du point de vue dialectique, les trois textes sont marqués par le guidage éducatif; ainsi, les trois nouvelles mettent en relief l'importance de l'éducation dans le développement des enfants et deviennent donc elles-mêmes des nouvelles à morale implicite, une morale qui concerne la conduite et la construction de l'identité des enfants dans un cadre africain.

Bibliographie

- DEVI, A. (1989): *Rue de la Poudrière*, Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines.
- (2000): *Les chemins du long désir*, Saint Denis (La Réunion), Grand Océan.
- (2003): *Le long désir*, Paris, Gallimard.
- (1993): *Le voile de Draupadi*, Paris, L'Harmattan.
- (1997): *L'arbre fouet*, Paris, L'Harmattan.
- (2000): *Moi, l'interdite*, Paris, Éditions Dapper.
- (2001): *Pagli*, Paris, Gallimard.
- (2002): *Soupir*, Paris, Gallimard.
- (2003): *La vie de Joséphin le fou*, Paris, Gallimard.
- (2006): *Ève de ses décombres*, Paris, Gallimard.
- (1997): *Solstices*, Port-Louis, Regent Press.
- (1987): *Le poids des êtres*, Rose-Hill, Éditions de l'Océan Indien.
- (1993): *La fin des pierres et des âges*, Rose-Hill, Éditions de l'Océan Indien.
- GREIMAS, A.J. (1966): *Sémantique générale*, Paris, Larousse.
- HANE, K. (1998): *Sous le regard des étoiles*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.
- (2002): *Le collier de paille*, Bertoua, Éditions Ndzé.
- (2005): *Il y en a trop dans les rues de Paris*, Bertoua, Éditions Ndzé.
- et al. (2001): *Le désarroi*, dans *Je suis vraiment de bonne fois*, Bertoua, Éditions Ndzé.
- MABANCKOU, A. et al. (2008): *Enfances*, Paris, Ndzé.
- POTTIER, B. (1974): *Linguistique générale: théorie et description*, Paris, Klincksieck.
- RASTIER, F. (1987): *Sémantique interprétative*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (2001): *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TUTESCU, M. (1978): *Précis de sémantique française*, Paris, Klincksieck.

EL ESPEJO EN *L'ENTREVUE* DE HENRI DE RÉGNIER

NURIA CABELLO ANDRÉS

Universidad de Sevilla

1. Introducción

Desde la antigüedad, el espejo ha mostrado una ambigüedad esencial en su significación y también en su función. Aunque no es este el lugar, ni el momento de realizar un repaso exhaustivo de las teorías sobre la función, la significación y la simbología del espejo a lo largo de la historia de la humanidad,¹ sí diremos que este símbolo ha ido adaptándose y enriqueciéndose con cada nueva aportación filosófica y religiosa, fundamentalmente. Dos constantes fundamentales parecen perdurar sea cual sea la interpretación que adoptemos ante el espejo: por un lado, la consideración del espejo como medio de conocimiento –tanto de uno mismo, como del mundo que nos rodea– y por otra, el recelo ante lo que refleja, entrando así de lleno en la idea de ilusión, de engaño, de mentira. El espejo, pues, refleja siempre la dualidad, dicotomías como: realidad/ilusión, alma/cuerpo, material/inmaterial, terrestre/ideal, aparecen en las diferentes simbologías asociadas a este elemento. Por todo ello, diremos que es el objeto ideal para plasmar la aparición del otro, del doble.

Numerosos son los teóricos que se han dedicado a estudiar el tema del doble en la literatura y en otras disciplinas del ámbito de lo humano. Una constante es clara en estos estudios, la relación que existe entre el tema del doble y la construcción de la Identidad.² Asimismo, la constatación de

1 Para ello remitimos a la interesante obra de JÓNSSON, E. M (1995): *Le miroir: naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres. Este estudio, aunque persigue un fin diferente al nuestro, muestra un estudio del espejo muy detallado, desde la primera aparición de un tratado sobre la función del espejo, en *Les Questions Naturelles* de Séneca, hasta la consolidación de su simbología más aceptada para el medievo occidental.

2 Dada la brevedad de este estudio, señalamos que para una mayor profundización en el tema del doble pueden consultar los estudios ya clásicos de RANK, O., (1932): *Don Juan: une étude sur le double*, Paris, Denoël et Ste-ele, FREUD, S. (1985): «L'inquiétante étrangeté» en FREUD, S. (1985): *L'Inquiétante Étrangeté et autres es-*

la pervivencia de este tema a lo largo de la historia del ser humano ya que sus raíces se hunden en los orígenes de su existencia. Por ello, su relación con los mitos está plenamente justificada.

En esta comunicación nos centraremos fundamentalmente en la corriente simbolista, ya que es en este movimiento en el que Henri de Régnier desarrolla gran parte de su producción literaria. El mito es algo importante en el Simbolismo, debido su carácter universal y atemporal, es percibido por los simbolistas como un elemento que guarda estrechas relaciones con el símbolo. Mito y símbolo son para el movimiento simbolista un medio para conocer no la imagen sino la idea, no lo fugitivo sino lo que perdura como dice Régnier:

Les poètes récents ont considéré autrement les Mythes et les Légendes. Ils en cherchent la signification permanente et le sens idéal; où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles. Un Mythe est sur la grève du temps comme une de ces coquilles où l'on entend le bruit de la mer humaine. Un Mythe est la conque sonore d'une idée. (1901a: 336)

Con esta hermosa metáfora, Régnier identifica el mito al símbolo y opone la utilización del mito como verdad por los simbolistas a su utilización como mero adorno de los parnasianos.

Albouy (1969) en un estudio sobre los mitos en la literatura francesa nos habla de los mitos predilectos del Simbolismo, entre los que aparece el mito de Narciso, cuya relación con el tema del doble y el motivo del espejo es indudable. La muerte del joven Narciso al enamorarse de su reflejo es un castigo por renunciar al amor de los otros, el rechazo del otro es visto, por lo tanto, como algo negativo ya desde la Antigüedad, quizás aquí podemos recordar las teorías de Freud o de Lacan sobre la construcción del yo a partir del reconocimiento del otro. El desconocimiento del otro es causa de trastornos en la identidad y la personalidad. Los psicoanalistas han insistido siempre en los peligros de un narcisismo excesivo, en los problemas que

sais, Paris, Gallimard, «Folio», LACAN, J. (1970): «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je» en LACAN, J. (1970): *Écrits*, I, Paris, Seuil, «Points»; así como estudios más recientes entre los que citaremos las obras de JOURDE, P. y P. TORTONESE (1996): *Visage du double, un thème littéraire*, Paris, Nathan Université, TROUBETZKOY, W. (1996): *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, PUF y BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. (1998): *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

supone la no superación del narcisismo primario. Por todo esto, el mito de Narciso es un ejemplo perfecto de para la expresión de la alteridad, siendo la dicotomía yo/otro (tú) el eje central sobre el que se construye el mito.

Este mito está clasificado por Albouy dentro de la categoría de los mitos del conocimiento. Su relevancia dentro en el Simbolismo viene dada por las interpretaciones que de él hacen numerosos autores pertenecientes a esta corriente. En este estudio, vamos a centrarnos concretamente en la teoría que elabora un autor como Gide. A pesar de que este autor se aleja pronto de sus inicios simbolistas, esta elección viene motivada, por un lado, por la estrecha relación que mantuvo con Henri de Régnier, y por otro, porque del mismo modo que Régnier establecía la relación entre el mito en general y el símbolo, Gide, da un paso más allá y elabora una teoría del símbolo a partir del mito de Narciso.

La obra de Gide a la que nos vamos a referir es *Traité du Narcisse*, que lleva como subtítulo *Théorie du symbole*, publicado por primera vez en 1891. Gide coloca a Narciso en el paraíso, todavía andrógino, antes de la creación de la mujer y de la caída.

A partir de la expulsión del paraíso, nada es real, todo es reflejo, imagen, ilusión. La auténtica realidad está en ese mundo perdido, por ello hay que buscarla, hay que ver más allá del envoltorio material para descubrir lo que persiste, de ese mundo anterior, porque cada objeto y ser de este mundo tiene en su interior algo de la auténtica realidad:

Tout s'efforce vers sa forme perdue; elle transparaît, mais salie, gauchie, et qui ne se satisfait pas, car toujours elle recommence ; pressée, gênée par les formes voisines qui s'efforcent aussi chacune de paraître, —car, être ne suffit plus : il faut que l'on se prouve... (Gide, 1948: 19)

La idea esencial del simbolismo está expuesta aquí, hay que tender a la forma secreta, hay que desvelar esa esencia verdadera y auténtica que se esconde a nuestros ojos a primera vista pero que está allí. ¿Cómo hacerlo?, Gide nos da la clave:

Les Vérités demeurent derrière les Formes —Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché: qu'il se préfère.

Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes: toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et mauvais. (Gide, 1948: 21, nota 1)

A través del símbolo, ésa es la respuesta del simbolismo. El símbolo, cual verbo divino, nos lleva a conocer lo único verdadero, despoja de lo material para quedarse con lo inmaterial, la esencia. Y ésa será la función del poeta, «manifestar», el problema: gustarse, preferirse. El deber del poeta es comunicar la verdad, la idea, no gustarse a sí mismo y adornar sin más, no se puede desviar el símbolo de su verdadera finalidad. Por eso la estética simbolista es la auténtica, las demás estéticas no persiguen la verdad, persiguen gustarse a si mismas, los poetas yerran el camino con la mala utilización del lenguaje y del símbolo.

Tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'Idée qu'il manifeste. Se préférer —voilà la faute. L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire: voilà toute la morale; ni le mot, ni la phrase, à l'Idée qu'ils veulent montrer: je dirais presque, que c'est là toute l'esthétique. (Gide, 1948: 21, nota 1)

El mito de Narciso se revela como la ilustración perfecta de la estética simbolista. Narciso contempla su imagen en el agua, como el poeta contempla la Idea que se trasluce detrás de la forma material. Así el poeta-Narciso puede conocerse, pero si se deja atrapar por la belleza exterior y no mira lo que hay más allá cae en el pecado de «gustarse», de «preferirse», como le ocurre a Narciso:

Le Poète pieux contemple; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, —et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, — paradisiaque et cristalline. (Gide, 1948: 24)

La estética simbolista busca el conocimiento de la realidad «ideal» a través del conocimiento interior. El símbolo es el medio para hacerlo, la

única manera de acceder, porque el símbolo une, despoja de lo material y se queda con la idea, lo que perdura.

Car l'œuvre d'art est un cristal – paradis partiel où l'Idée refléurit en sa pureté supérieure; où, comme dans l'Éden disparu, l'ordre normal et nécessaire a disposé toutes les formes dans une réciproque et symétrique dépendance, où l'orgueil du mot ne supplante pas la Pensée, – où les phrases rythmiques et sûres, symboles encore, mais symboles purs, où les paroles, se font transparentes et révélatrices. (Gide, 1948: 24-25)

A través de este somero análisis podemos percibir la importancia del mito de Narciso para el movimiento simbolista, el motivo del espejo, esencial en el mito, será el símbolo apropiado para la tan ansiada búsqueda de lo Ideal.

En las páginas siguientes, intentaremos ofrecer una aplicación práctica de estas ideas en un relato fantástico de Henri de Régnier, *L'Entrevue*, perteneciente a la colección *Histoires Incertaines*, publicada por primera vez en 1919.

2. *L'Entrevue* de Henri de Régnier

L'Entrevue es el mejor ejemplo, dentro de la obra de Régnier, para mostrar cómo el autor trata el motivo del espejo, puesto que nos permite percibir el lugar y la significación que éste ocupa en la estética propia del autor y la relación que mantiene con respecto a las ideas simbolistas, tal y como las esboza Gide en su *Traité du Narcisse*.

Veremos como Régnier construye su relato jugando continuamente con la ambigüedad y la ambivalencia en la forma, en el sentido y en la significación de los elementos que conforman el relato. Esta ambivalencia se fundamenta en el carácter dual tanto de los personajes como de los espacios y de la concepción del tiempo. Régnier va a servirse de esta construcción doble para dar paso a la alteridad; así, el autor nos conduce a la frontera: el espejo, fuente de Narciso, que nos mostrará la posibilidad del conocimiento absoluto y verdadero.

2.1 Un relato dual

La estructura de *L'Entrevue* está organizada insistiendo en el carácter dual tanto de los personajes como de los espacios y la relación de éstos con el tiempo.

El ejemplo más claro se observa en el personaje de Tiberio Prentinaglia, amigo del narrador-protagonista. Su persona es enigmática, llena de contrastes. La descripción es bastante amplia y no está motivada por su presencia constante en el relato, sino más bien, como nos dice el narrador, por el carácter esencial de su aparición para la sucesión de los hechos. No vamos a reproducir al completo esta descripción, nos limitaremos a apuntar los detalles que consideramos imprescindibles para la comprensión de la naturaleza de este personaje, y para establecer el claro contraste entre Prentinaglia y el protagonista, contraste tan exagerado que nos permite calificarlo de personaje contrapunto con respecto al protagonista-narrador.

Toda la descripción insiste en el carácter dual del personaje, la estructura formal de la descripción contribuye a esta impresión, con construcciones en paralelo y el empleo de una doble adjetivación, en muchos casos, de contenido opuesto: «Prentinaglia est à la fois superstitieux et incrédule, chimérique et pratique. On continuerait ainsi longtemps le jeu des oppositions qu'il présente». (Régnier, 1991: 27)

La descripción completa de este personaje recuerda un poco los personajes nocturnos de Hoffmann, atraído por el misterio y lo sobrenatural, la caracterización redonda en su carácter enigmático:

Il croit au diable, aux fantômes, aux revenants, aux «esprits», comme y croyait le bon Carlo Gozzi sur qui il a écrit une étude très documentée. Il se vante de savoir la cabale et que les Gnômes et les Salamandres n'aient pas de secrets pour lui. (Régnier, 1991: 28-29)

Por otra parte, el protagonista apenas si es descrito. Exteriormente no parece mostrar rasgos de dualidad, ésta proviene más bien de sus sentimientos, de su estado de ánimo y la observamos fundamentalmente en su percepción del espacio y del tiempo.

La primera marca de esta dualidad es la clara separación que establece entre la Venecia del pasado y la Venecia del tiempo presente, la real, la co-

tidiana, mostrando claramente su preferencia por ésta última: «Venise me suffit en elle-même et je n'ai pas besoin de son passé pour subir le charme de son vivant enchantement». (Régnier, 1991: 15)

Así, Venecia es vista por el narrador como una ciudad con dos caras, la Venecia del pasado que se rememora año tras año en las máscaras del carnaval y la Venecia tranquila y solitaria, que es la que él busca.

Precisamente esta tranquilidad confiere el papel de espacio refugio a Venecia, así la segunda dualidad con respecto a la ciudad tiene que ver con la percepción subjetiva del tiempo que posee el protagonista, su ciudad de residencia, se asocia con la tristeza, la enfermedad, la infelicidad, la Venecia tranquila y cotidiana representa en la mente de protagonista la felicidad, rememorando los tiempos felices que vivió allí en el pasado, es un espacio de recogimiento y consolación: «Nul lieu au monde où l'on s'appartienne mieux à soi-même et où l'on se supporte avec moins d'ennui». (Régnier, 1991: 15)

El lugar donde encontrar la paz y la felicidad tan necesaria: «Je faisais si peu partie de la vie, et cependant c'était pour essayer de revivre que je revenais dans cette Venise chercher dans mon passé de quoi y rattacher ma misère présente!». (Régnier, 1991: 48)

En ese fragmento, podemos observar con claridad ese juego entre el pasado y el presente del poeta, elemento fundamental en la construcción y significación del relato.

Venecia se nos muestra también con un claro carácter dual, esencialmente por la distinción que establece el protagonista entre el exterior y el interior.

Así, en esta ciudad considerada como el refugio necesario para la recuperación completa, nos encontramos una serie de lugares donde la seguridad es aun mayor, espacios en los que le protagonista escapa a sus crisis de angustia, ya que, en su estado de nerviosismo agudo, ni los tranquilos paseos por las calles laberínticas de Venecia le producen la paz y el descanso deseado: «Ainsi la peur n'avait aucune part à cette sorte de malaise sur la nature duquel je demeurais incertain, et qui avait succédé peu à peu au plaisir que j'avais ressenti tout d'abord à fouler la dalle sonore des "calli"». (Régnier, 1991: 24)

El primer espacio interior refugio es el café Florian, situado en la Plaza San Marcos, lugar conocido del protagonista, en el que se reunía en el

pasado con los amigos. Este local, por tanto, se revela como un lugar de felicidad: «J'en bus quelques gorgées lentement, mon malaise se dissipait et se changeait en une sorte de bien-être. Cette détente me fut agréable. Décidément, j'avais bien fait d'entrer dans ce vieux et cher Florian où j'avais jadis passé tant de soirées...». (Régnier, 1991: 25)

El segundo de estos lugares es el Palacio Altinengo, que se configura, desde el primer momento, como el espacio más significativo del relato. Sin embargo, nada en su aspecto exterior hace sospechar que esta condición, más bien, se nos ofrece a la vista como un lugar del que habría que alejarse. Palacio decrepito, pero que ejerce una atracción desmedida sobre el protagonista:

Le soleil, tout à l'heure voilé d'un nuage, l'éclairait à présent et mettait à nu toute sa vétusté et toute sa misère. Cette constatation, qui aurait dû m'éloigner, me plut, au contraire, singulièrement. Soudain, je ressentais pour ce palais branlant et déjeté un attrait inexplicable et que pourtant je tentai de raisonner. Il était à la fois si noble et si piteux, ce Palazzo Altinengo, si lépreux et si morose! [...] Tout cela avait je ne sais quoi d'humble et de mystérieux et formait un cadre si approprié à ce vieux palais déchu qui semblait prêt à vaciller sur ses pilotis rongés! Non, je n'habiterais pas autre part à Venise,... (Régnier, 1991: 39)

Como ya ocurría en la descripción de Prentinaglia, la estructura formal del pasaje acentúa la dualidad del palacio. Esta dualidad presenta una doble vertiente; por un lado, lo que podríamos llamar una dualidad basada en lo temporal, la decrepitud presente frente a la nobleza pasada; por otro, una dualidad basada en los sentimientos de deseo y rechazo del protagonista. Esta segunda plasmación entronca directamente con la percepción del tiempo del personaje, el texto juega constantemente con esa «contradicción» entre el tiempo presente y el tiempo pasado, tiempo de desgracia y tiempo de felicidad.

La vista del Palacio provoca la obsesión del protagonista, el efecto es el contrario del que cabría esperar, su vista exterior avivan la curiosidad y el deseo del protagonista, su único pensamiento es «penetrar» en su interior

La visita al interior del palacio comienza con desilusión, la decrepitud del palacio es aun mayor de lo que se presentía desde el exterior. Está

compuesto por tres habitaciones contiguas. El paso de una a otra se hace, por tanto, hacia el interior, lo que nos permite identificar esta sala como un lugar de refugio y también un lugar de altas connotaciones simbólicas, asociadas al conocimiento. Es la denominada sala de los estucos y merece que nos detengamos un poco:

C'était une sorte de salon, à peu près carré, à deux fenêtres, entre lesquelles une cheminée de marbre jaune se dressait, surmonté d'un miroir à volutes dorées. Le ton du marbre et des vieux ors se complétait par la couleur des murs. Ils étaient peints d'une couleur jaune, d'un jaune délicieux, ambré comme du miel, et, sur ce fond, d'une exquise et molle douceur de teintes, se détachaient en blanc des moulures de stuc formant des arabesques symétriques. Ces arabesques, d'un dessin et d'une fantaisie admirables, sur chacun des trois côtés de la pièce, encadraient de grands panneaux de faïence blanche où étaient figurées, en or et en noir, des scènes de chinoïseries. À droite et à gauche de chacun de ces tableaux deux autres plus petits en leurs mêmes cadres de stuc. Au plafond le même décor de chinoïseries se continuait et se complétait à la fresque par des oiseaux, des FLEURS et des insectes. Le pavimento s'incrustait, ça et là, de fragments de nacre et, à l'un des angles du salon, une haute glace, dans un cadre de marbre jaune, debout, le reflétait en toute sa fantaisie somptueuse et saugrenue, en tout son mystère imprévu et charmant. (Régnier, 1991: 46)

La decoración responde al gusto simbolista, jugando con los contrastes en los colores, en las formas. Es un espacio en el que los reflejos adquieren una importancia notable. El final del pasaje, consagrado a introducir el gran espejo que preside la sala, muestra claramente que este motivo va a jugar un papel importante y revelador.

La vista de esta habitación decide al protagonista a quedarse con el Palacio, el protagonista se recogerá en este espacio que se vislumbra ya como un lugar casi místico, en el que se operará la gran transformación.

La construcción ambivalente de los diferentes elementos temáticos del relato inciden en la dualidad de los hechos que se presentan, esta dualidad sugiere la duda, la posibilidad del misterio, cada hecho que se relata tiene su contrapunto, pero esta ambivalencia es hasta cierto punto ficticia, ya que el narrador parece resolverla optando por una de las premisas, la que conduce directamente al misterio y por lo tanto a la manifestación de la alteridad.

2.2. ¿La alteridad se manifiesta?

El narrador se ha esforzado en mostrarnos una serie de hechos, de impresiones como si fueran certezas absolutas, aunque construidas formalmente sobre una base ambivalente, esas certezas, como su poca inclinación por el misterio o su falta de interés por el pasado van a difuminarse, la dicotomía certeza/duda se resuelve sutilmente a favor de la duda.

Esto se ve claramente en la distinción hecha por el narrador entre la Venecia del pasado, romántica, embrujadora, de ensueño, y la tranquila y sosegada de su época. Esta distinción se va difuminando a lo largo del relato. Tanto la obsesión por la desaparición del busto, su personificación de esa imagen, como su encierro voluntario en un palacio del siglo XVIII, cortando de raíz con todo contacto con el exterior y la realidad que le rodea, hacen tambalear una vez más esas «verdades absolutas» que el narrador nos ha plantado desde el comienzo del relato.

Así vemos en la siguiente reflexión del protagonista, que enfatiza el comentario colocado entre paréntesis como la Venecia del pasado, no sólo sí le atrae sino que va a llegar incluso a poseerle: «Venise ne fut jamais pour moi la “Ville du Rêve” (bien qu’à écrire ses mots je ressente une hésitation que l’on comprendra mieux par la suite), au contraire, je ne lui demandais rien de plus que sa charmante, son originale, sa douce réalité». (Régnier, 1991: 16)

La estructura formal de la frase es reveladora, dos proposiciones enfrentadas, opuestas pero matizadas por una concesión que decanta la balanza hacia una de las partes, la del misterio y la duda.

Su obsesión por el busto es un indicador más de que el protagonista quizás pertenece más a un tiempo pasado que al presente, cuando Prentinaglia sugiere que el busto ha escapado, el narrador no da crédito a sus insinuaciones, pero no puede quitarse de la cabeza y el busto. Su obsesión por el busto pasa a ser una obsesión por el personaje representado. (Régnier, 1991: 32, 55, 63-65)

Poco a poco el narrador abandona todo contacto con el exterior. Las salidas le causan angustia y desasosiego y permanece encerrado en la sala de los estucos del palacio, imaginando la vida pasada del veneciano del busto, que cobra poco a poco en su imaginación vida. El personaje se le

representa, pero aun cuando el narrador nos habla de ilusiones ópticas, la certeza no es tal, es la duda lo que parece más razonable:

...l'image ne s'était pas «déformé», mais plutôt «réformée» et celle qui m'apparaissait maintenant atteignait une telle précision qu'il était douteux que le buste lui-même eût été poussé par le modelleur à un pareil pont de réalité. Le visage de l'inconnu se montrait à moi distinct dans une surprenante vérité et je le voyais, ce qui était plus bizarre encore, comme si je l'eusse regardé à l'aide d'un verre grossissant qui l'eût porté à sa dimension naturelle. (Régner, 1991: 64-65)

El siguiente fragmento redundante en la misma idea, la duda parece más certera que la certeza, el vocabulario que marca la precisión en la visión parece deshacer cualquier teoría que tenga que ver con apariciones vagas o ilusiones ópticas: «...il ne m'apparaissait jamais en son intégrité. Jamais, il ne s'en formait à ma vue un aspect total, mais, par contre, les parties que j'en distinguais étaient toujours d'une remarquable netteté, tout en demeurant fragmentaires». (Régner, 1991: 65)

Como podemos observar, en este relato, que ha ido tejiendo una estructura tanto temática como formal basada en lo doble, la certeza ha dejado paso a la duda, preparando de esa manera la manifestación de la alteridad. Primero, con la ayuda del busto y luego, con el espejo como la puerta que se abre para alcanzarla. La forma que parece revestir la alteridad es el pasado que poco a poco ha ido invadiendo el tiempo presente y, con ello, al protagonista, que huía de él. El decorado, el estado psicológico del narrador están imbuidos de ese tiempo pasado, tan característico de Venecia.

El primer paso para que se den las condiciones del acceso a la alteridad se produce con el reconocimiento del personaje que representa el busto, el pasaje es altamente significativo. El narrador no va a utilizar el término reconocer, sino «conocer», término con una gran carga significativa en el simbolismo:

Ce personnage que j'avais là devant moi, mais je le connaissais de longue date! Je connaissais ce visage étroit et maigre, au long nez, au regard ironique, au sourire ardent et désabusé. Je connaissais cette expression de finesse; je connaissais cette expression de finesse; je connaissais sur ce

front les pointes de cette perruque poudrée. Aucun doute n'était possible. Oui, Vincente Altinengo et l'Inconnu que représentait le petit buste du Musée Civique ne faisaient qu'un. La ressemblance entre le portrait peint et l'effigie modelée était frappante et un singulier hasard me permettait de les identifier l'un à l'autre. L'Inconnu du Musée était l'Altinengo du vieux cadre. Mais pourquoi était-ce à moi qu'avait été réservée cette curieuse révélation dont l'étonnement me tenait adossé au mur, immobile et les yeux fixés sur ces yeux qui me considéraient du fond du passé, d'un regard à la fois lointain et proche, d'un regard presque vivant. (Régnier, 1991: 68-69)

Este pasaje manifiesta claramente la cercanía entre pasado y presente, el pasado que toma vida para imponerse al presente. Así la obsesión desaparece, la figura que se le representaba continuamente deja de aparecersele, ya se ha manifestado, el protagonista ya ha conocido. Está por lo tanto preparado para dar el paso definitivo, en el que se produzca el acceso a la alteridad. Este acceso está separado por una puerta, el gran espejo colocado en la sala de los estucos del palacio:

Cette quatrième porte factice se composait donc d'un grand miroir qui constituait par ses dimensions un chef-d'œuvre de l'industrie vénitienne. Avec le temps, il avait acquis un indéfinissable et admirable aspect d'eau profonde et comme souterraine et les images qui s'y formaient y prenaient une sorte d'obscurité crépusculaire, quelque chose de lointain et de mystérieux. Les lumières s'y reflétaient comme voilées. Tout y apparaissait grave et distant dans un recul d'un au-delà extraordinaire. (Régnier, 1991: 75)

Desde el primer momento, este espejo atrae al protagonista hacia algo lejano, de otro tiempo, que intuía pero todavía no sabía definir, marcando así la importancia del pasado para este acceso a la alteridad:

Seule la grande glace, debout en son encadrement de marbre jaune, y opposait sa surface métallisée, froide et étrangement réfractaire...Elle se dressait comme un portique ouvert sur un autre monde et, dans un songe réel, on y apercevait, en une perspective inverse, ce même salon de stuc, avec ses mêmes arabesques et ses mêmes figurines, mais situé dans un lointain séculaire, dans un recul inaccessible et mystérieusement nocturne. (Régnier, 1991: 61)

El espejo le hace ver quizás su yo más íntimo, situado en otro tiempo, aquél al que todos tenemos que volver para alcanzar la auténtica realidad. Su presencia va invadiendo poco a poco al protagonista que pasa los días contemplándose, hasta que se produce el «acontecimiento», su reflejo no aparece. El espejo sólo muestra el salón: «La glace, qui m'offrait en leur lointaine exactitude tous les objets environnants, ne me présentait pas mon image». (Régnier, 1991: 78)

Y un poco más adelante: «le miroir ne tenait pas plus compte de moi que si je fusse devenu une ombre inconsistante, transparente et immatérielle». (Régnier, 1991: 78)

El protagonista se va dando cuenta de la importancia de este suceso, sabe que está ante el hecho esencial, el acceso a esa auténtica realidad, de la que cada uno tenemos una parte en nuestro interior:

Et pourtant il me fallait bien reconnaître que j'étais devenu soudain un être exceptionnel et que cette journée, qui m'avait semblé pareille à toutes les autres, marquait mon entrée dans une existence paradoxale, comme si cette porte de miroirs eût été l'emblème de l'arcade magique par où l'on pénètre dans le monde du mystère et de l'inexplicable, au seuil duquel je me trouvais maintenant, sans que rien eût paru m'y prédestiner jamais. (Régnier, 1991: 79)

La aparición toma forma, es precisamente Vincente Altinengo el que se presenta ante sus ojos:

C'était bien Vincente Altinengo qui était debout devant moi, au fond de ce miroir d'où son image évinçait la mienne. C'était lui dont les pieds posaient sur le pavage de la mosaïque aux fragments de nacre incrustés et qui se tenait là, incolore, impondérable, presque encore immatériel, et sa présence me semblait si simple, si naturelle que je ne cherchais pas à en comprendre le sens, l'intention et le mystère. (Régnier, 1991: 82)

Todo está preparado para el paso definitivo, el personaje –como Narciso– se acerca a la superficie del espejo, para contemplar a Vincente Altinengo que se trasluce a través de la superficie reflectante del espejo:

Je le voyais à présent de tout près. Pendant des heures, nous nous observions face à face. Seule cette mince feuille de verre s'interposait entre nous et nous sentions qu'elle ne tarderait pas à se briser, car il fallait qu'elle se brisât. C'était l'événement nécessaire, certain, inévitable. (Régnier, 1991: 85)

El peligro de Narciso está según Gide, en preferirse, en lugar de en transmitir, el protagonista parece que está preparado para no «preferirse» y así dice: «Je m'oubliais-moi-même». (Régnier, 1991: 85)

El protagonista, por tanto, no ha cometido ese pecado así que se acerca al espejo para contemplar a Vicente Altinengo, su doble ideal: «Nos visages se touchaient presque, nos yeux s'attiraient avec une curiosité infinie, nos mains se cherchaient». (Régnier, 1991: 86)

¿Puede Narciso llevar a cabo su misión sin caer en el pecado de la autocomplacencia?, ¿puede el poeta transmitirnos la auténtica realidad a través del símbolo y ¿puede, por tanto, tener acceso a esa realidad primigenia, auténtica, a esa realidad ideal? No sabríamos contestar a ciencia cierta, quizás la respuesta se halla en la obra inacabada de Mallarmé. La duda está ahí, el protagonista no puede saber si ha ocurrido, así mediante otra forma de alteridad, el sueño, el desenlace del cuento queda en suspenso:

Comme mon propre corps, l'ombre fragile de Vincente Altinengo avait-elle été atteinte par la brusque chute de la porte? Était-ce par accident que notre mystérieux colloque avait été interrompu? la merveilleuse aventure, au seuil de laquelle j'avais cru me trouver, s'était-elle terminée bêtement par la stupide blessure qui m'avait empêché de la conduire jusqu'au bout? S'était-elle continuée dans cet anormal sommeil qui avait étonné et inquiété le docteur Bellincioni? Avais-je, pendant ce temps, rejoint Vincente Altinengo dans le mystérieux domaine d'où il avait voulu sortir et où il avait voulu m'attirer? Quoi qu'il en eût pu être, j'en avais, hélas, complètement perdu tout souvenir. (Régnier, 1991: 89)

3. Conclusión

El espejo está cargado de connotaciones simbólicas de gran riqueza y variedad. Para el Simbolismo, este motivo nos permite ver lo que hay de

inmaterial, de esencial en nosotros y en la existencia terrena, se convierte pues en el símbolo que deja traslucir esa realidad primigenia. La primera condición es conocerse interiormente, la segunda no dejarse seducir por lo exterior que no es sino mentira, ilusión.

Régnier expresa lo largo de toda su obra su preocupación por la identidad. Hombre dual y dividido entre su cara pública y su vida interior, se refugió en la literatura para dar cuenta de esa interioridad. El pasado representa para él esa recuperación interior, esa vida auténtica.

Su personaje tiene mucho del escritor, quizá incluso su aparente imposibilidad de acceder a la Idea. El relato, basado en la dualidad de todos sus elementos, que inciden unos en otros y repercuten desde el exterior hasta el interior, juega maravillosamente con las luces y las sombras, con las imágenes y los reflejos. Acaba con un despertar, pero podríamos decir que se trata de ¿un despertar hacia la vida auténtica?

Terminemos con estas palabras de Régnier:

Cette chambre imaginaire dont j'ai été architecte improvisé, pour les uns, est l'Art, pour d'autres, la Rêverie; pour tous, elle peut être la Lecture. Ce sont trois formes du même sentiment: le besoin de se transfigurer, le besoin de se connaître, le besoin au moins de s'entrevoir. (1901b: 297)

Bibliografía

- ALBOUY, P. (1969): *Mythes et Mythologie dans la littérature française*, París, Armand Colin.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. (1998): *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- FREUD, S. (1985): *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, París, Gallimard.
- GIDE, A. (1948): «Le traité du Narcisse» en GIDE, A. (1948): *Le retour de l'enfant prodigue*, París, Gallimard.
- JÓNSSON, E.M (1995): *Le miroir: naissance d'un genre littéraire*, París, Les Belles Lettres.
- JOURDE, P. y P. TORTONESE (1996): *Visage du double, un thème littéraire*, París, Nathan Université.
- LACAN, J. (1970): «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je», en LACAN, J. (1970): *Écrits*, I, París, Seuil.

- RANK, O. (1932): *Don Juan: une étude sur le double*, Paris, Denoël et Steele.
- RÉGNIER, H. DE (1901a): «Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain», en RÉGNIER, H. DE (1901): *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France.
- (1901b): «Le bosquet de Psyché» en RÉGNIER, H. DE (1901): *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France.
- (1991): *Histoires Incertaines*, Paris, Paris Musées.
- TROUBETZKOY, W. (1996): *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, PUF.

LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO EN LAS LITERATURAS EMERGENTES: EL CASO DE LOS RELATOS CORTOS DE MAURICIO

NAZIR CAN

Universitat Autònoma de Barcelona

La escritura novelesca de Mauricio se caracteriza fundamentalmente por dos grandes ejes temáticos: por un lado, la inmersión en el pasado doloroso de los ancestros (Natacha Appanah-Mouriquand, Shenaz Patel, etc.) y la consecuente invención o fabricación de una memoria colectiva; por otro, la inscripción de la no-pertenencia y del choque intra e intercomunitario (Ananda Devi, Sailesh Ramchurn, Umar Timol, etc.). En ambos casos, aunque adoptando estilos muy heterogéneos, los aspectos culturales y religiosos, así como las singularidades históricas de la isla son actualizados con insistencia. La expresión del día a día queda, pues, en un segundo plano. Sin embargo, en el caso del relato corto, la temática de lo cotidiano, en sus diversas formas, se vuelve obsesiva en casi todos los autores.

La «Collection Maurice», pensada para un público local y ausente de los circuitos de difusión internacional, propone, desde hace quince años, a razón, aproximadamente, de un volumen anual, una serie de temas variados:¹ *Autour de femmes*, *Au nom de l'amour*, *Nocturnes*, *Nouvelles sensuelles*, *Voyages*, *Investigations*, *En mer*, etc. Las diferentes aproximaciones a estas temáticas comparten, a menudo, una exploración de la cotidianeidad que acaba por convertirse en el verdadero hilo conductor y de significado de estos relatos. Es decir, ni el pasado fracturado ni el

¹ Conviene resaltar que se trata de una publicación trilingüe (inglés, francés y criollo) y que, en este estudio, nos ceñiremos a los relatos escritos en francés.

futuro² imposible predomina en estos textos, que privilegian sobre todo el momento presente, aprehendido en su humanidad más banal o íntima.

Aliando diversas temáticas ordinarias, y por consiguiente universales, estos autores tienen la oportunidad de explorar un nuevo espacio de creación, un espacio intermedio y de intermediación hasta ahora olvidado por la crítica. Nos centraremos, pues, en estos lugares de la vida *sin atributos* (recuperando la noción que da título a la célebre obra de Robert Musil), en la expresión del día a día rutinario, repetitivo y obligatorio, desmarcado de las explicaciones y justificaciones de índole religiosa, histórica y política que suelen acompañar los discursos estéticos y críticos *en y sobre* Mauricio. Abordaremos esta noción a partir de sus modos de representación y de los diferentes discursos que ella motiva. Analizaremos, en suma, lo cotidiano a partir de las representaciones que inciden en lo humano y en lo a-heroico, a la vez como motor de continuidad (énfasis en lo ordinario y en el tiempo presente) y de novedad (por tratarse de una modalidad de escritura que rompe con las tendencias temáticas de la novela mauriciana).

1. Cotidianeidad, tiempo y rumor

Robert Musil, uno de los grandes pensadores de lo cotidiano, defiende en *El Hombre sin Atributos* que si los pequeños actos de la vida cotidiana pudieran ser socialmente sumados producirían infinitamente más energía que los actos heroicos (Robert Musil, 1973). Si las pequeñas historias predominan, los actos históricos a los que hace referencia Musil son los grandes ausentes de la «Collection Maurice». Las propias temáticas (anunciadas en los títulos) ordinarias y universales, anuncian la fuga de lo histórico. En esta perspectiva, el amor, la sensualidad, las mujeres, los principios morales o el mar forman parte de la realidad corriente de los insulares y conforman el universo de buena parte de estos relatos. Otros volúmenes abordan géneros como el policíaco, por ejemplo, carentes de representa-

2 La gran excepción es el volumen *Maurice: demain et après / Beyond tomorrow / Apredimé* (Poonoosamy, Rama y Barlen Pyamootoo [eds.] Port-Louis: Immedia, 1996), donde la isla se proyecta generalmente en un futuro próximo en el que se privilegia sobre todo el contexto político e histórico, en detrimento de la vida de los personajes. El énfasis pletórico en las coordenadas de existencia (inventadas), espacio y tiempo, oscurece el día a día banal de sus habitantes y, en cierta medida, acerca más este volumen al género de ciencia-ficción.

ción en la novela. En todos los casos, lo épico-mítico y lo político prácticamente no encuentran lugar en estos textos.

En toda la colección los personajes suelen ser seres divididos (véase todo el volumen *Un affaire de principes*), incompletos, «qui aiment suivre», «sans faire d'histoires» (Antoine, 2001: 10-11), como el protagonista de «L'odeur», de Jean-Claude Antoine. En este relato, además, se describe el marco cotidiano de toda la vida de un personaje, cuya trayectoria, de principio a fin, es regida por la banalidad. Su propia boda, «sans histories, comme sa vie» (Antoine, 2001: 11), no escapa a esta lógica. Incluso la situación original y extraña que se verifica en la parte final del relato emana de su propia experiencia vital:

Des images sorties de son rêve se mirent à se mélanger à toute allure avec la réalité. Il sentit une terreur immense l'envahir alors qu'il allumait la lampe de chevet.

Elle avait un pain maison enfoncé dans la bouche. (Antoine, 2001: 15)

Por otro lado, en la «Collection Maurice» se hace patente un diálogo entre el relato que busca conquistar un lugar en el panorama literario de la isla y los géneros considerados peyorativamente como paraliterarios. Ambos se contaminan mutuamente. El lector encuentra en toda la colección una escritura alimentada por experiencias vitales, algunas veces paradójicas y extrañas, pero donde lo cotidiano siempre impera. Algunas de estas formas de expresión popular encontradas en estos volúmenes pueden perfectamente ser equiparadas a los relatos periodísticos o policiales y a las novelas rosa, constituyéndose en toda la medida lo que Stuart Hall, citado por Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, designa como:

un théâtre des désirs populaires, un théâtre des fantasmes populaires. [...] le lieu où nous découvrons et jouons avec nos identifications, où nous sommes imaginés, où nous sommes représentés. (Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2009)

No sorprende, en este sentido, que tampoco el futuro sea abordado con insistencia en esta colección, dado que el aquí y ahora surge como gran catalizador de escritura. El protagonista de «Le monologue du tueur», de Umar Timol, sintetiza esta fórmula de la siguiente manera: «Mon avenir?

Ben voilà un mot que j'exècre. J'ai choisi de vivre le moment présent» (Timol, 2005: 204). En «Inde» (*Voyages*), de Ananda Devi, también el tiempo presente es lo único que cuenta, a pesar de la carga histórica de un lugar como India, país visitado por la protagonista: «Je me sens dans le présent du monument» (Devi, 2004: 115). Conviene referir que el carácter ordinario del presente aparece también en los nombres que se atribuyen. La onomástica constituye una de las marcas de permanencia y de destino más fuertes en la construcción de los personajes. La gran mayoría de textos de esta colección actualiza nombres corrientes, que incluso se repiten en diversos relatos. En algunos casos son directamente comentados por los narradores, como en «Un homme de principes», de Sailesh Ramchurn: «Aussi terne que son prénom, Adam, car peut-on imaginer prénom plus passe-partout que celui-là?». (Ramchurn, 2005: 235)

Además del énfasis en lo cotidiano en el tiempo presente, el rumor y la presencia de distintas versiones de un único acontecimiento son frecuentes en estos relatos. El rumor, que, para Xavier Garnier, constituye «une parole que n'authentifie aucune origine dont l'existence éphémère est garantie par sa capacité de circulation» (Garnier, 2001: 18), adquiere relevancia principalmente en dos volúmenes, *Affaire de principes* y *Au nom de l'Amour*. A través del recurso a esta modalidad, se da cuenta de un presente rutinario y más humanizado sin necesidad de recurrir a explicaciones de orden antropológico (lo que sucede de forma muy evidente en la novela, dirigida en gran medida a un público extranjero). Más modestamente, el rumor «ne saurait être consacré[e] comme un moyen de connaissance» (Garnier, 2001: 15). En este sentido, Garnier señala la capacidad de esta categoría para situar el discurso en la esfera de lo cotidiano y de lo inmediato, lo que excluye a la vez al pasado y al futuro. El rumor, más que fijar el discurso, lo vuelve maleable, viabilizando una o más perspectivas sobre un mismo hecho, invariablemente corriente, como señala el narrador de «Un homme de principes», de Sailesh Ramchurn.

Bien évidemment, la rumeur d'aller bon train, d'aucuns de raconter que le mariage battait de l'aile, qu'Adam n'arrivait pas à remplir son devoir conjugal. Que sa femme, de guerre lasse, s'était laissée séduire par un de ses collègues enseignants. Qu'elle le trompait allègrement.

D'autres, peu nombreux, de refuser de croire dans ces rumeurs, de condamner, quand ils en discutaient, la médisance des gens «*ki nek pas zot letan fer palab*». Pure perte, bien évidemment. (Ramchurn, 2005: 242)

No resulta, pues, sorprendente que en estos relatos los comentarios huyan de lo retórico, de las reflexiones profundas. Además en el discurso predomina un registro coloquial y son frecuentes las incursiones en el criollo, contribuyendo todos estos aspectos a dotar al relato de mayor realismo y vivacidad.

2. Cotidiano y el espacio exterior

Por otro lado, una de las grandes novedades de esta colección pasa por la inscripción del viaje como topos de escritura. Como resalta Mar García, en su estudio sobre la hibridación en el campo literario mauriciano (en el género novelesco):

[...] que ce soit entre les îles ou en métropole, le voyage est le grand absent de ces littératures qui semblent, elles, vouloir instaurer une sorte d'espace à la fois u-chronique et contre-utopique situé en dehors du monde. (García, 2009)

Esta ausencia contrasta con la frecuencia con la que aparece el viaje en los relatos de la «Collection Maurice», lo que da cuenta del lugar singular que ocupan en el contexto literario de la isla. Incluso uno de los volúmenes (*Voyages*, 2002) aborda específicamente esta temática. Lo cotidiano surge aquí como un trampolín al movimiento hacia fuera. La vida banal marcada por las rutinas, las conversaciones repetitivas, el trabajo mecánico, los matrimonios rotos o aburridos, etc., propician el deseo de ruptura y de apertura hacia otros horizontes. Esta aspiración puede asumir una forma imaginaria, como en «Nous avons pris des bateaux» de Shenaz Patel, donde la protagonista y su amante viajan a Gdansk, Polonia, ciudad clave del movimiento de las luchas sindicales y políticas: «Je crois qu'il avait eu des problèmes au boulot ce jour-là» (Patel, 2004: 34); por otro lado, en buena parte de los textos analizados, el deseo de apertura conduce a la admiración de los usos y costumbres de otros espacios descritos de

forma estereotipada y desde una perspectiva exótica. Es el caso de París y la Torre Eiffel en «Bambous-Belfort» de Jean-Clément Cangis (*Au Nom de l'amour*, pp. 53-58); los helados y la gente cálida de Cerdeña, en «La bouteille rouge» (*Investigations*, pp. 9-13) de Sonia Serra; Andalucía, con su atemporal Alambra, los toros y las rememoraciones de las Cruzadas en «Sur les traces d'Ibn Guzman» (*Investigations*, pp. 51-60), de Audrey Harelle Ramjit; o la Buenos Aires de Eduard Maunick en «Tango» (*Voyages*, pp. 37-44). Este último relato cuenta la historia de un personaje que decide irse a Argentina a causa de su curiosidad por el tango. La trama es casi inexistente, y lo que predomina en las descripciones son las sensaciones del protagonista. Éstas se originan, precisamente, en situaciones corrientes: el contacto con los locales, el café tostado, la simpatía de la vendedora, los paseos por el centro de Buenos Aires, etc. Es decir, lo ordinario en esta colección de relatos cortos es obsesivo, aunque cambie de espacio, ya que los personajes salen de una rutina familiar para experimentar la supuesta cotidianeidad de otros lugares. Incluso en las historias situadas fuera de la isla se verifica, pues, una clara inclinación hacia los acontecimientos del día a día. En esta perspectiva, conviene aun señalar que en estos relatos situados en espacios exteriores a la isla, la naturaleza sensorial de las descripciones, además de reiterar la tendencia a la cotidianeidad (¿que hay de más ordinario que los sentidos?), hace posible una reflexión sobre el *Otro*, sobre lo diferente y lo exótico. A diferencia de la novela, excesivamente auto-centrada en la isla, en sus traumas pasados y presentes, o aun en la demarcación de sus especificidades culturales e identitarias, los relatos cortos de la «Collection Maurice» actualizan sensaciones nuevas que nacen del contacto con una realidad exterior. Los textos de Ananda Devi, «Niger» e «Inde» ilustran de forma elocuente este movimiento de los sentidos:

New Delhi choque par l'odorat, déséquilibre par la vue et séduit par ses poches de silence [...] Tout change. Vues, tons, bruits, goûts, odeurs. Restés dehors, à l'orée, les marchands dont les étals sont la frontière entre les deux espaces. (Devi, 2002: 113,114)

Al mismo tiempo, la inscripción del viaje como elemento constitutivo de la cotidianeidad de la isla conlleva el recurso al espacio del mar,

lugar de paso que puede asumir tanto una función onírica, sensual y de apertura (véanse los cuentos de Trublet-Descroizilles y Lilian Berthelot en el volumen *En mer*), o fúnebre (Sedley Richard Assonne, Ananda Devi, Audrey Harelle, Thierry Chateau, en el mismo número). La ambivalencia constitutiva del ser ordinario, dividido entre el deseo y el miedo, se vuelve más evidente en la relación que establece con el mar. El Índico, escenario de múltiples cruces históricos, culturales y religiosos, es también lugar de violencia y de muerte, no sólo en el pasado (esclavitud, campos de plantación, colonialismo, temas abordados sobre todo en el género novelesco) sino también en la rutina del presente (donde, como se ha dicho, se inscriben la mayoría de los relatos de esta colección). La muerte es, por lo demás, en un sentido estrictamente cuantitativo, el elemento más presente en los finales de estos relatos, lo que les aproxima, una vez más a las historias con final truculento o macabro que abundan en la prensa escrita de la isla. La reiteración de la muerte como final disminuye considerablemente el efecto sorpresa con el que el relato corto mantiene la atención del lector. La muerte se convierte, así, en la «sorpresa» más previsible de esta colección.

3. Lo cotidiano y el relato corto

En lo que se refiere a este último punto, la construcción propiamente dicha del relato, una gran parte de los textos se conforma siguiendo una cronología lineal y ordenada. El hecho inesperado que suele catapultar la historia a una reinterpretación del texto no suele estar presente en estos relatos. Además, más que la intensidad del efecto (producida por la brevedad y la economía de las descripciones), estos textos privilegian una construcción fundada en el no-acontecimiento y en las vidas rutinarias de los habitantes de la isla. Hay poca experimentación formal, dado que el afán de normalidad y la omnipresencia del no-acontecimiento existencial imperan, como resume el narrador de «Un homme de principes» de Sailesh Ramchurn: «Pas grand-chose à en dire [...] Rien d'extraordinaire» (Ramchurn, 2005: 243). «Blue blues» (*Nouvelles Sensuelles*), de Marine de Launey, en otro ejemplo, cuenta la historia de una mujer que queda invariablemente excitada ante la presencia de policías en uniforme:

Chaque matin, le trajet qui l'amenait des faubourgs de Port-Louis jusqu'au centre-ville la laissait légèrement fiévreuse. [...] Tous les jours, il était là, au rendez-vous, grand, fort, sûr de lui et de son pouvoir. [...] Trente ans plus tard, elle ressentait encore un certain picotement sur la nuque quand elle en croisait un. (Launey, 2006: 21)

Es decir, la rutina de treinta años de esta mujer se describe progresivamente sin cortes temporales y con una evolución sin cambios significativos, acentuada además por los marcadores de tiempo «chaque matin, tous les jours, trente ans plus tard», en la misma secuencia descriptiva. En este mismo registro, en «Dominique» (*Nouvelles Sensuelles*, pp. 59-63), Clotilde de Boucherville-Baissac introduce en cada párrafo una indicación temporal que sugiere la progresión lenta y rutinaria del tiempo: «Le lendemain matin [...]. L'après-midi [...]. Tard dans la soirée [...]. Le lendemain matin [...] il fermait sa porte pour se rendre au travail» (Boucherville-Baissac, 2006: 60,61). Estas indicaciones temporales contribuyen a intensificar la monotonía y el carácter repetitivo de las actividades de los personajes. Otro ejemplo en que la estrategia estilística realza el fondo cotidiano lo encontramos en el relato de Umar Timol, «Le corps» (*Nouvelles Sensuelles*, pp. 55-58), donde se describe la historia de una mujer y de sus dos aventuras amorosas: la primera, pasional, confusa y eufórica se narra en dos páginas sin un único punto final; la segunda, que resulta en matrimonio, se describe de forma mucho más breve:

Tu t'es mariée aussi. Avec un garçon tout à fait convenable. Il avait fait de bonnes études et il avait un bon boulot. C'était un garçon poli. Il retournait à la maison à dix-sept heures pile. Il t'aidait à faire le ménage. Il faisait aussi la vaisselle. Il regardait son équipe préférée, Manchester, à la télé le samedi. Le dimanche, il t'emmenait déjeuner chez sa mère. (Timol, 2006: 58)

Así, si según Cortázar, «la intensidad de un relato se obtiene eliminando lo superfluo» (Cortázar, 1973: 16), en el relato corto mauriciano verificamos la predominancia de la estrategia opuesta. Es decir, lo superfluo se obtiene eliminando la intensidad. Además, a la casi total ausencia de finales sorprendentes y de tensión desencadenada por una peripecia extraordinaria (características típicas del relato corto canónico), se añaden

otros aspectos originales. En «La tombola» (*Voyages*, pp. 49-58), Rachmurn «noveliza» el relato, describiendo toda la trayectoria individual del personaje y de los lugares por donde deambula, aunque esta representación incida únicamente en elementos del día a día. Esta tendencia a la digresión de corte novelesco se hace patente en otro relato del mismo autor, «En quête de liberté» (*Investigations*, pp. 15-26), en el que la vida rutinaria del protagonista es descrita en tres páginas repletas de descripciones y adjetivaciones. En este mismo volumen se incluye un relato intimista de Ananda Devi, «Liberté pour un homme seul» (*Investigations*, pp. 135-152), carente de trama concreta, que se acerca en determinados momentos al género de la carta epistolar. Por otro lado, las coordenadas espacio-temporales son minimizadas con la voluntad de conducir el relato al terreno de lo universal, lo que se pone en evidencia a través de la onomástica: los personajes, ciegos, y los lugares tienen nombre de letra (y ya no los nombres corrientes que están presentes, como se ha dicho, en casi todos los demás relatos de la colección) y viven una cotidianeidad «blanca» donde reina la violencia. Las mismas estrategias formales (ausencia de tensión narrativa desencadenada por un hecho extraordinario o de sorpresa final, la abundancia de descripciones detalladas, la concepción de un relato interior más próximo al género epistolar, etc.), son actualizadas en el ya referido «Inde», de la misma autora. Sin embargo, las rupturas genéricas más evidentes tal vez sean las de Mauricette Duhau, que en «Retour» dibuja un relato en forma de poema (*Au tour des femmes*, p. 5); o las incursiones de Brigitte Masson («Le Rendez-Vous/miroir 1», p. 143-145) y de Iqbal Kalla («Le Rendez-Vous/miroir 2» p. 147-149), que construyen dos relatos que se confrontan y se complementan sorprendentemente en *Au tour des femmes*. Esta fuga hacia al experimento en el relato corto está íntimamente ligada, como hemos visto, a los aspectos más banales y cotidianos que presenta la vida de los personajes.

En suma, todas las secuencias descriptivas, ya sean las que sitúan de forma lineal la continuidad del tiempo (la inmensa mayoría), o las que utilizan una técnica más experimental, contribuyen a la ruptura de orden temático con las principales tendencias de la novela mauriciana. Dicha ruptura, aunque no siempre realizada de modo explícito, construye una manera novedosa de escribir sobre y desde la isla. La «Collection Maurice», como se ha dicho, no se dirige de antemano a un público princi-

palmente extranjero. Nótese, a modo de ejemplo, que en toda la colección solamente Edouard Maunick utiliza glosarios explicativos. La ausencia de estos elementos explicativos produce necesariamente efectos en la recepción ya que aparta, en cierta medida, el encantamiento antropológico que tanto anima buena parte de la crítica que analiza las literaturas emergentes. Por otro lado, en esta colección cohabitan tres idiomas, uno de los cuales es el criollo, lo que reduciría el interés de las instituciones político-lingüísticas de legitimación literaria (Francofonía y Commonwealth). En esta producción, además, el relato más tradicional se mezcla con otros más populares o «menores» y da cuenta de una cotidianeidad cuyo interés para el mercado global parece muy discutible. Sin embargo, cabe preguntarse en qué medida la recepción programada de estos textos, cuya única posibilidad de reconocimiento sigue siendo su inserción en un campo literario extranjero, incide únicamente en la lengua de escritura o en otro tipo de modas diseñadas para el consumidor/legitimador externo. Aunque para algunos críticos literarios siga siendo más sencillo concebir el presente de Mauricio o de y África como algo explicado *a priori* (mito, religión, cultura, historia), se vuelve cada vez más evidente que lo cotidiano es una fuente inagotable de perplejidad y de extrañeza que se rebela contra las categorizaciones preconcebidas. Y que, en este sentido, no debe ser oscurecido en los análisis literarios. Tal y como sucede con esta colección que, por la forma en que es concebida y por las temáticas que propone, merecería una mirada más atenta por parte de la crítica.

4. Corpus analizado

- ANTOINE, J.C. (2001): «L'odeur», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Zistwar fer per / Scary stories / Nouvelles de l'étrange*, Port-Louis: Immedia.
- BOUCHERVILLE-BAISSAC C. DE, (2006): «Dominique» en POONOOSAMY, R. (ed.): *Nouvelles sensuelles / Sensuous short stories / Sansyel esansyel*, Port-Louis: Immedia.
- CANGIS, J.C. (1997): «Bambous-Belfort», en POONOOSAMY, R. (ed.): *Au nom de l'amour / For the sake of love / Parski kontan*, Port-Louis, Immedia.
- DEVI, A. (2002): «Inde», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Travel stories / Voyages / Zistwar vwayazé*, Port-Louis, Immedia.

- (2003): «Liberté pour un homme seul», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Investigations / Lanket : nouvelles, short stories, zistwr*, Port-Louis, Immedia.
- DUHAU, M. (1995): «Retour», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Au tour des femmes*, Port-Louis, Immedia.
- HARELLE RAMJIT, A. (2003): «Sur les traces d'Ibn Guzman», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Investigations / Lanket : nouvelles, short stories, zistwr*, Port-Louis, Immedia.
- KALLA, I. (1995): «Le Rendez-Vous/miroir 2», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Au tour des femmes*, Port-Louis, Immedia.
- LAUNEY, M. DE, (2006): «Blue blues» en POONOOSAMY, R. (ed.): *Nouvelles sensuelles / Sensuous short stories / Sansyel esansyel*, Port-Louis, Immedia.
- MASSON, B. (1995): «Le Rendez-Vous/miroir 1», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Au tour des femmes*, Port-Louis, Immedia.
- MAUNICK, E. (2002): «Tango», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Travel stories / Voyages / Zistwar vwayazé*, Port-Louis, Immedia.
- PATEL, S. (2002): «Nous avons pris des bateaux», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Travel stories / Voyages / Zistwar vwayazé*, Port-Louis, Immedia.
- POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.) (2004): *Lor lamer: zistwar / At sea: short stories / En mer: nouvelles*, Port-Louis, Immedia.
- RAMCHURN, S. (2002): «La tombola», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Travel stories / Voyages / Zistwar vwayazé*, Port-Louis, Immedia.
- (2003): «En quête de liberté», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Investigations / Lanket : nouvelles, short stories, zistwr*, Port-Louis, Immedia.
- (2005): «Un homme de principes», en POONOOSAMY, R. (ed.): *Of principles: short stories / Kestyon prensip: zistwar / Affaires de principes: nouvelles*, Port-Louis, Immedia.
- SERRA, S. (2003): «La bouteille rouge», en POONOOSAMY, R. y B. PYAMOOTOO (eds.): *Investigations / Lanket : nouvelles, short stories, zistwr*, Port-Louis, Immedia.
- TIMOL, U. (2005): «Le monologue du tueur», en POONOOSAMY, R. (ed.): *Of principles: short stories / Kestyon prensip: zistwar / Affaires de principes: nouvelles*, Port-Louis, Immedia.
- (2006): «Le corps» en POONOOSAMY, R. (ed.): *Nouvelles sensuelles / Sensuous short stories / Sansyel esansyel*, Port-Louis, Immedia.

Bibliografía

- CORTÁZAR, J. (1973): *La casilla de los Morelli*, Tusquets Editor, Barcelona.
- GARCÍA, M. (2009): «L'hybridation dans le champ littéraire mauricien», *INDICITIES/INDICES/INDÍCIOS, Hybridity in Indian Ocean Literature*, Barcelona, UAB (en prensa).
- GARNIER, X. (2001): «Usages littéraires de la rumeur en Afrique», *Notre librairie*, 144.
- MUSIL, R. (1973): *El Hombre sin Atributos*, Barcelona, Seix Barral.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO (2009): «Valérie: Ecriture factuelle, écriture fictionnelle: de l'hybridation narrative à une redéfinition de la 'texture' du réel», *INDICITIES/INDICES/INDÍCIOS, Hybridity in Indian Ocean Literature*, Barcelona, UAB (en prensa).

**L'ERRANCE: UN AUTRE MOYEN D'APPRENTISSAGE,
UNE PERCEPTION DE L'ALTÉRITÉ.
L'ITINÉRAIRE QUI MÈNE D'UTOPIE
À LA MER GLACIALE**

BEATRIZ COCA MÉNDEZ

Universidad de Valladolid

Chez Rabelais, le motif du déplacement et du voyage est présent dans chacun de ses romans, bien que le but soit différent, comme il correspond à des narrations de différente portée: *Gargantua* et *Pantagruel* des œuvres à visée pseudo-historique, le *Tiers Livre* et le *Quart Livre* des «fabuleuses narrations». Cette particularité et le temps qui sépare leur parution ont méritée la dénomination d'Iliade et d'Odyssée, pour distinguer l'esprit qui les anime.

Rabelais a, sans doute, conservé l'un des traits distinctifs du *Gargantua* folklorique: l'errance, qui fait de lui un éternel voyageur. Dans l'espoir de donner une nouvelle continuité aux exploits de ce personnage, il était nécessaire de respecter certaines formalités sans, pour autant, renoncer à sa part d'originalité. En effet, l'écrivain se sert d'une tradition littéraire pour créer la sienne, qui, dans ses deux premiers romans, met en scène la transformation d'un géant en prince humaniste. Cette métamorphose n'a rien de gratuit, puisqu'elle constitue le fil narratif pour exprimer la foi exaltante sur le savoir et son emprise sur l'homme, tel est l'enthousiasme exprimé par *Gargantua* dans sa célèbre lettre: «te veoir [...] absolu et parfait, tant en vertu, honesteté et preudhommie, comme en tout sçavoir libéral et honeste».¹

Par ailleurs, la nouvelle culture humaniste est fondée sur l'échange: la circulation des hommes, des idées et des textes fait place à l'importance de la vie active –morale et politique–; la soif de connaissances va de pair avec la curiosité, le vrai moteur de la transformation individuelle

1 La edición utilizada es *Rabelais. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard «La Pléiade», 1994.

(Defaux, 1982: 95). En même temps, le monde s'est agrandi au temps des découvertes, aussi bien géographiques qu'intellectuelles, de sorte qu'il y a une expansion dans le temps et dans l'espace, même si une partie de la géographie reste encore inconnue.

L'attention portée pour l'homme se concrétise dans les histoires des hommes célèbres, dans la floraison de biographies. Les exploits de Gargantua et Pantagruel, comme l'attestent les titres, peuvent bien s'inscrire dans cette lignée, puisque le destin d'un homme exemplaire relève de cette confiance dans les capacités humaines et, surtout, des effets de l'instruction, car le géant transformé en prince maîtrise le temps et le espace, et l'intelligence remplace l'usage de la force. En ce sens, le champ sémantique engendré par Pantagruel rend compte de ce rêve: «l'Idée et exemplaire de toute joyeuse perfection» (TL, LI: 506).

Mais pour ce faire, il faut s'émanciper des types d'actions et des situations offertes par les *Grandes Chroniques*, et, du point de vue narratif, le géant doit quitter le foyer paternel et partir ailleurs, plus précisément à Paris, ce qui devient le motif qui inspire la satire à l'université. En dehors du cadre spécifiquement éducatif, Paris permet de fréquenter d'autres types sociaux. Les valeurs de l'homme social, capable de transmettre son discours, ont une fin pragmatique qui doit se faire dans la sociabilité. Ce n'est pas banal si Rabelais se sert d'une bouffe archétypale pour bâtir l'histoire de ses géants, dans laquelle la convivialité détermine le rôle de la conversation, car l'usage de la parole est la marque de la prise sur la société que fait le roman comme représentation du réel.

Dès le début des exploits gigantales, la parole est donnée à des intervenants appartenant à des groupes sociaux divers: les propos du petit peuple –les bien yvres, les fouaciers, les bergers, les soldats, etc.– côtoient le jargon utilisé par les doctes. Cependant, la reproduction du réel s'avère secondaire, parce que les langages populaires et même ceux propres à un groupe social possèdent le statut de discours semi-littéraires, truffés de réminiscences érudites; or, la richesse de modèles sociaux se manifeste aussi dans la richesse verbale. La prise de la parole, tout en essayant de reproduire une façon de parler, devient un moyen pour caractériser les personnages, en même temps qu'elle leur confère une individualité (Mounier, 2007: 301-306); enfin, l'usage de la parole tient le rôle d'une carte de présentation: la verbosité de Panurge, frère Jean se définit lui-même

par sa façon de parler; de même le latin de cuisine caractérise Janotus de Bragmardo ou l'Écolier limousin.

L'univers langagier possède un contenu culturel et une intention, même si celle-ci peut être médiatisée par la culture savante (Muchembled, 1988: 88-95). En tout cas, les marques de l'individualisation ressortent par contraste avec le langage des interlocuteurs, et se manifestent dans les effets contrastés entre un discours ordonné et cohérent, et un baragouinage. La parole sert, donc, à distinguer les personnages et les intervenants au dialogue, mais cela se fait selon le statut des personnages, de sorte qu'il est nécessaire de distinguer les personnages principaux des secondaires, car seuls les premiers sont censés subir un processus d'individualisation le long du récit; ils vont dépasser la conception qui leur était attribuée au départ. Mais cette galerie de personnages secondaires est constituée par des prototypes –des bons ou des méchants–, caractérisés et par leur usage de la parole et par leur métier:

Tout ce que nous sommes et qu'avons consiste en trois choses, en l'ame, on corps, es biens. A la conservation de chascun des trois respectivement sont aujourd'huy destinées troys manieres de gens: les Theologiens à l'ame, les Medecins au corps, les Jurisconsultes aux biens. (TL, XXIX).

En outre, la disposition des épisodes met en valeur les traits spécifiques de ces personnages qui, une fois accomplie leur fonction, disparaissent, même s'il y en a certains qui réapparaissent ayant des visages variables, mais qui s'alignent sous la rubrique «mangeurs du populaire», d'après la rhétorique de l'exclusion qui préside l'entrée de Thélème.

Comme on l'a déjà indiqué, Rabelais se sert d'un modèle narratif, qui se caractérise par la présence de personnages figés, car leurs actions se doivent au rôle à jouer dans la fiction. Cependant, Rabelais s'affranchit de cette contrainte par le biais du roman de formation, de sorte que les géants naissent sous le signe de la démesure, ce qui détermine leur physionomie et l'air prophétique de leur nom, mais cette particularité se continue dans l'irruption de leurs acolytes: Panurge en vagabond affamé et frère Jean ardent défenseur de la vigne. De même, les qualités des adjuvants, selon les connotations de leur onomastique, sont en correspondance avec leur maître: ce sont des hommes hors mesure, comme l'atteste la fin du chapitre XXIV de *Pantagruel*.

En ce qui concerne les personnages secondaires, c'est un groupe prolixé constitué par tout un éventail d'adversaires, dont l'onomastique se partage entre noms valorisants, en apparence, et rabaissants, bien que tous porteurs des qualités des personnages. L'origine savante n'est toujours pas le signe de qualités remarquables, mais de cette élaboration onomastique découlent des différences idéologiques et narratologiques, tel est le contraste qui s'établit entre les formations savantes: Picrochole, Ponocrates, Anarche, Xenomanes... Les noms forgés par l'auteur ou d'inspiration dialectale sont également en correspondance avec la fiction des épisodes, de sorte que le nom est solidaire du contexte où il apparaît: pour relancer l'action, pour renforcer la satire –Chicanous, Gastrolâtres–, ou bien pour sanctionner le sort d'un personnage –Tripet, Chicanous–. À cet égard, l'éclairage qu'apporte la *Briefve Declaration* n'est pas négligeable, d'autant plus que le nom, par son interrelation avec le contexte, sert à mettre en évidence la correspondance entre le caractère et la destination d'un personnage; enfin, l'onomastique se charge d'une fonction idéologique ou descriptive (Rigolot, 1977: 87).

Le regard porté sur autrui relève de la poétique de l'onomastique, sans négliger les connotations qu'apporte la cartographie de l'insulte. À cette époque, la description n'est pas encore d'usage habituel, car seul importe l'action et les paroles, de sorte que le personnage serait réduit à une fonction. Cependant, certains personnages emblématiques, tels Frère Jean (xxvii, xxxix et xl) et Panurge (ix, xiv, xvi et xvii), sont présentés à l'aide de la description, dans laquelle sont mis en évidence les signes identitaires –le bâton de croix et la braguette–, tout comme une représentation morale et une certaine portée psychologique. Or, le portrait devient un moyen d'individualisation qui n'est pas neutre, car la description d'un personnage est déterminée par la subjectivité du locuteur qui la produit. Comme la description relève de l'épidictique, la présentation d'un personnage se fait à l'aide d'autres procédés rhétoriques: les énumérations, les listes, le blason –Triboulet–, etc.

L'enchaînement des prouesses de Pantagruel et Gargantua est orchestré par Alcofribas Nasier, conteur et témoin de ces événements mémorables. Il se doit, donc, à la tâche de forcer le lecteur à adhérer la véracité de son témoignage et à accepter la vraisemblance du récit de la vie d'un homme exceptionnel; la récurrence des termes *véridique* et *véritable*, mais surtout

le souci de preuves, la minutie et la profusion de détails visent à reproduire le réel, d'autant plus que la réalité spatiale dans ces deux romans est déterminée par les connotations du non-lieu, c'est-à-dire: un royaume appelé Utopie, bien que situé en Touraine –«mon pays de vache»–. En revanche, la description circonstanciée de Thélème et ses religieux est en rapport avec la signification du nom: volonté, et surtout aux principes qui guident sa nature: c'est une anti-abbaye. La profusion de détails se doit non seulement aux clichés qui embellissent toujours le *locus amoenus*, mais aussi à la nature d'une topographie fictive, car l'indéfinition spatiale et temporelle, qui règne sur Utopie, se continue dans cet endroit non-géographique. Encore une fois, il s'agit de gagner l'adhésion du lecteur et de satisfaire sa curiosité.

Cette toponymie est aussi irréaliste que celle de l'île de Médamothi –l'île de nulle part– et dès lors la présentation des autres escales dans des pays imaginaires. Cette particularité se double du souci descriptif des personnages qui peuplent ces îles, de sorte que la fonction de la description, dans ce cas, est la représentation d'une altérité radicale, qui mélange l'univers familier et l'étrange. La récurrence du verbe *veoir* dépasse les principes de l'horizon d'attente, pour attirer l'attention sur les procédés employés dans la représentation de la monstruosité: les énumérations, les listes. Selon le contexte, les personnages –spectateurs dans les escales imaginaires– réagissent différemment face à la représentation faite par l'interlocuteur, ce qui témoigne de la différente perception d'une même entité selon un esprit spécifique. A ce propos, il est à remarquer la perception du Physétère, ou bien l'attitude de Panurge lors de la tempête, qui, médiatisé par le caractère hypnotique et incantatoire des mots se trouve submergé dans une diablerie, tout comme il s'était passé à propos de Tripet face aux virevoltes de Gymnaste.

Comme on l'a déjà répété, la représentation de l'altérité est en correspondance au thème du déplacement. Cependant, il faudrait distinguer entre la rencontre et la recherche, car la rencontre se fait au hasard, dans des endroits frontaliers, sans contours précis tout comme le moment où cela se produit. A cet égard, la rencontre avec l'écolier Limousin se doit à la réputation accolée à cette toponymie: «rustre», ce qui fait de lui un personnage présomptueux; de même l'apparition de Panurge devient capitale dans le déroulement des exploits de Pantagruel. Lorsqu'il apparaît, «un

certain jour, hors la ville», son aspect famélique trouve son explication par la nature des gens curieux, dont l'exemple classique de curiosité dans la culture humaniste est indiscutablement Ulysse. Panurge n'hésite pas à se comparer avec lui dans son récit autobiographique, car le nom de ce héros mythique se rapporte à quelqu'un d'habile, de rusé, d'astucieux, mais aussi c'est quelqu'un de noble et d'endurant. L'apparition de Panurge marque un nouveau tournant dans la fiction par ses langages, par ses aventures et par ses ruses.

En revanche, la recherche est intimement liée au voyage, et, par conséquent, à l'esprit du voyageur. Dans ce parcours, il faudra remarquer que c'est une altérité qui ne trouble pas, puisque le regard porté sur autrui est dû à la nature du voyage: on est parti de son gré et ce sera la nature du voyage qui médiate la perception de l'altérité. Le thème du voyage associé à la curiosité est déjà présent dans *Pantagruel*, et plus précisément représenté par Thaumaste –le merveilleux–. Ce clerc anglais, qui, inspiré par d'autres illustres *studiosi*, amateurs de lettres et de gens lettrés, s'embarque à la recherche du savoir et de ceux qui le possèdent. Bien que la motivation de son voyage soit noble, ce personnage incarne les dangers qui menacent la recherche des connaissances, à savoir: la satisfaction de l'orgueil, ce qui revient à ratifier les préjugés qui ont fait de la curiosité un danger pour l'âme. En ce sens, l'adjectif «glorieux», d'après esthétique du rabaissement rabelaisien, sert à marquer la non-correspondance entre «science et conscience»: «Sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme».

La curiosité peut se voiler de vanité, mais avant que cela ne se produise, il a été nécessaire d'exalter les capacités de l'homme et de placer l'éducation sous le signe de la démesure, pour mettre en évidence l'effort que demande la construction de l'identité et le stimulus qu'apporte la curiosité. Ce composant devient le motif qui donne une certaine continuité entre *Pantagruel*, le *Tiers Livre* et le *Quart Livre*: le départ vers des horizons indéfinis, mais toujours inspiré par le désir d'apprendre à travers l'observation.

En 1546, le *Tiers Livre* marque un tournant dans la continuité des aventures gigantesques, il n'est plus question de protestations de véracité, car le géant est devenu un homme exemplaire, et que le devant de la scène est occupé par Panurge. Cette transformation est déjà annoncée à la fin de

Pantagruel, ce qui a permis de supposer qu'un 1534 Rabelais avait déjà une certaine idée de ce qui serait son nouveau roman. Cette œuvre n'a rien d'une éducation intellectuelle et morale, puisque Pantagruel a retrouvé un physique humain, tandis que Panurge passe au centre du roman. Le prétexte de savoir s'il serait cocu lance la troupe pantagruéline dans une quête existentielle, dans un parcours de consultation qui reproduit un schéma circulaire –question-prédiction-interprétation–, et dont les intervenants sont déterminés par leur onomastique, leur métier et par leur usage de la parole.

Si le voyage est inspiré par la quête du savoir, qui se double d'une enquête, Panurge a subi une transformation non négligeable. Il est toujours «bon topicqueur», mis il a perdu son assurance et quelque dose de sa panourgie. Jamais satisfait de ce qu'il entend, c'est Panurge, lui-même, qui propose encore d'entreprendre un nouveau voyage, «une longue pérégrination»: «je vous ay de long temps cogneu amateur de peregrinité et desyrant tous jours veoir et toujours apprendre».

Le *Quart Livre* est le roman de l'épreuve existentielle. Panurge perd de plus en plus les atouts de son nom, pour incarner la couardise. En revanche, l'équipage de la Thalamege va tester ses connaissances et son éthique dans des situations difficiles et face aux systèmes de pensée, de morale et de religion différents. Et cela est possible grâce au parcours qui se trace dans l'imaginaire, partant du port Thalassa pour gagner la mer Glaciale, de sorte que le non-lieu suit la route traditionnelle de l'Inde pour se perdre sur les rivages des pays imaginaires marqués aussi par l'uchronie.

Cet univers fictionnel se sert des allusions à la réalité contemporaine, aux connaissances de l'époque. A proprement parler, Rabelais n'écrit pas un récit de voyage, mais il tire profit des récits, plus ou moins, fantaisistes qui jouissent de la ferveur des lecteurs et maintiennent en éveil leur curiosité, par le mélange de faits réels et d'inventions fabuleuses. A ce titre, le *Quart Livre* est décrit par l'auteur comme des «fabuleuses narrations», dépourvues d'un but précis, elles démarrent comme un autre divertissement, où le regard sur les autres est aussi varié que la succession d'îles à visiter. L'observation, la connaissance et le jugement porté reproduit, tout comme le *Tiers Livre*, un système circulaire: l'arrivée, l'observation et le départ. Si la nature du voyage est la connaissance et que l'on est parti de son gré,

on peu conclure que le regard porté sur ce que l'on voit, on observe ou l'on examine, relève de cette dualité: le curieux ou le glorieux.

Comme on l'a déjà indiqué, le *Quart Livre* se partage entre des mœurs et des usages insolites, et l'omniprésence d'un gouverneur, qui fait régner une idée. Cet univers de l'insolite cherche à représenter, par le biais de la déformation, l'étrange qui peuple des régions éloignées (Eichel-Lojkine, 2002: 251). En ce sens, le *Quart Livre* c'est le témoignage oculaire d'une odyssée, mais la lecture se fait difficile pour le lecteur au moment de visualiser ces créatures; l'esthétique des drôleries a contribué à donner une certaine entité aux figures monstrueuses imaginées par Rabelais; en revanche, un degré supérieur d'in vraisemblance est atteint par la mention d'éléments pour lesquels l'identification avec la réalité empirique est possible.

L'accent est mis sur l'étrangeté d'un règne humain et animal, dont les lois font concurrence au régime habituel, mais ce drôle de mélange ne perturbe pas tellement, parce qu'il est présent notamment dans les arts plastiques. L'exotisme sert à distinguer des monstres figurés, qui servent à «châtier les mœurs intellectuelles ou morales». L'onomastique, la description de ces personnages repoussants ne serait que l'enseigne extérieure –en reprenant les mots d'Alcofribas–, parce que c'est sa valeur symbolique qui importe. L'exotisme recule devant la valeur symbolique d'entités qui, avant de posséder une unité visible à l'œil, se présentent comme des signes à décrypter.

L'œuvre de Rabelais prend sa place dans presque tout le xvi^e siècle, qui démarre imbu d'enthousiasme et qui se termine dans un état de détresse. Le grand espoir dans les capacités humaines va de pair avec un certain esprit aventurier, qui a apporté la découverte d'un Nouveau Monde, d'autres populations et d'autres mœurs. En même temps, l'éveil de la conscience nationale et d'un certain esprit européen engendre le sentiment de créer une Europe des lettrés, dont la figure d'Érasme serait le symbole; l'affirmation de la singularité de l'homme au sein de l'univers, mais aussi le creusement d'une distance entre l'idéal humain proposé et la réalité, ainsi que la complexité des rapports entre le monde idéal et des mondes qui se construisent.

Bibliographie

- DEFAUX, G. (1982): *Le curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVI^e siècle*, Kentucky, French Forum.
- EICHEL-LOJKINE, P. (2002): *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz.
- MOUNIER, P. (2007): *Le roman humaniste: un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Honoré Champion.
- MUCHEMBLED, R. (1988): *L'invention de l'homme moderne*, Paris, Fayard.
- RIGOLOT, F. (1977): *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz.

DANDIS Y SATÁN

FRANCISCO DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ

Universidad de Zaragoza

En la obra literaria de Balzac, Baudelaire y Huysmans se dan unos puntos comunes en los que he creído interesante profundizar. Aparte de la admiración explícita que el autor de *Les fleurs du Mal* profesara por Balzac,¹ así como el autor de *A rebours* por Baudelaire,² es posible establecer unas analogías que me atrevería a calificar de «históricas», pues son deudoras del contexto literario, social, económico y político de la Francia del siglo XIX.

El punto en común entre los tres escritores no es otro que la puesta en escena de unos personajes, huérfanos de padre, con ansias de aristocratismo, y que en un momento u otro de sus vidas literarias se encomiendan a una figura de rasgos diabólicos para realizar sus sueños de grandeza. Son dandis que recurren a Satán para separarse honorablemente de un mundo que les niega su protección.

En el caso de la obra de Balzac, ese advenedizo (pues ése es el significado literal del término ‘dandy’) toma el nombre de Lucien de Rubempré, quien vende su alma a Vautrin, el presidiario de poder satánico. En el caso de Baudelaire, el personaje puesto en escena no es otro que él mismo, el poeta, quien se encomienda con frecuencia al diablo como ejemplo y modelo de su propia condición. Y, en fin, Huysmans hace que el último de sus personajes protagonistas, Durtal, entre en contacto con el diablo con la excusa de investigar sobre el noble medieval Gilles de Rais.

Rubempré, Baudelaire y Durtal son, pues, dandis que se encomiendan a esa enigmática figura que adquirió Satán en el siglo XIX. Max Milner ha glosado suficientemente el carácter del diablo desde el siglo XVII hasta

1 Ver el texto que Baudelaire publicó el 24 de noviembre de 1845 en *Le Corsaire-Satan* (firma anónima), y el 23 de agosto de 1846 en *L'Écho des Théâtres* (firma Baudelaire Dufays) con el título «Comme on paie ses dettes quand on a du génie»: un claro ditirambo a Balzac, no exento sin embargo del sarcasmo marca de la casa. (Baudelaire, 2005: 65-69)

2 «Son admiration (de des Esseintes) pour cet écrivain était sans borne» (Huysmans, 1978: 75, 77).

el segundo tercio del XIX como para que ahora nos detengamos a analizarlo en profundidad (Milner, 1960); su enorme maleabilidad, por otra parte, nos exigiría una tarea de descripción que seguramente desbordaría este marco: limitémonos, pues, a glosar los puntos comunes que hemos encontrado en nuestra lectura comparativa de esos tres grandes hitos de la historia literaria francesa, intentando dar una explicación complementaria a la propuesta por Milner.

El ansia de Lucien de Rubempré por alcanzar la gloria recorre el ciclo que se inicia en *Illusions perdues* y termina, con su muerte, en *Splendeurs et misères des courtisanes*. En la primera novela, su nobleza y elegancia «naturales» le abren las puertas del elegante salón de Mme de Bargeton en Angulema; esta señora, enamorada de sus encantos y juventud, lo invita a seguirla a París, donde el joven pierde ominosamente en comparación con los finos *fashionables* de la capital. *Illusions perdues* es la narración de los denodados esfuerzos de Lucien por ganar una posición desde la que poder mirar a Mme Bargeton desde su altura. Lucien aspira a conseguir autorización real para utilizar el apellido de su madre, Rubempré, para lo que se ve obligado a negar una y otra vez la memoria de su difunto padre y de su plebeyo apellido: Chardon. Lucien es, por lo tanto, doblemente huérfano: simbólica y realmente. Sin embargo, sus rápidos éxitos en la sociedad literaria provocan su estrepitosa caída en desgracia, obligándole a volver a Angulema en busca de consuelo. Allí los acontecimientos se suceden para que el joven decida ahogar su desesperación en la Charente; pero, en un recodo en que el río se acerca al camino del coche de postas, aparece Vautrin transmutado en un sacerdote español, quien se compromete a conseguir para él la gloria y la nobleza. Lucien será su juguete, su criatura: «je veux aimer ma créature, la façonner, la pétrir à mon usage, afin de l'aimer comme un père aime son enfant» (Balzac, 1974: 638) —a cambio de lo cual, Lucien debe obedecerle ciegamente, vendiéndole su voluntad, sus deseos y —¿por qué no decirlo?— su alma. Lucien, ya en *Splendeurs et misères des courtisanes*, abandona todo rastro de memoria familiar para hundirse en la satisfacción de sus intereses. El pacto con el sacerdote español se revela diabólico en el momento en que éste desvela su identidad: Vautrin o Trompe-la-Mort, cuyo programa filosófico ya fue esbozado en *Le Père Goriot*, es «un homme qui, après avoir examiné les choses d'ici-bas, a vu qu'il n'y avait que deux partis à prendre: ou une

stupide obéissance ou la révolte» (Balzac, 1983: 124). Una especie de don Quijote decimonónico, con mirada de «archange déchu» (Balzac, 1983: 238) que defiende al débil contra el fuerte (Balzac, 1983: 134); un verdadero aristócrata del presidio que violenta los acontecimientos para amoldarlos a sus designios. Pero siempre desde las tinieblas del secreto, desde lo profundo de las catacumbas del hampa, entre la que recluta a sus adeptos que le siguen como a un verdadero maestro. Un espíritu inteligente y todopoderoso pero de moral no convencional, situado más allá de la moral ordinaria del dios de los testamentos –responsable en última instancia del mal que se ha abatido sobre los humanos.

Byron y Vigny, ambos admirados por Baudelaire, culpaban a Dios de haber librado al espíritu a la tiranía de la materia y la carne: enfermedades, muerte, la esclavitud a la materia, son los efectos de esa necesidad de servilismo del Dios de la bondad en que ha sido sumido el Hombre (Bonney, 1944: 26) (Milner, I, 1960: 295 y ss.). Al eterno silencio divino, el hombre debe responder con una fría actitud, con una actitud altiva, heroica y desafiante, en la que la alabanza del Mal sea la clave. Esa «retórica del desafío» –así denominada por Françoise Dolto (Carassus, 1971: 165)– va a ser adoptada por el dandi, que en el caso de Baudelaire alcanzará dimensión metafísica.

Baudelaire recurre a Satán como una especie de espejo en quien cree ver reflejadas las razones de su propio castigo; como dice Milner, no es tan importante para el poeta maldecir como sentirse maldito (Milner, II, 1960: 438). El diablo es un ser expulsado de la nobleza divina, de la que aun conserva algunas propiedades que hacen de él un aristócrata de la desgracia. Baudelaire cantará en él su papel de protector del leproso, del paria y del borracho atropellado en plena calle.³ Ya que Dios parece haberlos olvidado, sólo queda a esos miserables encomendarse a la potencia oscura, subversiva y rebelde de Satán.

El recurso al vampiro por parte de Baudelaire forma parte también de ese programa masoquista de auto-castigo, pues el poeta se mira en él como en un espejo, pero esta vez invertido: el autor de *Las Flores del mal* se dice

3 En el poema «Les Litanies de Satan» (vv. 10-32): «Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits, / Enseignes par l'amour le goût du Paradis. // Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut / Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud // Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os / De l'ivrogne foulé par les chevaux». (Baudelaire, 1972: 146 y ss).

vampirizado por una potencia superior que le seduce y le reduce a la nada. En alguna ocasión dirá «je suis de mon coeur le vampire»,⁴ significando así que el ansia de castigo y conmiseración halla en él mismo sujeto y objeto, causa y consecuencia, que le convierten en su propio enemigo: ese «obscur Ennemi qui nous ronge le coeur», como dirá en «L'Ennemi», no puede ser sino él mismo, establecida ahora la identificación con el verso anterior.

¿Qué culpa necesita expiar el poeta cuando así se reconoce en dos caracteres utilizados como emblemas de la idea que se hace de sí mismo? Como los héroes de Byron, el yo poético de Baudelaire parece arrastrar el peso de una terrible maldición, sobre cuyo origen sólo podemos especular.

El caso de Huysmans y el último avatar de su alter-ego ficcional, Durtal, es bien diferente. La escritura de Huysmans se produce siempre desde una medida distancia, como si con ello deseara despersonalizar las aventuras de sus héroes –si es que así se pudieran llamar. Salvo en los comienzos del ciclo religioso, jamás leeremos en *Les Soeurs Vatard*, *À-vau-l'eau*, *À rebours* o *Là-bas* las lamentaciones de un personaje que solicite la protección de una potencia superior.

El Durtal de *Là-bas* es un escritor que vive retirado en su torre de marfil, creyendo formar parte de una especie de aristocracia del espíritu incompatible con la ramplonería ambiente. De él no obtenemos jamás información alguna sobre sus antecedentes familiares: parece haber nacido por autogeneración, sin padre ni madre –sus anteriores avatares, llámense Folantin, des Esseintes o Jacques Marle, son huérfanos que, además, reniegan de su familia. Queden con esto fijadas las similitudes del personaje huysmansiano con el huérfano simbólico.

En *Là-bas*, Durtal se interesa por el noble medieval Gilles de Rais, de triste memoria en la baja Bretaña: de ser un pío seguidor de Juana de Arco, Gilles se vuelca en el culto a Satán cometiéndole enormes tropelías de carácter sádico-sexual. Es esta extraña evolución la que más interesa a Durtal, quien califica a Gilles de Rais como un «des Esseintes del siglo xv»: en él el diabolismo era un recurso contra la mediocridad y la impotencia (Huysmans, 1961: 51) que ya empezaban a hacer mella en el

4 «L'Héautontimorouménos», poema nº LII de «Spleen et Idéal» (Baudelaire, 1972: 81).

ánimo del escritor. Como buen heredero de la técnica naturalista –Huysmans formó parte del grupo de Médan, al lado de Zola–, el escritor necesita documentarse sobre satanismo para poder escribir con conocimiento sobre el maléfico medieval; para ello, entra en contacto con los círculos satanistas del París de mediados de los 80, quienes le permiten asistir a una misa negra.

Hasta ahora nada excepcional; pero basta con estudiar su biografía para percibir que Huysmans, tras la experiencia documental de *Là-bas*, se pone en manos de un doctor (Fleury, 1931: 122) y del abate satanista Boullan –modelo de Johannès en la novela–, de cuya consulta extrae la conclusión de que está siendo víctima de un maleficio (Baldick, 1958: 205). A consecuencia de ello, Huysmans se encierra cada día en su casa pertrechado con sus armas de defensa: escapularios, hostias consagradas, ungüentos, a cuyo influjo unía el poder de fórmulas conjuratorias (Bricaud, 1913: 27). El pánico a lo sobrenatural se ha apoderado de él, recurriendo en última instancia a un sacerdote para que la religión «blanca» le ayude a liberarse del poder de la religión «negra»: «de sa patte crochue, le démon m’a conduit vers Dieu» (Bosch, 1905: 148), confesará finalmente el escritor tras su definitiva conversión al catolicismo. Pero esa es otra historia.

Como vemos, Balzac, Baudelaire y Huysmans se dan la mano en este *topo* del dandi que recurre a Satán. Cabe preguntarse por qué se produce esta coincidencia, y, sobre todo, si el diablo juega un papel que va más allá del de simple emblema.

Podríamos decir que el diablo, como ente de poder y de revuelta, proporciona a quien le sigue todos los placeres que la moral convencional desaconseja satisfacer. Satán promete una vida plena, el «extase de la vie» de Baudelaire,⁵ «l’exécration de l’impuissance, la haine du médiocre» de Huysmans (Huysmans, 1961: 51), aunque el precio a pagar sea alto. Pero la promesa del éxtasis y de potencia no deja de sumir a sus adoradores en una extraña melancolía, alcanzando incluso tintes patológicos en el caso de Huysmans.

Milner escribe que la misión de Satán en la conciencia humana es recordar que el mal forma parte de nuestra condición, por el cual puede

5 «Tout enfant, j’ai senti dans mon coeur deux sentiments contradictoires, l’horreur de la vie et l’extase de la vie» (Baudelaire, 1996: 33).

perderse nuestra voluntad y nuestra vida (Milner, 1960, II: 497) –como un anillo por el desagüe de un fregadero. En el caso de Baudelaire, habla Milner de un vacío que se ve rellenado gracias a la presencia constante del diablo: «un vide actif installé au plus profond de son être, une blessure béante» (Milner, 1960, II: 495). Y allí creo que se halla el quid de la cuestión: el diablo rellena un hueco, una ausencia, una pérdida: ¿pero de qué?.

En su ensayo *Una neurosis demoniaca del siglo XVII*, Freud explica un caso extraño de posesión diabólica sobre la persona de un pintor, caído en honda melancolía tras la muerte de su padre (Freud, 1979: 58 y ss.). Se le apareció entonces el demonio prometiéndole ayudarlo y favorecerle cuanto pudiera. La melancolía del pintor revelaría el tierno afecto que el hijo sentía por su padre. Ahora bien, aun identificando la figura diabólica con el padre perdido, el mismo Freud confiesa lo singular que resulta que al pintor se le haya ocurrido elegir al demonio como sustituto del padre amado.

La elección del diablo por Baudelaire y Huysmans como figura proveniente y génesis de su aparato estético-conceptual podría provenir de una nostalgia de un padre desaparecido –al que tanto el poeta como el novelista apenas conocieron: quedaron huérfanos, uno a la edad de cinco años, el otro a la de ocho. Tan curiosa puede resultar la identificación del padre con el príncipe de las tinieblas en el caso comentado por Freud como en el que nos ocupa; pero si tenemos en cuenta el recurso al diablo *hecho hombre* del Rubempré balzaciano, la hipótesis parece cobrar cuerpo: un huérfano que se confía al poder autónomo de una instancia paterna marginal para satisfacer sus deseos.

Aun teniendo en cuenta esa reserva, otros seguidores de la ciencia psicoanalítica abundan en la misma vía. Según la obra de Charles Mauron *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, el recurso de Baudelaire a personajes como gatos, el príncipe, el diablo, figuras solitarias, autosuficientes y de un poder inferior al poder sumo revela esa nostalgia paterna (Mauron, 1966: 136 y ss.). Hay que tener en cuenta que esos caracteres también se presentan en la obra de Huysmans. Están dotados de una personalidad cargada de amor narcisista y de agresividad voluptuosa; son personajes machos, a quienes horroriza la intrusión, y que sobre todo rechazan la pasividad y la subordinación. Figuras autosuficientes y poderosas que

concuerdan perfectamente con el típico deseo dandiesco de autogeneración, paradigmático del *self-made-man* del siglo XIX: el orgulloso dandi *necesitaba* sentirse como un huérfano que a nadie debiera la nobleza de sus actitudes, gestos y disposiciones –pues, como ellos, buen número de ciudadanos de la Francia decimonónica *creyeron necesario* desprenderse de la influencia paterna.

Y es que ese siglo conoció, en Francia y en Europa, un buen número de acontecimientos que contribuyeron a crear una sensación de orfandad generalizada en su población. La Revolución acaba con la monarquía absoluta del Antiguo Régimen: el rey y padre de todos los franceses es puesto bajo la guillotina. Napoleón redacta un nuevo Código Civil que termina con la consuetudinaria indivisibilidad del patrimonio familiar: la fortuna de todo individuo habrá de construirse sobre la base de su propio esfuerzo. Los vínculos simbólicos con la familia van difuminándose en la medida en que el patrimonio pierde importancia; la figura del padre se ve con ello terriblemente erosionada. Por último, la evolución de la economía y de los medios de producción hacia el industrialismo, el comercio y el capitalismo aceleran el proceso de emancipación del individuo con respecto a su historia familiar; el resentimiento contra la autoridad patriarcal se dispara, animando a los hijos a separarse de su campo simbólico (Eklof, 1993: 95) y a empezar a considerarse como «hombres que se hacen a sí mismos».

Algunos de esos hijos, en medio de estos acontecimientos, se verían más preparados que otros para afrontar la construcción individual de su fortuna. El caso de Lucien de Rubempré es evidente, no bastándose a sí mismo para cumplir sus aspiraciones. Baudelaire, a pesar de su estudiado desprecio por todo lo material, sufría enormemente de su poco saneada economía, soñando con la seguridad que le podría aportar un sillón en la Academia.⁶ Huysmans jamás osó deshacerse de su puesto de funcionario ministerial para dedicarse exclusivamente a la literatura. Al lado de ello, todos manifestaban el menosprecio de clase típico, oponiendo el Arte y la Técnica, mostrando una agria hostilidad hacia el progreso y el materialismo y una gran desconfianza en relación a la Ciencia –verdadero «ritor-

6 Sainte-Beuve comentó el interés que puso el poeta en afirmar su candidatura, lo que le llevaba a mostrarse diferente de sí mismo: «là où l'on s'attendait à voir entrer un homme étrange excentrique, on se trouve en présence d'un candidat poli, respectueux, exemplaire, d'un gentil garçon, fin de langage et tout à fait classique dans ses formes...». En *Le Constitutionnel* del 22 de enero de 1862 (Baudelaire, 2005: 567).

nelo en la literatura francesa» como afirma el sociólogo Claude Grignon (Grignon, 1992: 104). Porque ellos eran escritores, formando parte de una élite intelectual y, por lo tanto, merecedores de ser incluidos en la *crème* de la sociedad, muy por encima de los valores de la burguesía comerciante y de la igualdad proletaria.

El ejercicio de la literatura y la posibilidad que ésta proporciona de crear situaciones ficticias, imaginarias, permite a estos escritores elaborar fábulas sobre sus propios orígenes, mediante las cuales sus antecedentes familiares son reconstruidos en base a un programa aristocrático. Hijos todos ellos de la clase intermedia y descontentos con su disposición social,⁷ la escritura les ofrece corregir esa *tara* proponiéndose a sí mismos como nacidos de un aristócrata venido a menos, rebelde y justiciero —que no es otro sino Satán. Encomendándose a él, logran alcanzar, siquiera de manera fantasmática, la ilusión que la cruda y rugosa realidad les niega. Freud estudiará este fenómeno patológico, bautizándolo como «novela familiar del neurótico» (Freud, 1972: 1361).

Llegados a este punto, no podemos temer aventurar una conclusión parcial a la pregunta que nos formulábamos al principio: el recurso a Satán por parte de estos dandis transgresores escondía una nostalgia familiar. Pero no nostalgia por cualquier tipo de familia —cuánto menos por una del tipo pequeño-burgués o comerciante: los padres deseados y elegidos mediante la escritura forman parte de una nobleza antigua, monárquica, feudal y patriarcal, bajo cuya férula estos incapaces y desafortunados huérfanos encontrarían la protección que su condición aristocrática merecía. Su nostalgia se concreta, en lo político, en el conservadurismo más rancio, sin concesiones a un igualitarismo que pusiese en peligro su ficticia superioridad de nacimiento, y mirando con recelo a cualquier avance tanto en lo económico como en lo técnico y lo social. Acaso no proclamaban los jacobinos, durante los años más duros de la Revolución de 1789, que «tous les aristocrates sont des vampires»? (Taine, 1986, I: 601).

La nueva sociedad en que se asienta la segunda mitad del siglo XIX les resulta insidiosa por el cultivo que hace de la economía y del trabajo. Una sociedad que se asienta sobre la base del contrato social y de la eman-

7 Tal vez sería más acertado incluir a algunos de los escritores del último tercio del XIX en la «fracción dominada de la clase dominante», según las divisiones que establece Bourdieu en el interior de cada clase socioeconómica (Bourdieu, 1998: 15 y ss.).

cipación del individuo, en la que el viejo mundo de las jerarquías y el patriarcado ya no tiene valor alguno. El contrato social reemplaza la ley del padre por leyes públicas imparciales ante las que todos son individuos civiles iguales (Pateman, 1995: 147). El dominio del padre cede lugar a la sociedad civil, y con ello, el hijo necesitado todavía del apoyo paterno, se siente incapaz, inerte, huérfano. Estos dandis románticos sintieron, en medio de los nuevos derroteros socioeconómicos, afirmando la necesidad de romper con todo, una enorme y desesperada nostalgia de un orden (Camus, 1951: 106), de un mundo estable y de un sistema inmóvil de valores en los que asegurar su permanencia y su seguridad.

Satán simboliza al padre del antiguo régimen, bajo cuya admonición se sitúan estos dandis transgresores, que se rebela contra el fin de sus privilegios de casta, contra la nueva moral basada en el trabajo y la igualdad ante la ley civil: la apoteosis de la caja fuerte y del americanismo de las costumbres, como criticaba Huysmans al materialismo de finales del siglo XIX (Huysmans, 1961: 5).

En definitiva, Satán simboliza para los dandis transgresores la revuelta maléfica y sin contrapisas contra la sociedad del siglo XIX, basada en el prosaísmo del dinero y el trabajo. Huérfanos de padre, tanto a nivel simbólico como biográfico, sentían una fuerte nostalgia de un orden en el que podrían haberse sentido protegidos. Un orden centrado en la figura de un padre todopoderoso, que en el orden político tomaba cuerpo en la monarquía absolutista; un orden que les asegurase a ellos, aristocracia del espíritu y de las letras, un lugar de privilegio en la nobleza de la que se creían injustamente expulsados. Revolucionarios en el arte, estos escritores fueron terriblemente conservadores en lo social y en lo político. Creadores de la sensibilidad moderna, esta sólo puede consistir en un generalizado sentimiento de revuelta contra el *homo economicus* –bajo el que subyace la nostalgia de un régimen justiciero (en su sentido fuerte) y paternalista. Tal vez el repunte que desde finales del siglo XIX conocieron los cultos religiosos –repunte todavía vivo hoy– forma parte de ese sentimiento de nostalgia del antiguo régimen patriarcal.

Bibliografía

- BALDICK, R. (1958): *La Vie de J.-K. Huysmans*, París, Denoël.
- BALZAC, H. DE (1974): *Illusions perdues*, París, Gallimard.
- (1983): *Le Père Goriot*, París, Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE, C. (1972): *Les fleurs du Mal*, París, Librairie Générale Française-Le Livre de Poche.
- (1996): *Mon Coeur mis à nu*, París, Arcadia.
- (2005): *Écrits sur la littérature*, ed. de J.-L. Steinmetz, París, Le Livre de Poche.
- BONNEFOY, G. (1944): *La Pensée religieuse et morale d'A. De Vigny*, París, Hachette.
- BOSCH, F. VAN DER (1905): *Impressions de littérature contemporaine*, Bruselas, Vromant.
- BOURDIEU, P. (1998): *La Distinción, criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- BRICAUD, J. (1913): *Huysmans occultiste et magicien*, París, Bibl. Chacornac.
- CAMUS, A. (1951): *L'Homme révolté*, París, Gallimard.
- CARASSUS, É. (1971): *Le Mythe du dandy*, París, Armand Colin.
- EKLOF, B. (1993): «Worlds in conflict: patriarchal authority, discipline and the russian school, 1861-1914», en EKLOF, B. (ed): *School and society in Tsarist and Soviet Russia*, Nueva York, St.Martin's Press.
- FLEURY, M. (1931): «Relations», *Nouvelles littéraires*, 19 septiembre 1931.
- FREUD, S. (1972): *La novela familiar del neurótico*, en *Obras Completas* (vol. IV), Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1979): *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*, Madrid, Alianza.
- GRIGNON, C. y J.-C. PASSERON (1992): *Lo culto y lo popular*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- HUYSMANS, J.K. (1961): *Là-bas*, París, Plon-Le Livre de Poche.
- (1978): *À Rebours*, París, Garnier-Flammarion.
- MAURON, C. (1966): *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*, París, José Corti.
- MILNER, M. (1960): *Le Diable dans la Littérature française de Cazotte à Baudelaire*, París, José Corti.
- PATEMAN, C. (1955): *El Contrato sexual*, Barcelona, Anthropos.
- TAINÉ, H. (1986): *Les Origines de la France contemporaine*, París, Robert Laffont.

LES FIACRES DANS *MME BOVARY* ET DANS *BEL AMI*: LIEU DE RENCONTRE OU ANTICHAMBRE DE L'AMOUR?

LAETITIA GAÑÁN MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. Introduction

Les fiacres ont été des éléments indispensables pour les déplacements en ville au XIX^{ème} siècle. Ils sont présents dans la littérature comme un des objets quotidiens des habitants de classe moyenne.

Nous analyserons ici un passage de *Madame Bovary* de Flaubert et deux fragments du roman de Maupassant *Bel-Ami*. Ces extraits ont été choisis pour la relation entre l'apparition des fiacres dans le cours des événements et le développement ou la culmination de l'amour entre les voyageurs.

Dans ces deux romans, les relations amoureuses interdites ou extraconjugales des protagonistes sont intimement reliées à l'usage des voitures. Pour Madame Bovary, le parcours des rues de Rouen en fiacre lui permet de se livrer à l'amour avec Léon; Bel-Ami trouve dans les fiacres un moyen discret pour exercer sa séduction après les femmes.

Le silence, l'obscurité et l'abri offerts par ces véhicules permettent aux protagonistes quelques licences impensables à pleine vue. Les amoureux paraissent avoir dans ces «petites chambres mobiles» un espace privilégié pour se donner aux premières caresses.

2. Les fiacres dans *Mme Bovary*

Le passage que nous allons analyser est l'un des plus connus du roman de Flaubert et représente la rencontre sexuelle entre Léon et Emma dans les rues de Rouen, à la façon parisienne, c'est-à-dire, dans un fiacre.

«— Où Monsieur va-t-il? demanda le cocher.

— Où vous voudrez! dit Léon poussant Emma dans la voiture.

Et la lourde machine se mit en route.

Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont Neuf et s'arrêta court devant la statue de Pierre Corneille.

— Continuez! fit une voix qui sortait de l'intérieur.

La voiture repartit, et, se laissant, dès le carrefour La Fayette, emporter par la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.

— Non, tout droit! cria la même voix.

Le fiacre sortit des grilles, et bientôt, arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la voiture en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon.

Elle alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, et, longtemps, du côté d'Oyssel, au delà des îles.

Mais tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers Quatremares, Sotteville, la Grande-Chaussée, la rue d'Elbeuf, et fit sa troisième halte devant le jardin des plantes.

— Marchez donc! s'écria la voix plus furieusement.

Et aussitôt, reprenant sa course, elle passa par Saint-Sever, par le quai des Curandiers, par le quai aux Meules, encore une fois par le pont, par la place du Champ-de-Mars[...]

Elle revint; et alors, sans parti pris ni direction, au hasard, elle vagabonda. [...]. De temps à autre, le cocher sur son siège jetait aux cabarets des regards désespérés. Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir point s'arrêter. Il essayait quelquefois, et aussitôt il entendait derrière lui partir des exclamations de colère. Alors il cinglait de plus belle ses deux rosses tout en sueur, mais sans prendre garde aux cahots, accrochant par-ci par-là, ne s'en souciant, démoralisé, et presque pleurant de soif, de fatigue et de tristesse.

Et sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire.

(...) Puis, vers six heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendit qui marchait le voile baissé, sans détourner la tête» (Flaubert, 1998: 295-296).

Nous allons diviser les termes en cinq axes:

Sans direction: «où vous voudrez», «s'arrêta court devant la statue», «continuez», «tout droit», «sans parti pris ni direction» «vagabonda».

Vitesse irrégulière: «la lourde machine se mit en route», «se laissant emporter par la descente», «entra au galop», «trotta doucement», «s'élança», «reprenant sa course», «fureur de la locomotion».

La voix «in crescendo» de l'intérieur de la voiture: «fit une voix», «cria la même voix», «s'écria plus furieusement», «exclamations de colère».

L'élément aquatique: «alla le long de la rivière», «au-delà des îles», les quais, «le pont», «le port», «ballotée comme un navire».

Le mystère de l'intérieur du fiacre: «il ne comprenait pas (le chauffeur)», «voiture à stores tendus», «plus close qu'un tombeau».

Flaubert laisse au couple dans l'intimité que le fiacre leur donne. Nous ne savons pas exactement qu'est-ce qu'il se passe à l'intérieur. Nous avons des indices grâce à la vitesse, au vagabondage de la voiture, aux exclamations de plus en plus impatientes et furieuses de la «voix de l'intérieur», mais rien n'est dit, et le chauffeur disparaît de l'action.

Nous passerons maintenant aux passages de Maupassant pour pouvoir ensuite une comparaison entre l'usage du fiacre dans les deux œuvres.

3. Les fiacres dans *Bel-Ami*

Georges Duroy plaît aux femmes et il est décidé à en tirer profit pour gagner un succès inaccessible sans elles.

Ce personnage utilisera les fiacres non seulement pour ses déplacements et pour obtenir des informations des cochers, mais surtout pour mettre les femmes dans une situation où fuir se rend impossible.

Le premier passage que nous analyserons de ce roman nous situe au moment où, après le dîner chez les Forestier, Duroy (surnommé Bel-Ami)

demande à Mme de Marelle si elle veut être raccompagnée chez elle. Ils se retrouvent donc seuls dans un fiacre. Ça faisait quelques temps qu'il lui faisait la cour. L'occasion semble demander l'action mais il a peur d'effrayer Mme de Marelle et de gâcher toute occasion future.

Dans ce passage, nous associons le fiacre avec la naissance du désir. Mme de Marelle est mariée ce qui rend la passion interdite, immorale et obligatoirement secrète.

«Il la sentait contre lui, si près, enfermée avec lui dans cette boîte noire, qu'éclairaient brusquement, pendant un instant, les becs de gaz des trottoirs. Il sentait, à travers sa manche, la chaleur de son épaule, et il ne trouvait rien à lui dire, absolument rien, ayant l'esprit paralysé par le désir impérieux de la saisir dans ses bras.

“Si j'osais, que ferait-elle?” pensait-il. Et le souvenir de toutes les polissonneries chuchotées pendant le dîner l'enhardissait, mais la peur du scandale le retenait en même temps.[...]

Tout à coup il sentit remuer son pied. Elle avait fait un mouvement, un mouvement sec, nerveux, d'impatience ou d'appel peut-être. Ce geste, presque insensible, lui fit courir, de la tête aux pieds, un grand frisson sur la peau, et, se tournant vivement, il se jeta sur elle, cherchant la bouche avec ses lèvres et la chair nue avec ses mains.

Elle jeta un cri, un petit cri, voulut se dresser, se débattre, le repousser; puis elle céda, comme si la force lui eût manqué pour résister plus longtemps.[...]

Elle sortit enfin du fiacre en trébuchant et sans prononcer une parole. Il sonna, et, comme la porte s'ouvrait, il demanda, en tremblant: “Quand vous reverrai-je?”

Elle murmura si bas qu'il entendit à peine: “Venez déjeuner avec moi demain.” Et elle disparut dans l'ombre du vestibule en repoussant le lourd battant, qui fit un bruit de coup de canon.

Il donna cent sous au cocher et se mit à marcher devant lui, d'un pas rapide et triomphant, le cœur débordant de joie.» (Maupassant, 1988: 97-98).

Nous pouvons observer qu'il y a plusieurs axes d'analyse que nous allons classifier de la façon suivante:

1. *Silence / Froideur / Quiétude*: «se trouva seul», «ne trouvait rien à lui dire», «sans prononcer un mot», qui est renforcé par le deuxième axe.

2. *Mouvement / Passion*: «un fiacre qui roulait», «désir impérieux», «mouvement sec, nerveux»,...
3. *Obscurité / Lumière*: «enfermée», «boîte noire», «éclairaient brusquement»,...
4. *Sensation / Action*: «sentait près», «sentait remuer son pieds», «l'action brusque et brutale», «il se jeta sur elle», «voulut se débattre puis céda».

Mme de Marelle commence dans une position silencieuse et rigide. La confrontation entre son désir et la morale sociale et personnelle paraissent se refléter dans plusieurs éléments dans ce texte: son silence est brusquement interrompu par un petit cri de résistance invraisemblable, sa quiétude trahie par un mouvement sec et nerveux, et l'ombre du fiacre vaincue par l'éclat des lumières des trottoirs et de ses yeux.

Par contre, Georges Duroy sent la passion naître de la proximité du corps. Il reste immobile par la crainte d'effrayer Mme de Marelle. Il n'est pas encore un expert du langage corporel des femmes et méconnaît l'interprétation des «polissonneries chuchotées» pendant le dîner.

L'action se déclenche vite et d'une façon assez maladroitement de la part de Duroy.

Le deuxième passage de *Bel-Ami* que nous avons choisi appartient au moment où, Duroy, suspectant sa femme, l'invite à faire une promenade «romantique» pour lui arracher une confession.

Ils prirent un fiacre découvert, gagnèrent les Champs-Élysées, puis l'avenue du Bois-de-Boulogne. C'était une nuit sans vent, une de ces nuits d'étuve où l'air de Paris surchauffé entre dans la poitrine comme une vapeur de four. Une armée de fiacres menait sous les arbres tout un peuple d'amoureux. Ils allaient, ces fiacres, l'un derrière l'autre, sans cesse.

«Georges et Madeleine s'amusaient à regarder tous ces couples enlacés, passant dans ces voitures, la femme en robe claire et l'homme sombre. C'était un immense fleuve d'amants qui coulait vers le Bois sous le ciel étoilé et brûlant. On n'entendait aucun bruit que le sourd roulement des roues sur la terre. Ils passaient, passaient, les deux êtres de chaque fiacre, allongés sur les coussins, muets, serrés l'un contre l'autre, perdus dans l'hallucination du désir, frémissant dans l'attente de l'étreinte prochaine.

L'ombre chaude semblait pleine de baisers. Une sensation de tendresse flottante, d'amour bestial épandu alourdissait l'air, le rendait plus étouffant. Tous ces gens accouplés, grisés de la même pensée, de la même ardeur, faisaient courir une fièvre autour d'eux. Toutes ces voitures chargées d'amour, sur qui semblaient voltiger des caresses, jetaient sur leur passage une sorte de souffle sensuel, subtil et troublant.

Georges et Madeleine se sentirent eux-mêmes gagnés par la contagion de la tendresse. Ils se prirent doucement la main, sans dire un mot, un peu oppressés par la pesanteur de l'atmosphère et par l'émotion qui les envahissait.

(...) Georges murmura: "Oh! ma petite Made", en la serrant contre lui» (Maupassant, 1988: 238-239).

Ici nous associons le fiacre avec la remémoration d'une passion perdue. La promenade en fiacre est un rituel très commun dans les couples d'amoureux.

Nous allons classer notre analyse autour de cinq termes principaux: la chaleur, la communauté (c'est-à-dire, le fait que d'autres couples font la même chose, à la même heure et au même endroit), l'amour tendre (non sexuel, comme dans le premier passage), le silence et la présence de l'élément aquatique.

Il y a, désormais, une notion qui est présente d'une façon non-explicite et qui règne ce passage, aussi bien que le premier: l'obscurité. Le fragment se situe dans «une nuit sans vent» où «l'ombre chaude semblait pleine de baisers». Cette pénombre extérieure aux fiacres représente une utilisation des voitures plus calme, à savoir comme moyen pour exprimer ou créer une connexion spirituelle entre les amants qui, peut-être, se chuchotent des désirs, des vœux d'avenir, ...qui peut s'avoir? Madeleine et Georges ont perdu leur importance et même un peu de leur identité, ils sont submergés dans l'ambiance de tendresse qui semble dominer le Bois-de-Boulogne.

Si nous le comparons avec le passage du fiacre Bel-Ami / Mme de Marelle, nous pouvons observer un temps de narration plus ralenti, plus doux. Le calme de ce fragment vient justement bercer, comme un FLEUVE tranquille, la passion des amants, qui dans une nuit chaude, se rencontrent sous un «ciel étoilé et brûlant».

Les passages descriptifs sont beaucoup plus nombreux que les succèsions d'actions, presque inexistantes. Nous pouvons observer que dans

cette promenade le fiacre n'est pas utilisé explicitement comme un moyen favorisant l'amour de Georges et Madeleine. Néanmoins, la parution des fiacres d'autres couples nous laissent entrevoir que les ceux-là utilisent les voitures pour chercher un endroit à l'abri des autres, pour parler, pour remémorer leurs moments passionnés ou bien pour discuter, comme le cas de Georges et Madeleine.

La différence plus notable entre le fragment de Flaubert et ceux de Maupassant est le point de vue de lecteur. Dans *Madame Bovary* le lecteur ainsi que le chauffeur méconnaissent ce qui se passe à l'intérieur du fiacre. Dans *Bel-Ami*, nous sommes placés, en tant que lecteur, à l'intérieur de la voiture et, nous ne connaissons pas les pensées du chauffeur ou des personnes qui observent le véhicule.

En dehors de la relation de l'eau et du rythme de la passion, les deux amours, initiés physiquement dans les fiacres, seront continués dans des chambres (d'hôtel pour le couple Léon-Emma et dans un logement loué à ces effets par Mme de Marelle pour Bel-Ami). L'amour, le désir initial et l'émotion nés dans un espace «roulant» seront permutés par la quiétude d'une salle jusqu'à son extinction. De là, l'importance de la présence des termes aquatiques dans ces fragments. L'amour est vivant en tant qu'eau coulante. Une fois inerte dans un lac, l'étincelle perd sa luminosité et la transparence de l'eau du FLEUVE se transforme en un vert corrompu et mortel.

D'un autre point de vue, il nous semble intéressant l'usage des termes comme «tombeau» (*Mme Bovary*) et «boite noire» (*Bel-Ami*, passage avec Mme de Marelle). Pourquoi placer des termes qui sont en relation directe avec la mort? Est-ce une prolepse? Les narrateurs sont-ils en train de nous annoncer la mort de cette passion avec la fin de ce «petit voyage»?

En fin, le silence est une condition fondamentale dans ces passages. Dans ces trois fragments les dialogues sont presque inexistants; le clame n'est coupé que par les cris furieux de Léon, ou le petit cri de résistance de Mme de Marelle. Le silence, implicite dans ces voitures, fournirait la complicité nécessaire à ce moment si intime, aiderait à ne pas rompre la proximité des corps et à bien mener l'exécution des caresses. Une fois établis dans une chambre, les protagonistes percent ce silence avec de longs dialogues et la passion semble s'éclipser graduellement.

4. Conclusion

Pour conclure, nous pensons que les fiacres sont des éléments adjutants à la naissance de ses amours qui sont très fugaces.

Dans *Mme Bovary*, les fiacres et diligences apparaissent uniquement au moment où Emma fréquente Léon à Rouen. Le reste du roman, Emma «piégée» au village, ils seront absents.

Dans *Bel-Ami* le fiacre est utilisé d'une façon très diverse: pour obtenir des informations des allées-retours des personnages politiques, pour quelques rencontres amoureuses-sexuelles, pour éviter le scandale (par exemple avec Mme Walter), pour kidnapper la fille du rédacteur,...

Comme nous l'avons signalé dans l'analyse du passage de *Bel-Ami* au Bois-de-Boulogne, il n'y a rien d'originale dans cette utilisation du fiacre comme espace d'intimité des couples «interdits» ou adolescents.

Le fiacre au XIX^{ème} siècle ou la voiture de nos jours, sont des éléments spatiaux très reliés avec la passion et les amoureux. Non seulement nous avons des exemples dans la littérature, comme ceux que nous venons de voir, mais aussi dans le cinéma (spécialement dans les films d'adolescents, genre *Grease*) ou les chansons pop (type *The River* de Bruce Springsteen) en donnent de nombreux exemples.

Bibliographie

MAUPASSANT, G. (1988) *Bel-Ami*, Paris, Pocket.

FLAUBERT, G., (1998) *Madame Bovary*, Paris, Pocket.

LA FABLE CONTRARIÉE: LA CATHÉDRALE D'ANANDA DEVI, DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN

MAR GARCIA

Universitat Autònoma de Barcelona

À un moment où les projecteurs de la francophonie littéraire se trouvent braqués sur les romans mauriciens, les nouvelles, espace de liberté et d'expérimentation pour les écrivains de l'île, ne bénéficient pas d'une diffusion internationale et s'adressent fondamentalement à un public local ou à des Mauriciens de la diaspora pour qui l'accès à la littérature de l'île constitue un lien avec celle-ci, une forme d'appartenance. Icône des lettres mauriciennes, Ananda Devi ne fait pas exception à la règle. A la différence de ses romans, qui connaissent une diffusion et une reconnaissance internationale notables, ses recueils de nouvelles, écrits pendant sa jeunesse et publiés par des éditeurs mauriciens ou africains, restent largement méconnus bien qu'ils contiennent déjà bon nombre de ses obsessions littéraires. Dans ces pages, nous examinons une nouvelle appartenant au recueil *Solstices* (1977), le premier publié par l'auteure, intitulée «La Cathédrale». Portée à l'écran en 2006, c'est-à-dire presque trente ans après sa publication, par Harrikrishna Anenden, cette nouvelle nous invite à nous interroger non seulement sur le parcours qui va du texte littéraire au travail filmique, suivi de très près par l'auteure, mais aussi sur le film en tant que dispositif permettant de rendre visible une production littéraire qui n'est pas prise en compte par la critique et qui reste largement inaccessible aux lecteurs occidentaux. Le film constitue le lieu d'une double réécriture: celle qui provient de son statut d'adaptation –travail de transposition cinématographique d'un texte littéraire– et celle que réalise l'auteure lorsqu'elle revient sur un texte de jeunesse pour le mesurer à l'aune de son œuvre postérieure. L'analyse des choix et des refus dont résulte le film est à mettre en relation avec la construction d'un imaginaire original et d'une carrière littéraire qui abandonne le contexte local des débuts pour occuper une place privilégiée sur la scène francophone actuelle. Nous examinons

par quels moyens le film devient un instrument privilégié pour revisiter une nouvelle écrite lorsque l'auteure avait dix-sept ans à la lumière de sa production plus récente.

1. Du local au global?

Si la figure de l'auteur constitue un élément clé dans l'organisation des champs et des marchés littéraires (loin des prophéties qui décrétèrent sa mort dans les années soixante) à l'âge de la globalisation, ceci est encore plus vrai dans le cas des littératures francophones/postcoloniales. Le lieu d'origine devient pour ces dernières l'axe autour duquel s'organisent les discours publicitaires et médiatiques. On attend de ces auteurs, plus que des autres, qu'ils agissent comme des interprètes officiels des lieux auxquels ils sont rattachés par leur biographie et que, de ce fait, ils les représentent dans le contexte actuel des industries de l'altérité. Celles-ci cherchent à satisfaire les désirs d'exotisme et d'authentique du public occidental en lui proposant des formules de plus en plus élaborées et sophistiquées (Brouillette, 2007: 70). Bien que réalisé avec des moyens modestes, le film *La Cathédrale* a été présenté dans plusieurs festivals de cinéma internationaux et a connu un certain succès à Maurice.¹ Les enjeux esthétiques et idéologiques que soulève la décision de l'auteure de participer à l'adaptation cinématographique de sa nouvelle méritent que l'on s'y arrête. D'une part, le récit et le nom de l'écrivaine agissent ici comme une caution utile voire nécessaire dans le cas de cinématographies émergentes ou mal connues comme la mauricienne (l'adaptation –*Bénarès* de Barlem Pyamootoo, *Le Rêve de Rico* de Selven Naidu, entre autres– permettant de cumuler du capital symbolique). D'autre part, en s'assurant le contrôle de l'adaptation à l'écran de la nouvelle (le réalisateur est son époux et dans le tournage participent le fils du couple et des amis), Devi évite que le film et, avec lui, l'interprétation de son texte, lui échappe des mains. En tant qu'écrivaine, on attend d'elle une version et une vision légitime de ce que

1 Le film, qui a décroché au *Cambofest* le Golden Water Buffalo au meilleur film du festival, a été présenté aussi dans le *Festival de films du monde* (Montréal), l'*Indian Film festival* (Goa), le *Fespaco* (Burkina Faso), *Étonnants voyageurs* (Saint-Malo), *Afrycamera* (Pologne) l'*International Film Festival* (Durban) ou le *Washington African Diaspora Film Series*.

serait l'île Maurice et, plus précisément, Port-Louis, sa capitale. L'illusion d'immédiateté et de matérialité qui est propre à l'image cinématographique favorise ces attentes comme ne pourrait le faire le texte littéraire. En effet, le projet esthétique de Devi tourne le dos au modèle réaliste et mimétique. Sans renoncer à ses origines, son écriture n'a jamais prétendu livrer une chronique documentaire de l'île. Cette dernière, profondément transfigurée dans les fictions, devient un espace maléfique habité par des forces inexplicables qui hantent les personnages. De même, la dimension métaphysique et mystique de l'écriture de Devi résiste au dévoilement que comporte toute mise en images. Certes, dans ses premières nouvelles, dont «La Cathédrale», le style de Devi n'est pas encore tout à fait défini : ces nouvelles constituent un espace d'expérimentation pour la jeune écrivaine qui cherche encore sa voix. Mais les thèmes obsédants (le mal, la douleur, le sacrifice), les images privilégiées et un style descriptif riche en épithètes, en comparaisons et analogies construites à partir d'images inattendues, sont déjà là. Les difficultés étaient donc considérables pour l'auteure comme pour le réalisateur. Comment mettre en images le texte sans trahir l'écriture, sans se trahir soi-même et sans renoncer pour autant aux possibilités du langage filmique? Comment se situer par rapport au rôle d'interprète du lieu d'origine sans tomber dans l'exotisme? Et surtout, quelle attitude adopter à l'égard d'un texte écrit trente ans auparavant, de ses maladresses et de ses options d'écriture? À partir du moment où Devi s'engage dans le processus d'élaboration du film, ne revient-elle pas sur un texte assez différent de ce qu'elle écrit aujourd'hui pour, en quelque sorte, se réconcilier avec lui, le légitimer surtout vis-à-vis d'elle-même et peut-être aussi réduire la distance qui le sépare de ses œuvres postérieures? L'auteure qui participe dans le processus du film n'est plus l'adolescente qui s'initie à l'écriture et qui publie des nouvelles chez les éditeurs locaux, mais un nom important des littératures francophones qui, après quelques titres parus dans la collection «Continents noirs» de Gallimard, a intégré, avec *Ève de ses décombres* (2005), la collection blanche du même éditeur.

Après avoir abandonné l'idée d'adapter une autre nouvelle du même recueil, *Le Cerf-volant*, dont l'adaptation cinématographique était trop compliquée sur le plan technique, Anenden et Devi optent pour «La Cathédrale». La solution au conflit intérieur de Lina que propose cette

nouvelle —elle trouve dans l'espace protecteur, ventre maternel, de la cathédrale, un refuge qui fait défaut dans les fictions postérieures— semble trop simple si on la compare aux parcours beaucoup plus complexes et élaborés de ses personnages de roman, en proie à une douleur et à une souffrance extrêmes, victimes d'un espace menaçant et d'un ordre social destructeur. La Vierge, montrée dans le film, d'abord par un plan d'ensemble, puis par un premier plan sur son visage d'où coule une larme de com/passion, disparaît d'un monde romanesque où le surnaturel devient, avant tout, source d'inquiétude et où l'étrangeté vis-à-vis de soi-même et des autres est le maître mot. La note d'optimisme par laquelle se clôt la nouvelle (au cours d'une journée semée d'incertitude, Lina prend conscience petit à petit de la finitude des choses et de l'importance de ne pas accepter l'option à laquelle semble la destiner sa situation: la prostitution) constitue de cette manière la voie fermée que Devi ne suivra pas par la suite et sur laquelle l'artiste mûre jetterait un regard mi-nostalgique mi-attendri. «La Cathédrale» constitue, dans cette perspective, un point de basculement, le garde-fou d'où Lina peut contempler à la fin, avec la tranquillité relative d'avoir échappé, du moins provisoirement, au désastre, à l'enfer où séjourneront les héroïnes des romans avant d'accéder, dans le meilleur des cas, à un salut toujours incertain.

La misère extrême dans laquelle sont confinées Lina et sa famille, soulignée avec insistance dans le texte, apparaît tempérée dans le film. Pendant la maladie de son père (passage au passé supprimé dans le scénario écrit par Devi), obligé d'interrompre son travail de «savetier» (cordonnier), Lina connut la faim et «le délire de l'inanition» (29). La description des maisons, surtout des intérieurs, met l'accent sur la pauvreté. Lina déteste la vue de ces «vieilles maisons à toiture de tôle et au plancher pourri» (30) qui s'étalent le long du chemin qui conduit chez elle, «les canaux emplis de détritrus, le bois à l'aspect de pourriture, les gouttières d'où dégoulinait perpétuellement quelque humidité restée de la dernière pluie» qui donnent à tout «un air de larmes et de souffrance».(36). Dans la maison règnent l'odeur de moisi, l'«obscurité poussiéreuse» (37) et le désordre: «Il y avait des plats salis dans l'évier, du bouillon froid dans une marmite, que lapait avec délices un chat famélique et nu» (37). Un seul espace est à la fois doté d'un extérieur et d'un intérieur préservés de cette déchéance: la cathédrale et sa place. Lorsque Lina pénètre à la fin du récit

dans la cathédrale, elle y trouve un refuge qui lui permet de faire face à la détresse et au désespoir. Le texte tisse de cette manière des rapports entre l'intérieur délabré de la maison et la fragilité de Lina en prenant conscience du passage du temps et du caractère éphémère de sa beauté et de tout le reste. La cathédrale, sorte de forteresse de l'âme à connotations mystiques, permet à Lina d'intérioriser une figure maternelle bénéfique qui, dans la réalité, est destructrice ou absente. La pauvreté, tout en n'étant pas absente du film, y est moins frappante. La volonté du réalisateur et de l'écrivaine d'adapter le film au Maurice d'aujourd'hui exigeait que l'on adoucisse la misère présentée dans le texte de façon très sombre. Le film propose un parcours de Port-Louis qui tient compte de l'amélioration du niveau de vie des Mauriciens sans tomber pour autant dans l'idéalisation. Ainsi, la diversification des espaces, notamment la partie filmée à l'intérieur de l'hôtel de luxe où séjourne le photographe qui veut séduire Lina et qu'elle refuse à la fin du récit, permet de souligner les énormes différences sociales et économiques qui séparent encore classes et ethnies. L'exigence de vraisemblance explique aussi que le groupe de marins de passage sur l'île et en quête de prostituées ait été remplacé par le photographe, dont la demande devient plus subtile.

D'autres choix ne semblent pas s'expliquer par le besoin d'adapter le film au contexte actuel. Si la nouvelle contient déjà en germe des nombreux éléments de la poétique et de l'écriture de l'auteure, le traitement qu'ils reçoivent est différent. Le rapport privilégié avec la nature qu'entretiennent les personnages des fictions de Devi est atténué dans le film à cause de la présence massive de la ville. Comme le groupe de misérables qui tente de coloniser sans succès une terre ingrate dans *Soupir*, ou Joséphin le Fou, créature mi-humaine mi-marine qui habite dans les cavités de l'île, Lina est décrite dans le récit comme une sorte d'émanation humaine de l'espace insulaire: elle «était en fait l'île dans son essence» (30). Le rapport métonymique des individus à l'espace, véritable actant des fictions de Devi, s'étend aussi aux éléments non-naturels. Lina passe ses journées dans les rues de Port-Louis, surtout sur la place de la cathédrale dont elle est devenue une partie (29). Réciproquement, Lina sent «que tout, des ruelles, des voitures, des maisons, des bateaux et de la cathédrale lui appart[ient] à part entière» (30). De même, chaque passant donne quelque chose de lui à Lina et, inversement, «fait vibrer en elle la com-

passion, l'excitation ou la chaleur». Si le film souligne tous ces aspects en nous montrant Lina en interaction avec l'espace et avec ses habitants, il s'écarte du récit pour ce qui est des détails que celui-ci contient sur l'identité ethnique de la jeune fille. Lina, qui possède «la santé typique des filles créoles de son âge» (28), est décrite à l'aide de désignations faites à partir du modèle «fille de» associé aux éléments –le soleil (32), l'île et le feu (33)– d'où elle puise sa vitalité et dont elle ressent intensément le contact. Sa beauté et sa sensualité reçoivent un traitement poétique, elle est nommée «être-oiseau» et «être-fleur» (31) en même temps qu'elles soulignent son animalité –elle a une intuition très développée et des sens «en éveil» (29), elle grimpe les marches «comme une chatte» (28). Le corps de la «jeune fille du séga» (28), créature à la beauté «farouche» qui «poussait, sauvage» (28) est particulièrement doué pour le rythme et mis en valeur aussi bien dans le récit que dans le film. Elle danse sur la place de la cathédrale avec «un rythme de frénésie sur le corps» et «un rythme de ravanne [sic] dans le sang» (28).² Devi, qui a à peu près l'âge de son personnage quand elle écrit cette nouvelle, a recours à des formules comme celle-ci: «les figures des jeunes filles créoles en bigoudis ou des vieilles commères hindoues sur le pas de la porte rendaient permanent et éternel ce visage du vieux Port-Louis» (30). Ce type de descriptions à tendance essentialisante ou stéréotypée, fréquentes dans la littérature mauricienne, traduisent une organisation sociale communaliste basée sur les particularités ethniques de chaque groupe qui se heurte à l'utopie politique d'hybridation et de célébration du multiculturel que projette la Nation Arc-en-ciel. Prenant en charge le démantèlement de cette idéalisation, les auteurs mauriciens adoptaient et adoptent encore souvent un modèle d'écriture ethno-narratif (Ravi, 2006: 9). La nouvelle de Devi n'est pas étrangère au modèle ethno-narratif que l'auteure abandonnera progressivement dans ses romans sans renoncer pour autant à un certain ancrage référentiel. Le film, quant à lui, opte pour une esthétique de la diversification et du mouvement qui lui permet de s'éloigner de ce modèle et du déterminisme excessif du récit et qui, comme nous allons le voir, se manifeste sur tous les plans.

2 La ravane est un tambour utilisé pour le séga qui donne le rythme. Le séga, genre musical très répandu à Maurice et pratiqué aussi, avec des variantes, par les musiciens d'autres îles de l'océan Indien, puise ses sources dans les rythmes africains.

2. Vers la diversification du discours filmique

Malgré la présence d'une voix *off* féminine dans le film qui prolonge celle de l'instance narrative dans le récit, l'énonciation du film est diversifiée. Il ne s'agit plus d'un récit raconté à la troisième personne et le film met en place deux voix *off* (celle de la narratrice et celle du photographe). Il accorde aussi plus de place au discours direct. D'autre part, le film n'est plus entièrement focalisé sur Lina. Ce n'est plus l'histoire de Lina racontée en grande partie à travers ses pensées, mais une histoire qui contient des épisodes secondaires protagonisés par d'autres personnages et racontée par la caméra, qui accompagne successivement Lina, Sanjay le photographe et d'autres personnages pour s'en écarter aussitôt et suivre son propre regard. Ce dernier, comme nous le verrons, oscille entre le documentaire et la fiction.

Le monolinguisme du récit, rédigé en français malgré la présence de quelques mots qui dénotent le contexte mauricien, est aussi remplacé dans le film par la présence des trois langues de l'île, français, anglais et créole, ce qui permet de donner une image assez vraisemblable de la situation linguistique à Maurice (les versions anglaise et française du film ne diffèrent que dans la langue de la voix *off* de la narratrice). Lina et sa famille et connaissances sont créolophones et les échanges linguistiques de la première avec les commerçants et les gens de la rue se font aussi en créole. Or, malgré l'introduction du créole, parlé par tous les Mauriciens indépendamment de leur communauté d'origine, le film montre bien, en prenant soin de séparer les trois langues et leur contexte d'utilisation, que l'unité linguistique n'est que relative et surtout que celle-ci ne fait pas l'unité sociale. Ainsi, la séquence de la classe de littérature a lieu en anglais, langue officielle de l'enseignement à Maurice. Le photographe, qui parcourt Port-Louis en touriste et qui loge dans un hôtel de luxe est, quant à lui francophone. La plus forte charge référentielle de l'image aurait mal supporté le monolinguisme, automatiquement perçu comme plus artificiel à l'écran qu'à l'écrit (pensons à l'effet d'in vraisemblance que produit chez le spectateur d'aujourd'hui le fait de voir *La Noire de...* d'Ousmane Sembène en écoutant les pensées de Diouana, la servante dakaroise trompée par le couple qui l'a engagée, prononcées dans un français standard par une voix *off*). Mais il convient de signaler également la présence impor-

tante que Devi accorde au créole dans ses romans tout en ne renonçant pas à écrire en français et l'autotraduction de certains de ses textes vers l'anglais. L'internationalisation du public de l'auteure y est sans doute aussi pour quelque chose dans le choix plurilinguistique opéré par le film qui, malgré la situation de diglossie, permet d'offrir un portrait plus pluriel de l'île.

Le choix dans le film de la diversification pour s'éloigner du modèle ethno-narratif transforme aussi l'histoire qui n'est plus exclusivement centrée sur Lina. Bien que celle-ci reste le personnage principal, d'autres personnages, comme Sanjay ou le photographe acquièrent beaucoup plus d'importance que leurs homologues dans le récit (Dany et le marin) et reçoivent un traitement plus approfondi. Plus timide que Dany et indianisé de surcroît par son nom et par son aspect, Sanjay, l'étudiant amoureux de Lina, est montré dans la rue, en train de chercher les boucles d'oreille qu'il achète pour Lina, en classe de littérature, dans sa chambre. Lors de la séquence dans la classe de littérature (ajoutée dans le film) nous découvrons un Sanjay transi de poésie (comme Sad, dans *Ève de ses décombres*) qui répond brillamment aux questions du professeur. Bien qu'elle reste platonicienne, sa relation avec Lina, devenue explicitement inter-ethnique dans le film s'écarte également du déterminisme de la nouvelle. De ce fait elle se rapproche davantage des relations homme-femme (basées sur la transgression à la différence de celles, stériles, qu'impose la communauté), que l'on trouve dans les romans de Devi. Il en va de même pour le client du père de Lina, pour le vendeur ambulant de *dholl puri*, pour la mendicante ou pour le paysan que nous voyons travailler dans le champ de canne à sucre. Absents du récit, ces personnages ont, dans le film, un visage et, à l'exception du paysan, une voix. La séquence de la visite de la mère de Lina chez la «longaniste» (guérisseuse) est aussi ajoutée; dans la nouvelle il est seulement question d'un «bonhomme, à Cassis, qui peut guérir l'asthme avec une herbe» (37). Ce personnage donne lieu en outre à une intrigue secondaire qui est également absente du texte: la mère est persuadée que sa fille lui attire le mauvais sort et met en pratique un rituel pour se libérer des forces maléfiques qui lui empêchent d'abandonner le lit. Traitée avec humour et présentée comme une escroquerie, l'inclusion de cette séquence et ses conséquences néfastes dans le difficile rapport mère-fille introduit une réflexion sur le recours aux guérisseurs encore

commun à des membres des différents groupes ethniques qui composent la société mauricienne indépendamment de leurs croyances religieuses, dont certaines sont aussi rappelées dans le film (l'appel à la prière du muezzin qu'on entend lors de la brève rencontre du photographe avec Lina sur le parvis de la cathédrale). Enfin, la place octroyée à ces personnages réduit considérablement le manichéisme du récit. S'il y a aussi des bons (Lina, Sanjay) et des méchants (le photographe), ce dernier est doté de voix (ses réflexions en voix *off* lorsqu'on le voit marcher dans les rues de Port-Louis caméra en main ou noter dans son cahier de voyage ses réflexions, sans parler de ses portraits de la ville et de Lina) et reçoit un traitement beaucoup plus égalitaire. Fasciné par la beauté de Lina, il n'est pas simplement une version actualisée du marin (touriste en quête d'exotisme), il est aussi une voix d'artiste qui peut très bien être interprété comme un *alter ego* du réalisateur.

Transposé à l'écran, le Maurice plus rêvé que vécu des fictions d'Ananda Devi devient ici, grâce à l'immédiateté de l'image, un espace concret. La caméra parcourt la capitale, explore ses rues commerçantes, son port, le quartier de Lina. Interrogé sur ses choix esthétiques, le réalisateur signale l'influence du cinéma-vérité, basé sur l'utilisation du son direct ou de l'interview. Cette conception du cinéma, utilisée par Jean Rouch et Edgar Morin dans *Chronique d'un été* (1960) et qui aura l'influence que l'on sait sur les cinémas du Tiers-Monde et militants, convient très bien à Anenden, réalisateur de documentaires pour l'OMS qui a à son actif plusieurs prix. Si les films de non-fiction connaissent un regain d'intérêt depuis la fin des années quatre-vingt-dix, les documentaires de l'ère du simulacre, vidée de toute réalité (Baudrillard) sont plus conscients de l'impossibilité d'échapper au point de vue de leur auteur malgré leur inscription dans le domaine de la non-fiction qu'ils ne l'étaient dans les années soixante ou soixante-dix, plus préoccupés par l'efficacité du message politique dans un contexte de lutte contre l'exploitation capitaliste et néocoloniale. Ce type de films, qui englobe en fait une typologie assez variée, constituent le lieu privilégié d'une réflexion et d'une esthétique personnelles qui, sans renoncer au réel, n'hésitent pas à emprunter à la fiction ses gestes et son aspect. La démarche de Anenden s'inscrit dans cette optique: «C'est cinquante pour cent de documentaire et cinquante pour cent de fiction. Les marchands de *dholl puri* du marché central c'est de la caméra-vérité, alors

que Lina qui enlève les lunettes de son père le cordonnier, c'est de la fiction», déclare-t-il au journal mauricien *L'Express*.

«La fable cinématographique est une fable contrariée», écrit Jacques Rancière (2001: 8) entre un regard créateur qui construit (la fable aristotélicienne qui privilégie le *mythos*) et un regard mécanique qui enregistre des images (*opsis*). Dans le film, Anenden met constamment en dialogue les deux pôles entre lesquels se débat l'art cinématographique: le cinéma comme représentation et comme esthétique. Ainsi, les références locales, profondément transfigurées par Devi dans son écriture, sont ici, au contraire, restituées dans une optique documentaire par le réalisateur. S'il est vrai que, en termes généraux, la circulation et la réception des films africains de fiction dans les circuits occidentaux privilégie leur éventuel intérêt documentaire au détriment de leurs qualités artistiques (Diawara, 2000: 82), il convient cependant de signaler que le documentaire est le résultat d'un travail personnel aussi voire plus complexe que la fiction et que entre les deux il n'est pas question de frontière mais de gradation:

La question n'est pas celle de l'essence des choses en dehors de nous, mais celle des règles de transformation du sensible en significatif et communicable. Il y a non pas césure, mais inter-relation subjectif-objectif et suite graduelle du documentaire à la fiction. (Niney, 2004: 120)

Dans cette perspective, la pratique du documentaire ne saurait se réduire à un inventaire pré-établi de techniques, de thèmes ou de formes. Les différentes séquences qui forment le film s'offrent au spectateur comme une sorte de patchwork dont les carreaux vont du plus documentaire au plus fictionnel. Ponctuées de rencontres, les déambulations urbaines de Lina favorisent le glissement de plans dont le rapport avec l'intrigue reste en réalité faible ou peu motivé. La caméra adopte ici une modalité d'observation empathique qui transmet au spectateur le sentiment d'accéder à la réalité sans médiation et favorise son identification affective avec le monde qui lui est montré. C'est le cas des plans avec le vendeur de *dholl puri*. Lina et lui échangent quelques propos et il lui offre un *dholl puri* qu'elle mange avec appétit. Mais Lina devient bientôt l'excuse et non pas la cause des plans qui s'attardent à montrer l'activité du vendeur, la préparation et la vente de sa merchandise ou l'arrivée

d'autres clients. Le glacier tient, lui, une place plus importante dans le développement de l'intrigue. Comme dans le récit, il marque le rythme que danse Lina sur la place de la cathédrale. Sa conversation avec la jeune fille concernant les apparences trompeuses est directement en rapport avec la prise de conscience de Lina du passage du temps. L'approche est donc plus informative pour le premier, plus romanesque pour le second. Mais les enjeux ne sont pas toujours si évidents. Prenons, à titre d'exemple, le plan qui montre les pieds tatoués d'une femme indienne qui descend majestueusement les marches. La voix *off* du photographe, que l'on voit, au plan suivant, assis sur un banc du jardin botanique en train de consigner ses pensées dans son cahier, commente: «Du jour où l'homme pour la première fois se mit debout notre regard a changé. Sans eux, sans leur soutien et leur mobilité nous n'aurions pas fait ce bond immense en avant, franchi tant d'abîmes, dévoré tant d'espaces.» Il est difficile d'établir un rapport entre ces propos, les images qui suivent aux instantanées des pieds des passants prises par le photographe et l'histoire de Lina. Certes, on peut y voir une métaphore du chemin que Lina doit parcourir pour parvenir à l'âge adulte, une allégorie de la vie comme l'exigence de surmonter des obstacles pour aller toujours de l'avant. Lina sillonne la ville à longueur de journée mais elle est prisonnière d'une situation qui la dépasse. La découverte et l'appropriation de l'espace protecteur de la cathédrale lui donnera la force d'accéder aux espaces inexplorés de son être, pour grandir. Néanmoins le rapport avec l'intrigue des propos du photographe et des images des pieds tatoués sous fond de musique indienne n'est pas immédiat malgré l'insertion des images de transition (les photos des pieds des gens). Ces images pourraient très bien appartenir à un documentaire en toute règle. Mais l'irruption du photographe introduit également une modalité de représentation réfléchie qui désautomatise le regard et confère une forte dimension poétique au réel. Le choix des pieds, et non pas du visage et des yeux attire notre attention sur la poésie et le mystère que contient la plus banale des réalités. Dans ces photogrammes de pieds qui se succèdent en alternance avec des prises au ralenti, le réalisateur adopte le «parti-pris des choses», pour paraphraser Ponge. Il s'éloigne ainsi des images idéalisées de l'île des brochures touristiques, nous proposant non pas de substituer le rêve par la réalité, mais de découvrir tout le rêve que peut enfermer la plus anonyme et prosaïque des réalités: les pieds des

passants. Ce parti-pris esthétique confère au lieu sa véritable dynamique (*tópos átópos*) et permet au réalisateur de s'éloigner de l'installation dans le stéréotype, dans le *tópos koinos* (Westphal, 2007: 236). Un film impose une illusion de réalité par l'immédiateté de l'image, mais il s'origine à partir d'un cadre mental et affectif. C'est dire la part que la topographie de Port-Louis que nous offre le film accorde à l'imaginaire et à l'imaginé, autrement dit, à l'actualisation de «virtualités nouvelles inexprimées jusque-là qui ensuite *interagissent* avec le réel» (Westphal, 2007: 171). Dans cette perspective, il n'est pas anodin de constater que le portrait de la ville proposé par Anenden privilégie l'espace du marché, c'est-à-dire de l'échange et du travail. À l'exception de la cathédrale et de la vieille maison en bois et en tôle de Lina, Port-Louis est avant tout présenté comme une ville vivante qui bouge, traversée dans tous les sens par des passants affairés, par des vendeurs ambulants, avec des commerçants, des échoppes, des boutiques (la boutique de chaussures que Lina regarde de l'extérieur, la vitrine de la bijouterie que Sanjai scrute à la recherche d'un cadeau pour Lina, hélas, trop cher pour lui). Le réalisateur prend soin de situer l'hôtel de luxe dans lequel séjourne le photographe, que l'on voit brièvement, dans un espace extérieur à la ville sans nous montrer le chemin qui y conduit pour mieux souligner que l'île des Mauriciens et l'île des touristes sont bien deux espaces et deux réalités différentes et que là-bas «faut travailler pour gagner son pain», comme disent les paroles de «La Rivère Tanier», la chanson que l'on entend lorsque Lina se promène sur le port, loin du «luxe, calme et volupté» baudelairiens.

Une sélection de chansons emblématiques mauriciennes, notamment du séga, enveloppe les images de la ville et les parcours des personnages ou accompagne Lina lorsqu'elle prépare son petit déjeuner dans la cuisine. Le genre du séga raconte une histoire. La multiplication de ces histoires chantées redouble la fable principale ou l'enrichit avec des prolongations et des réflexions. Mais si leur insertion dans le film peut apparaître comme trop démonstrative, le choix des thèmes musicaux contribue à doter les images de la ville d'une mémoire sonore et à faire du film un lieu d'identification pour les Mauriciens. D'autre part, et sans prétendre devenir l'équivalent de la dimension fortement onirique de l'écriture de Devi, l'introduction massive de la musique –associée à des images de gens qui marchent– contribue à situer le film dans la sphère du mouvement et à le

doter d'une forte dimension imaginaire. Enfin, la présence presque continue de la musique atténue les changements trop brusques entre des plans situés à des points trop distants dans l'échelle qui sépare le pur documentaire du pur fictionnel.

3. En guise de conclusion

Lors de la sortie du film, la presse locale a revendiqué le caractère mauricien du film. Aline Gröeme, journaliste de *L'Express* de Maurice se demande pertinemment ce que veut dire cette étiquette d'appartenance:

Est-ce à dire que pour «faire mauricien» il faut impérativement montrer le marchand de «dholl puri» et de gâteaux piments ? Qu'il fait bon d'inclure une scène d'exorcisme avec une «longaniste» caricaturale à souhaits (surprenante Micheline Virahsawmy toute en léopard).

La question que la journaliste est en train de se poser est une question qui hante bon nombre d'écrivains et de cinéastes francophones/postcoloniaux: où se termine le souci de réalisme et où commence le pittoresque? Les images de la ville, dans *La Cathédrale*, présentent un Port-Louis vu à travers le regard nostalgique de deux Mauriciens qui vivent depuis longtemps à l'étranger. Le marché que Lina traverse nonchalante dans le film, note Gröeme, «est bien le dernier endroit pour une gentille balade» à cause de l'odeur de poisson et celle qui émane de la benne à ordures municipale. Certes, il aurait pu donner lieu à d'autres visions moins séduisantes. Se réclamant à la fois du cinéma-vérité et de la fiction, le réalisateur semble avoir voulu s'avancer à toutes les critiques, conscient de la difficulté de son projet. Mais la dimension esthétisante de son portrait de la capitale mauricienne, intensifiée par l'omniprésence de la musique, n'invalide pas la virtuosité du dialogue entre fiction et documentaire et le pouvoir performatif que la fiction semble exercer sur le documentaire: ce qui est possible pour Lina ne pourrait l'être aussi pour toutes les Lina du monde?

Bibliographie

- BROUILLETTE, S. (2007): *Postcolonial writers in the Global Literary Marketplace*, New York, Palgrave Macmillan.
- DEVI, A. (1977, 1997): «La Cathédrale», *Solstices*, Vacoas, Le Printemps.
- DIAWARA, M. (2000): «The Iconography of West African Cinema», dans GIVANNI, J. (ed.): *Symbolic Narratives/African Cinema*, Londres, British Film Institute.
- GROËME, A. (2006): «Cinéma de voyage», *L'Express*, 03/07/06.
- NINEY, F. (2004): *L'épreuve du réel à l'écran. Essais sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck.
- RANCIÈRE, J. (2001): *La fable cinématographique*, Paris, Seuil.
- RAVI, S. (2007): *Rainbow Colors. Literary Ethnotopographies of Mauritius*, Lanham, Lexington Books.
- WESTPHAL, B. (2007): *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.

NADJA, «QUI ÊTES-VOUS?»

SUSANA GARCÍA HIERNAUX

Universidad Complutense de Madrid

1. Construction (et déconstruction) du personnage: Nadja

«Qui suis-je?»,¹ se demande André Breton dès la première ligne de son récit. La crise d'identités marque dès lors, inévitablement, le rythme du texte. L'être humain apparaît au centre de réseaux spatio temporels complexes qui se forment et se déforment en fonction de l'individuation des personnages.

Lorsque Breton écrit les premiers mots de ce roman (si on peut classer *Nadja* dans la catégorie de roman),² il se situe à la fois comme narrateur et personnage. Il ne faut pas oublier que *Nadja* a été publié en plein apogée du surréalisme. D'un point de vue littéraire, ce mouvement, tout comme le dadaïsme, a fait table rase de la création littéraire et des limites traditionnelles de ce qu'on entendait par écriture. D'un point de vue anthropologique, il nie la conception traditionnelle de l'homme, qui se trouve, par conséquence, embarqué dans un balancement contradictoire. Cette crise d'identité humaine unie à l'effacement des frontières, mène Breton tantôt à la création, tantôt à la reconstruction de personnages à partir d'un jeu spéculaire. Ceci est manifeste dès le premier paragraphe:

1 *Nadja*, A. Breton, éd. Gallimard, 1964. *Nadja* est publié pour la première fois en 1928 et révisé ensuite para l'auteur en 1962. Cette oeuvre rapporte l'histoire d'une rencontre inattendue à Paris entre Nadja et le narrateur «Je». Nous nous trouvons devant une écriture non lineal qui garde, cependant, une étroite relation avec la réalité du surréalisme parisien au début du xx^e siècle. De nombreuses allusions à des différents artistes appartenant à ce mouvement, comme par exemple, Paul Éluard ou Louis Aragon sont faites tout au long du livre. Roger Navarri résume l'argument de l'histoire en ces termes: «Ce sont, en effet, ses prémonitions, ses visions, les coïncidences troublantes qui se révèlent à partir d'elle, ses propos imagés sur la vie, la mort ou l'amour, ses peurs soudaines, la fascination qu'elle exerce sur certains êtres, qui constituent la trame essentielle du récit, avec des moments intenses mais aussi des passages à vide, surtout dans les derniers jours comme si le courant qui entre elle et Breton allait s'affaiblissant» (Navarri, 1970: 13).

2 Breton affirme lui-même dans l'«Avant-dire (dépêche retardée)» ajouté au début de l'oeuvre à Noël 1962: «Il peut tout spécialement en aller ainsi de *Nadja*, en raison d'un des deux principaux impératifs «anti-littéraires» auxquels cet ouvrage obéit» (Breton, 1964: 6).

Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je «hante»? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. (Breton, 1964: 9)

L'altérité acquiert ici une place fondamentale puisque c'est dans ce jeu spéculaire, dans la relation avec l'autre, que l'on peut découvrir une identité propre.

Dans ce scénario apparaît Nadja, un personnage «romanesque» comme explique Roger Navarri dans son oeuvre *André Breton: Nadja*, un personnage dont l'opposition entre son intérieur (sa force spirituelle) et son extérieur (exclusion sociale, marginalité) définira son existence. Dès la première rencontre on assiste à une redéfinition de l'identité de ce personnage. Tout d'abord elle se donne le prénom qu'elle veut: «Elle me dit son nom, celui qu'elle s'est choisi: "Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'est que le commencement."» (Breton, 1964: 75)

On peut déjà observer, à partir de cette citation, qu'il y a une modulation d'une identité réelle; la protagoniste modifie les données principales de son identité: elle devient être-Nadja. Cependant on n'arrive jamais à définir, à encadrer, ce personnage. Nadja se modèle à partir de nombreuses imprécisions et contradictions, par exemple, Breton écrit: «Elle est forte, en fin, et très faible». (Breton, 1964: 168) Tout ce que, petit à petit, on apprend d'elle, au lieu de nous éclaircir, préciser ses contours, les rend flous. Dans un moment donné le narrateur explique: «Que de fois, n'y tenant plus, désespérant de la ramener à une conception réelle de sa valeur, je me suis presque enfui, quitte à la retrouver le lendemain telle qu'elle savait être quand elle n'était pas». (Breton, 1964: 158)

Le jeu entre construction et déconstruction de l'identité de la protagoniste est constant. Mais ce n'est pas seulement le narrateur qui parle ainsi de Nadja. Elle-même se situe à son tour dans un non-espace intemporel. À ce propos, Maurice Blanchot explique dans son article «El mañana jugador. *Sobre el porvenir del surrealismo*»:

Continuamente Nadja es encontrada, continuamente hay que volver a empezar a encontrarla, continuamente sustraída desde que se ofrece, hasta

su desaparición tan incierta y más oscura que su manifestación, que no anula el hecho, sino que tiene lugar en el mismo espacio –el no-lugar– del encuentro. (Arrabal, 1970: 29)

Dans l'œuvre, on lit, lorsque Breton demande à Nadja: «Qui êtes-vous?», c'est elle même qui répond: «Je suis l'âme errante» (Breton, 1964: 82). De plus, quand elle se définit, elle le fait avec cette phrase: «Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glace» (Breton, 1964: 118). Le lyrisme des mots de la protagoniste nous éloigne de notre réalité, pour nous introduire dans la sienne, une réalité pleine de prémonitions, ««Voistu, là-bas, cette fenêtre? Elle est noire, comme les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge.»La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges.» (Breton, 1964: 98); voire même de magie, «Cette femme, selon Nadja, ne pouvait être qu'une sorcière.» (Breton, 1964: 120).

Ceci se relie avec l'identification que Nadja fait d'elle-même avec les sirènes, tout d'abord: «La sirène, sous la forme de laquelle elle se voyait toujours» (Breton, 1964: 140); et, ensuite, avec Mélusine:

Nadja s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près. Je l'ai même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle (Breton, 1964: 149, 155).

Dans les deux cas le personnage ne se voit pas comme une femme, à part entière; Nadja se situe de la sorte dans le niveau mythologique, entre le réel et la fantaisie. Elle se place à nouveau dans l'ambiguïté, refusant de rester à jamais fixée sur un plan défini.

2. Influences réciproques

Il ne faut pas oublier les influences réciproques entre les deux protagonistes du récit. Nadja apparaît comme médiatrice dans la quête d'identité menée par le narrateur et par Breton lui-même. Celui-ci apprend vite qu'il a besoin de Nadja, qu'elle lui est nécessaire pour son développement

personnel. C'est elle qui bouleverse son monde ancien et l'introduit dans un monde nouveau. Dans un moment donné, une fois qu'il s'est séparé d'elle, il explique: «Il ne pouvait guère en être autrement, à considérer le monde qui était celui de Nadja, et où tout prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute. Mais j'en juge *a posteriori* et je m'aventure en disant qu'il ne pouvait en être autrement». (Breton, 1964: 159)

On voit ici clairement deux aspects fondamentaux du caractère de Nadja: d'une part la création d'un monde propre et individuel, de l'autre, l'intensité avec laquelle elle vit chaque situation. On remarque de même que le narrateur s'est vu bousculé par ce rythme frénétique qu'a Nadja d'entendre la vie, à la fin du livre Breton raconte une promenade nocturne en voiture avec Nadja:

Son pied maintenant le mien pressé sur l'accélérateur, ses mains cherchant à se poser sur mes yeux, dans l'oubli que procure un baiser sans fin, voulait que nous n'existassions plus, sand oute à tout jamais, que l'un pour l'autre, qu'ainsi à toute allure nous nous portassions à la rencontre des beaux arbres. (Breton, 1964: 179)

En le poussant à vivre les situations les plus étranges, et inattendues, elle lui a fait penser et écrire: Nadja est devenue sa muse. Pendant le temps que Breton est avec elle, il se pose des questions sur les grands sujets vitaux. La réalité («Qui étions-nous devant la réalité?» (Breton, 1964: 128), le sens de la vie («Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme [...] il est permis de concevoir la plus grande aventure de l'esprit comme un voyage de ce genre au paradis des pièges» (Breton, 1964: 133), l'amour («Seul l'amour au sens où je l'entends –mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour– tel enfin qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement du miracle». (Breton, 1964: 159)

De la même façon, le personnage a participé à l'épanouissement de cette créature, surtout au niveau artistique. Il est précisé dans le texte que Nadja, avant leur rencontre, «n'avait jamais dessiné» (Breton, 1964: 155); cependant dès qu'ils font connaissance l'instinct artistique de la jeune fille commence à se développer. Il est, à mon avis, intéressant de signaler que les paroles de Nadja sont rapportées à plusieurs reprises,

mais elle ne prend que très rarement la parole. Dans le livre sont pourtant insérés plusieurs dessins de Nadja; on peut en déduire qu'en quelque sorte les dessins de la jeune femme se substituent à sa voix et exprime réellement ce qu'elle ressent et ce qu'elle est. De la même façon, les dessins prennent la place des descriptions, Breton lui-même l'annonce dans son «Avant-dire»: «l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description – celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme*». (Breton, 1964: 6)

Au moment où le narrateur apprend que son amie a été internée dans un asile il écrit:

Les plus avertis s'empresseront de rechercher la part qu'il convient de faire, dans ce que j'ai rapporté de Nadja, aux idées déjà délirantes et peut-être attribueront-ils à mon intervention dans sa vie, intervention pratiquement favorable au développement de ces idées, une valeur terriblement déterminante. (Breton, 1964: 160)

Breton est alors conscient de la magnitude de son influence dans l'évolution de Nadja. Selon Navarri, Breton se sent en quelque sorte responsable de cet internement parce qu'il a d'une part exité l'évolution psychiatrique de Nadja, et, d'une autre part, il n'a pas su voir et discerner les conséquences de leurs actes. (Navarri, 1986: 14) Il se demande même si le fait qu'elle ait appris à prendre conscience de sa liberté (cette liberté qui, du moment même où l'auteur écrit son récit, n'existe plus pour Nadja), ne serait pas la cause de son internement. En effet, la liberté acquiert dans cette œuvre sa plus grande signification; mais la liberté et la vie en général de Nadja finissent par se fendiller: la jeune femme devient une victime de ses propres idéaux.

3. Nadja, altérité de Breton lui-même?

Le personnage de Nadja tel qu'on nous le présente dans le récit, commence lorsqu'elle connaît Breton et finit quand elle se sépare de lui. Il n'est pas alors peut être absurde de penser que Breton a créé en Nadja une altérité dans la quelle il puisse désormais se développer. Nous avons

là une nouvelle prise de conscience, maintenant chez le narrateur, qui, au contact de Nadja, apprend à se redéfinir lui-même. De même qu'il avait déclenché une nouvelle modulation de pensée et d'identité chez la jeune femme, maintenant qu'elle n'est plus là il est conscient qu'une nouvelle manière de penser est née en lui. Ce va-et-vient de deux consciences qui évoluent de manière réciproque explique le modèle spéculaire dont nous nous étions servis pour entamer cette exposition. À l'exception près que l'évolution des deux consciences n'est pas simultanée mais successive: Breton ne se connaît que dans l'absence de Nadja. Breton regarde dans son miroir le reflet de Nadja pour pouvoir comprendre ses propres idées et ses propres actes et ainsi continuer la réalisation de sa propre personnalité aussi bien comme Breton-auteur que comme Breton-narrateur et personnage. Roger Navarri fait, en relation avec le jeu spéculaire, une geniale définition de Nadja avec laquelle je voudrais finir mon exposé: «Nadja, à cet égard, ne sera qu'une passante, observée, interrogée, pendant quelques semaines ou, si l'on préfère, un miroir magique que l'on délaisse après qu'il a donné la mesure de ses pouvoirs, pour se tourner vers d'autres révélateurs». (Navarri, 1986: 7)

Bibliografía

- ARRABAL, F. y otros (1970): *La revolución surrealista a través de André Breton*, Caracas, Monte Ávila (V. española M^a Raquel Bengolea).
- BRETON, A. (1964): *Nadja*, París, Gallimard.
- (1997): *Nadja*, Madrid, Cátedra (ed. y traducción José Ignacio Velázquez).
- DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER (1976): *André Breton: la escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama.
- NAVARRI, R. (1986): *André Breton: Nadja*, París, Presses Universitaires de France.

ENIGMAS, TRAUMAS Y MÁSCARAS DE LA IDENTIDAD EN *LE FACTEUR FATAL* DE DIDIER DAENINCKX, UN RELATO POLICÍACO DEL GÉNERO DE LA NOVELA NEGRA

JUAN HERRERO CECILIA

Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introducción: Daeninckx y la novela negra

Didier Daeninckx (Aubervilliers, 1949) proviene de una familia de clase obrera. Antes de ser conocido como escritor, ha ejercido varios oficios y ha trabajado como periodista local y animador cultural. Su primera novela (*Mort au premier tour*), publicada en 1982, abordaba un tema relacionado con la política. En los años siguientes se hizo famoso con una serie de novelas publicadas en la colección «Série Noire» de Gallimard entre las cuales señalaremos *Meurtres pour mémoire* (1984), *Le Géant inachevé* (1984) y *Le Bourreau et son double* (1986). Las historias policíacas de Daeninckx mantienen una estrecha relación con la realidad histórica y social. Algunas de sus novelas, como por ejemplo *Le Der des ders* (1985), *Lumière noire* (1987), *La mort n'oublie personne* (1989), *Cannibale* (1998), *Le Retour d'Ataï* (2002), transponen en la ficción casos reales, crímenes o injusticias cometidos en el pasado. Recuperar la memoria histórica es, para Daeninckx, una forma de luchar contra el olvido de los que fueron humillados y contra los que practican el «negacionismo»¹ y la manipulación de las falsas apariencias de la Historia oficial. En otros relatos ha explorado temas problemáticos relacionados con el racismo y la xenofobia, la marginación social, los dramas que genera la soledad y la dura realidad de la vida en el mundo contemporáneo. Así se enfoca, en una

¹ Sobre el «negacionismo» histórico, ver el ensayo *Négationnistes, les chiffonniers de l'Histoire* (Obra colectiva), Golias-Syllepse, 1997.

página Web sobre «Le polar, roman et réalité», la concepción realista de las novelas policíacas de Daeninckx:

Daeninckx renoue avec la forme matricielle du roman réaliste et écrit des polars historiques sur notre époque actuelle et toute récente; fidèle à la conception balzacienne, son sujet est *le monde en mouvement*, ici et maintenant, et il dit dans une interview: *J'ai appris à faire en sorte que chaque page contienne une multitude d'histoires, un fourmillement de personnages, d'arrière-plans*.²

2. Le Facteur fatal y el enigma de la identidad de la víctima: los traumas existenciales y la doble vida del personaje

*Le facteur fatal*³ (1990) es un relato breve que responde a los esquemas de la novela policíaca⁴ y al subgénero de la novela negra. Como en todo relato policíaco, el núcleo central de la historia lo constituye la investigación para descubrir al asesino que ha cometido un crimen. Aquí la víctima es una mujer gigante, llamada Marianne Lesdin cuyo cadáver ha aparecido cerca de un aeroclub. El inspector Cadin será el encargado de resolver este crimen enigmático y, para ello, va a investigar todas las pistas a su alcance realizando las deducciones y razonamientos que le conducirán a la detención del criminal. Encontramos así la «doble orientación» en torno a la cual se organiza la estructura de la novela policíaca (Reuter, 2007: 39):

1. La dimensión progresiva de la investigación que se pone en marcha después del crimen para descubrir y detener al criminal.
2. La dimensión regresiva de la exploración y reconstitución de los hechos que tuvieron lugar en el pasado y que motivaron o dieron lugar al crimen cometido.

2 Ver <http://lettres-histoire.info/lhg/francais/fr_polar.htm> «Série Noire. Du polar en BEP et BAC PRO».

3 *Le facteur fatal* es a la vez un relato policíaco concreto (que constituye el objeto de nuestro estudio) y el título de un libro que contiene siete relatos breves cuyo protagonista es el inspector Cadin. En el último de los relatos, Cadin, que ha decidido abandonar su trabajo en la policía, vive decepcionado de todo y decide pegarse un tiro.

4 Sobre el género de la novela policíaca y sus distintos tipos o subgéneros, ver el estudio de Reuter (2007) y Dubois (1996).

Hay que señalar, por otro lado, que la novela negra no responde únicamente a la resolución de un enigma. En este subgénero policíaco, la investigación constituye un punto de apoyo o un justificante para explorar y denunciar problemas humanos y sociales existentes en la sociedad contemporánea: el oscuro entramado de la corrupción política, las ramificaciones de la delincuencia organizada, los casos de xenofobia o de marginación social, los dramas y los traumas de la soledad, los casos psicopatológicos de perversidad o de barbarie, etc.

En *Le Facteur fatal*, al investigar las pistas para descubrir al criminal, el inspector Cadin se va a encontrar con el enigma de la identidad de la víctima: una «mujer gigante» que vivía una doble vida y que ha encontrado la muerte en extrañas circunstancias. Un primer interrogante al que habrá que responder consistirá en averiguar quién era en realidad esa «mujer gigante» y por qué llevaba una doble vida. La muerte de la víctima será percibida entonces como el resultado de una enigmática causalidad psicológica o psicopatológica que el inspector irá descubriendo a través de ciertos indicios significativos. Como veremos con detalle más adelante, un indicio significativo importante son las cartas de amor y de amistad que el inspector Cadin encontrará en el domicilio de Marianne y que ésta había recibido de muchos hombres con los que había mantenido un intercambio epistolar. Esas cartas abren el relato a unas dimensiones existenciales paralelas y fragmentarias evocadas de una manera indirecta que remiten al lado oscuro y oculto de la identidad de la víctima. La exploración de la enigmática y problemática identidad de la víctima es lo que confiere a este relato de Daeninckx un interés humano y psicológico especial.

Antes de adentrarnos en esta exploración, tenemos que señalar cómo funcionan la voz narrativa y la perspectiva adoptada por el narrador en este relato. La narración surge de un narrador impersonal y heterodiegético que organiza el discurso del relato en *tercera persona*. La narración se estructura en torno a una serie de párrafos o apartados separados por varias líneas en blanco. En el primer episodio, la perspectiva parece externa. En realidad queda «focalizada» desde el punto de vista de dos testigos: el piloto de una avioneta y un agente de seguridad, que tratan de limpiar de cuervos y de cornejas la zona final de una pista de aterrizaje. Para ello, lanzan un bidón de gasolina y lo queman en medio de los cuervos. Al

desaparecer éstos, descubren con espanto el cadáver de una mujer que está ardiendo:

Le gars de la sécurité se baissa et faillit s'évanouir. À trois mètres d'eux, entourée de corbeaux morts, une femme brûlait. Tout le bas du corps, jusqu'aux hanches, imbibé d'essence, était entouré de flammes bleues (Daeninckx, 1990: 39)

A partir de aquí, el narrador adoptará la perspectiva del inspector Cadin (focalización interna) ofreciendo al lector (a veces en estilo indirecto libre) lo que el policía va descubriendo a través de su investigación. Lo que le llama la atención en el primer momento es la enorme estatura de la mujer:

Il fut tout de suite frappé par la taille de la femme. Une géante. Elle devait mesurer entre un mètre quatre-vingt-cinq et un mètre quatre-vingt-dix et peser bien plus que cent kilos. (Daeninckx, 1990: 41)

El forense le confirmará más tarde que la mujer había sido violada antes de ser estrangulada. Cuando este trágico y enigmático suceso es publicado en el periódico local, el inspector va a obtener una información importante del dueño de un hotel cercano del aeroclub de Hazebrouck (p. 49-50). Así descubre que se trataba de una mujer que pasaba en el hotel uno o dos fines de semana cada mes, acompañada cada vez por un hombre diferente: «Elle en changeait à chaque fois. Des petits, des gros, des jeunes qui auraient pu être ses fils, des vieux décatis... De tout, des Français, des Arabes, des Portugais ...» (p. 49-50). Examinando el bolso que la mujer ha dejado en el hotel y su documento de identidad, el inspector descubre que se llamaba Marianne Lesdin y que residía en una casa en el pueblo de Malo-les-Bains, cerca de Dunkerque. Allí, una vecina le informará que Marianne vivía sola y que nunca recibía visitas de nadie, ni de familiares ni de amigos (p. 52). El contraste entre el comportamiento de Marianne en el pequeño hotel de Hazebrouck y su aislamiento voluntario en el pueblo donde residía, es un signo claro de la *doble* vida de la víctima. Por medio de esta doble vida trataba tal vez de olvidar y de superar el trauma de sentirse diferente o marginada por causa de su peso y de su cuerpo de mujer

«gigante». Un indicio de esta preocupación serán los recortes de curas de adelgazamiento que el inspector Cadin va a encontrar registrando la casa de Marianne: «Des pubs de cures d'amaigrissement découpées dans les journaux marquaient les pages. Elle avait rempli les pointillés, nom, adresse, poids qui oscillait entre 94 et 107 kilos, mais n'avait pas eu le courage de les envoyer» (p. 54). En el registro de la casa, Cadin encontrará también otro indicio muy significativo al que ya hemos aludido antes: centenares de cartas («soigneusement rangées») que estaban en una salita situada detrás de un trastero. El descubrimiento de estas cartas permite deducir cómo Marianne rellenaba su vida oculta y desconocida para las personas de su pueblo. Por medio del intercambio epistolar, proyectaba ante los *otros* diversas máscaras de su identidad y emprendía una búsqueda arriesgada de múltiples aventuras eróticas que podían significar una especie de huida hacia adelante. En efecto, la vida aparentemente solitaria y tranquila de Marianne se «transformaba» en una compleja historia de amor y de erotismo siguiendo dos caminos diferentes. El primer camino consistía en enviar a través de varias revistas semanales populares (*Rustica*, *Nous-Deux*, *Bonheur du couple*, *Solitude*, etc.), anuncios o proposiciones de una relación de amistad o de amor. Con las respuestas obtenidas hacia una lista de nombres y de direcciones (el inspector observó que llegaban hasta 72) para establecer después un contacto epistolar de amistad o de amor (idealizado o plenamente erótico). El segundo camino consistía en escoger a alguno de sus admiradores para tener con él un encuentro de tipo erótico (normalmente en un pequeño hotel cerca del pueblo de Hazebrouck) durante el fin de semana. A estos encuentros se refería el dueño del hotel que informó al inspector.

3. Las múltiples caras y máscaras de la identidad de Marianne a través del espejo indirecto de la polifonía epistolar

Vamos a tratar ahora de explicar el significado más o menos implícito que se deriva de las cartas cuyo texto es reproducido por el narrador y que constituyen un espejo donde se reflejan de una manera indirecta las múltiples caras o máscaras que ha adoptado Marianne Lesdin para sentirse admirada o deseada. Las intervenciones escritas del intercambio

epistolar ponen en escena en el discurso del texto una forma diferida de interacción entre los interlocutores en la cual lo informativo va unido a lo performativo (iniciar o mantener un determinado tipo de relación entre el emisor y el destinatario, seducir, interesar al otro, motivar su respuesta o su reacción, etc.) y al *ethos* o la imagen de sí mismo que el locutor proyecta en su mensaje⁵ para hacerse aceptar por el destinatario de la carta. Encontrar una serie de cartas dentro de un relato policiaco tiene que estar justificado desde la perspectiva de la investigación sobre el crimen. La carta se convierte en una pista para conocer mejor a la víctima o al posible asesino. Se trata de un discurso segundo citado o reproducido por el discurso principal del narrador. El enunciado de las cartas constituye entonces un fenómeno intratextual de *polifonía enunciativa* por medio del cual las voces subjetivas de los interlocutores se diferencian de la voz del narrador y hacen referencia a vivencias y a sentimientos que nos introducen en un nivel metanarrativo. El lector accede a ese nivel de una manera fragmentaria al conocer el enunciado del locutor que se expresa en el texto (citado o reproducido) de cada carta. En *Le facteur fatal*, las cartas encontradas por el inspector Cadin en la casa de Marianne pertenecen al campo de la intimidad. Son cartas de amor⁶ o de amistad que el narrador impersonal reproduce ante el lector cuando son «leídas» por Cadin siguiendo los objetivos de su investigación. Operan así como una especie de documento «auténtico» de carácter íntimo que permite proyectar una mirada indiscreta sobre la vida sentimental de Marianne, percibida de una manera fragmentaria que puede ser completada por la imaginación el lector. Por eso Cadin, «lector» intradieгético de las cartas que había guardado Marianne, actúa como un *voyeur*⁷ y experimenta un cierto sentimiento de culpabilidad morbosa: «Il se sentait mal à l'aise et retrouvait en lui ces sentiments de culpabilité adolescents quand il fouillait les papiers de cette mère trop silencieuse» (p. 55).

5 Sobre la interacción epistolar y los diversos géneros del discurso epistolar, ver los estudios de Kerbrat-Orecchioni, Adam, Amossy y otros en Siess (dir.) (1998).

6 Sobre la interacción comunicativa de la carta de amor, ver Amossy: «La lettre d'amour du réel au fictionnel», en Siess (dir.) (1998: 73-96).

7 Ruth Amossy, en su estudio sobre la carta de amor, afirma lo siguiente: «La lettre d'amour est [...] destinée à l'unique personne à laquelle elle s'adresse. Tout lecteur autre que le partenaire de la relation amoureuse apparaît en position de participant illicite, sinon de voyeur» (1998: 75).

Las cartas encontradas y «leídas» por Cadin son, por otro lado, una muestra incompleta del intercambio epistolar porque, al principio de la investigación, solamente ha podido conocer las *respuestas* de los hombres que han escrito a Marianne: «Il aurait donné cher pour avoir sous les yeux les réponses de la géante aux appels si différents lancés par tous ces hommes» (p. 58). Cuando más adelante, Cadin logra recuperar dos cartas que Marianne había enviado a uno de sus admiradores, el narrador no reproduce el contenido sino que se limita a evocar la impresión de tristeza que a Cadin le causa esta lectura:

Cadin lui apprit la mort de Marianne Lesdin et récupéra les deux lettres qu'elle avait envoyées à l'infirmier. Il les lut les coudes sur le volant, avec la Beauce qui défilait derrière les vitres, en se disant que la vie est parfois plus triste encore que le paysage. (Daeninckx, 1990: 62)

El narrador opera así como un «editor intermediario de los documentos íntimos de las cartas y ha decidido reproducir solamente algunas de las que Marianne había recibido. El lector queda invitado entonces a interpretar esas cartas que se convierten en un espejo indirecto para inferir o deducir el tipo de aventura existencial y erótica que había emprendido Marianne intentando superar sus traumas y tratando de experimentar una cierta intensidad vital. Esta labor interpretativa es la que vamos a emprender aquí observando hasta qué punto las *respuestas* que ha recibido Marianne de sus correspondiente masculinos pueden estar inducidas o motivadas por el discurso previo que ella habría adoptado ante sus destinatarios y por la imagen de sí misma («ethos») que ella ha proyectado en ese discurso adoptando posiblemente máscaras diferentes. Observaremos también el *ethos* discursivo⁸ de sus interlocutores en las cartas que han enviado a Marianne y el tipo de relación que han pretendido cultivar a través del enunciado de las cartas. Algunas de estas cartas se adaptan a las prescripciones enunciativas, estilísticas y temáticas del género de la «carta de amistad», y otras pertenecen al género de la «carta de amor», género que ha sido estudiado por Amossy (1998: 73-96). Para nuestro análisis,

8 Sobre la «construcción del ethos» se puede consultar el libro dirigido por Amossy (1999), y especialmente el estudio de Maingueneau titulado «Ethos, scénographie, incorporation», pp. 75-100. He aquí otros estudios significativos sobre el *ethos* discursivo: Adam (1999: 108-118), Amossy (2006: 69-96), Maingueneau (1998).

hemos escogido las cartas siguientes que nos parecen significativas por lo que implican. Las presentamos aquí siguiendo la progresión temporal de las fechas de su «escritura».

Primera carta:

Bedjaïa, le 8 novembre 1978

Très bonne amie,

Ta carte est vraiment très jolie, je l'ai punaisé dans la chambre des enfants, au-dessus du lit de la dernière. Ma femme a très envie de te rencontrer. Elle lit difficilement le français alors je lui fais la lecture en mettant les intonations. Elle rit beaucoup d'entendre une voix d'homme dire les pensées d'une autre femme. J'espère que cela ne te fâche pas? Je suis triste parce que tu n'as toujours pas trouvé de travail en France. Ici, c'est aussi très difficile, la crise est partout. Peut-être qu'avec ton ambassade tu pourrais avoir quelque chose en Algérie? Ici tous les Français viennent avec du travail... Comme ça on se verrait tous. C'est incroyable de s'écrire comme des gens de la famille, et tout ça à cause d'une annonce parmi des centaines d'autres dans un journal! Il n'y a que les montagnes qui ne se rencontrent pas. Marianne, ne me remercies pas pour le colis que je t'ai envoyé. J'ai la chance de bien gagner ma vie et d'avoir une femme et des enfants en bonne santé. Je le fais parce que tu es comme ma sœur et si un jour la roue tourne dans l'autre sens, je serais heureux de recevoir l'aide d'un prochain. Notre amitié est sincère et je crois qu'elle va durer longtemps. Je t'embrasse affectueusement.

Abdel. (Daeninckx, 1990: 56)

El contenido de esta carta revela una relación de amistad «sincera» entre Marianne y Abdel. Esta relación, que se extiende también a la familia de Abdel (su mujer y sus hijos), se ha mantenido durante un largo tiempo porque Cadin encuentra unas treinta cartas de Abdel dirigidas a Marianne. Esto es un signo de la apertura de espíritu de esta mujer que sabía apreciar el diálogo y la amistad con personas de raza árabe y de cultura musulmana. Cadin ha podido comprobar unos doscientos sobres pertenecientes a cartas que provienen de quince correspondientes que residen el «África del Norte» (p. 56). Las palabras de Abdel hacen referencia a una postal enviada por Marianne (que él considera «très jolie») en la cual ella le ha dicho

que sigue sin encontrar trabajo en Francia. Abdel se muestra «triste» por ello y le propone que busque un trabajo en Argelia a través de la embajada de Francia. Así se podrían conocer realmente («Il n'y a que les montagnes qui ne se rencontrent pas»). El lector se puede preguntar si será verdad que Marianne se encontraba sin trabajo o si se trata de una información falsa (una máscara) que tiene por objeto suscitar un sentimiento de compasión y de solidaridad en su interlocutor. En todo caso, éste la acepta como una realidad objetiva y ha reaccionado mandando a Marianne un paquete con algún tipo de ayuda («Marianne, ne me remercie pas pour le colis que je t'ai envoyé»). Abdel parece sentirse orgulloso de mantener una relación de amistad con Marianne cultivando en esta carta un *ethos* de solidaridad y de fraternidad que se apoya en ciertos estereotipos socioculturales considerados valores «positivos»⁹ como es el hecho de disponer de un buen sueldo («J'ai la chance de bien gagner ma vie») y de tener «une femme et des enfants en bonne santé». Además, para él, Marianne es «como una hermana» («Tu es comme ma sœur») a la que ahora hay que ayudar porque, si en un futuro las cosas se pusieran mal, podría ser él mismo el que necesite ayuda: «Et si un jour la roue tourne dans l'autre sens, je serais heureux de recevoir l'aide d'un prochain». Cabe entonces preguntarse si la amistad entre Abdel y Marianne es verdaderamente «sincera» (como él afirma en su carta) o si él ve en esta amistad un posible interés de cara a un futuro problemático, y si ella, por otro lado, mostrándose sin trabajo, ha proyectado una máscara de su identidad para inducir sentimientos de compasión y de apoyo en un hombre argelino que se siente halagado por el hecho de poder cultivar una amistad desde lejos con una mujer francesa: «C'est déjà incroyable de s'écrire comme des gens de la famille, et tout ça à cause d'une annonce parmi des centaines d'autres dans un journal!».

Segunda carta:

Oued Gaba le 23 février 1979

Si chère Marianne,

Je recopie chaque lettre venant de toi et j'en parsème ma maison pour que tu sois toujours près de moi... Je ne regrette qu'une chose, c'est tout le

9 Sobre la dimensión valorizante de estereotipos socioculturales en los que el locutor apoya su imagen para ejercer una influencia sobre su interlocutor, ver Amossy. (1998:79)

temps perdu avant de te connaître, même si ce n'est que par l'intermédiaire de tes lettres. J'embrasse ta photo chaque jour en ouvrant les yeux. Ne te plains pas de ton corps, il est ce que Dieu a voulu, peu importe si nous lui donnons un nom différent. Tu es le trésor que recherchait en vain mon cœur. Je lis beaucoup et je n'ai jamais trouvé dans les vers des plus grands poètes ce que je ressens au fond de moi. Je crois que je serais capable d'inventer mille caresses inconnues. Ton absence me fait souffrir mais c'est une souffrance bien douce en comparaison du vide de ma vie avant toi. Parle-moi de tes rêves, de tout ce qui te passe par la tête. Je te serre très fort contre moi, par-dessus les océans.

Ahmed qui ne t'oublie pas. (Daeninckx, 1990: 55)

Ahmed, el emisor de esta carta, parece ser un tunecino del que Marianne ha conservado unas veinte cartas según ha podido observar el inspector Cadin. Lo primero que llama la atención es la fascinación que ejerce sobre él la palabra de Marianne en las cartas que ella le ha ido enviando. Por el tono y el estilo de la respuesta de Ahmed, el lector puede deducir que las cartas de Marianne ejercen un efecto fulminante sobre él porque Ahmed percibe cada carta como un signo directo y mágico de la presencia de Marianne: «Je recopie chaque lettre venant de toi et j'en parsème ma maison pour que tu sois toujours près de moi». En esta carta, la palabra de Marianne sólo queda aludida en lo que se refiere al trauma psicológico que representa para ella tener un cuerpo de gigante. Ahmed intenta ayudarla haciéndole ver que el cuerpo que uno tiene es algo que depende de la voluntad divina: «Ne te plains pas de ton corps, il est ce que Dieu a voulu, peu importe si nous lui donnons un nom différent». Para él, el cuerpo de Marianne no es motivo de rechazo sino lo contrario: «J'embrasse ta photo chaque jour en ouvrant les yeux». Por el estilo y el tono adoptados, el lector puede inferir también que las cartas de Ahmed han podido significar mucho para Marianne porque en ellas se ve tratada como la mujer ideal, adorada por su admirador. En efecto, Ahmed en su discurso proyecta un *ethos* de amante que sufre por la distancia y la separación de la amada a la que tiene totalmente sublimada como una especie de ser sobrenatural. Esta idealización se apoya en el estereotipo de la mujer comparada con un «tesoro» que parecía imposible de encontrar, y en el tipo de sentimientos que ella suscita en el amante, sentimientos que no ha logrado encontrar ni en los mejores versos de los «más grandes poetas».

A pesar de todo, el lector puede dudar de la autenticidad de este ritual de amor puramente epistolar y considerarlo un juego hiperbólico, dado que Marianne ha mantenido una correspondencia muy diferente con otros admiradores, como es el caso del que ha escrito la carta siguiente.

Tercera carta:

Mont-Saint-Martin le 17 mars 1979

Marianne adorée,

Quel bonheur. Je viens de revenir et je trouve ta lettre. Je l'ai prise dans mes doigts, en tremblant, et je l'ai ouverte, délicatement. Sens-tu mes doigts sur le bord de tes lèvres? Je l'ai ouverte lentement et plongé mon visage pour en capter l'odeur délicate. Sens-tu mon souffle en toi? Je suis resté là en remuant faiblement, étourdi. Veux-tu que je reste encore en toi?

Je ne me sépare jamais de tes lettres, je les glisse dans mon slip et je me promène toute la journée avec tes mots contre mon sexe. Au travail, dans les rues, chez les commerçants, à l'église, chez mes parents. C'est une perpétuelle excitation qui transforme totalement ma vie. Décris-moi encore la manière dont tu te caresses, le matin et le rituel de la toilette. Je voudrais que tu sois là près de moi pour que nous assouviissions ensemble tous mes fantasmes et tous les tiens qui leur ressemblent beaucoup.

Je t'embrasse, les jambes autour de mon cou.

François. (Daeninckx, 1990: 57-58)

El remitente de esta carta (adornada con flores en forma de calcomanía) es un tal François Ternier («fonctionnaire des impôts à Mont-Saint-Martin») cuyo nombre aparecía entre los cuatro más valorados por Marianne en la lista de correspondientes y admiradores que Cadin encontró en su domicilio (p. 58). Según lo expresado por este maniaco sexual, sus fantasías eróticas parecen coincidir con las que le contaba Marianne en sus cartas, y estas son recibidas con un ritual de gestos y caricias sensuales que denotan una obsesión psicopatológica y fetichista. Las cartas de Marianne parecen ser para este «amante» erotómano una especie de sustituto del cuerpo mismo de Marianne. El lector puede inferir que el contacto epistolar con este individuo constituía para ella una manera de cultivar una máscara de sí misma relacionada con el erotismo más o menos pornográfico. Y esta máscara (tan opuesta al idealismo amoroso del correspondiente anterior)

podría servir para encauzar por la vía del erotismo morboso los traumas de su identidad angustiada.

Cuarta carta:

Amiens le 13 avril 1979

Chère Marianne adorée,

Tes lettres sont des plus en plus belles et les FLEURS séchées aussi. Je n'ai pas pu répondre plus tôt car j'ai beaucoup de travail en ce moment à la banque, et ma mère est toujours aussi malade: il faut que je m'en occupe jour et nuit. J'ai offert tes FLEURS séchées à l'autel que j'ai dressé sur un coin de mon balcon. Je suis, comme tu le sais déjà, un adorateur de la nature et du soleil. Nous dépendons d'elle comme elle dépend de nous. Je veux écrire un livre sur la manière dont les astres influent sur notre vie et comment la perte de ce contact peut nous faire rencontrer la solitude, la folie. Tu as beaucoup de chance de vivre près de l'eau, c'est un élément essentiel, c'est de là que les hommes viennent. Excuse-moi de ne pas t'envoyer des photos cette fois encore. Je n'en fais jamais. Au verso j'ai dessiné un portrait de moi, je crois qu'il est ressemblant. Je porte la moustache et les cheveux mi-longs. J'aimerais bien me laisser pousser la barbe, puisque la nature le veut, mais c'est mal vu à la banque. Je me venge pendant les vacances. J'espère que nous pourrions bientôt nous voir. En attendant ce jour, je veux te dire que je t'aime telle que tu es, et que ces mots sont véritablement authentiques, non recyclés dans les calculs de l'esprit et de l'intérêt.

Pierre. (Daeninckx, 1990: 68)

Por el tono y el *ethos* de «seriedad» que proyecta el emisor en su discurso, esta carta parece *sincera*. Ahora bien, cuando el inspector Cadin llega a descubrir la verdad de los hechos, el lector percibirá que el discurso adoptado por Pierre [Bongrant] es, en realidad, una máscara y una pura retórica para impresionar y seducir a Marianne. El efecto perseguido ha funcionado, sin embargo, porque Marianne se debió de sentir interesada y halagada por las cartas de este admirador, dado que el inspector Cadin encontró el nombre de Pierre Bongrant entre los cuatro correspondientes más apreciados y mejor catalogados (p. 58-59) por ella. Vemos, en efecto,

que Pierre ensalza la belleza de las cartas que ha recibido de Marianne y que coloca sobre un «altar» las flores disecadas que acompañan al texto: «J'ai offert tes FLEURS séchées à l'autel que j'ai dressé sur un coin de mon balcon». El *ethos* de «seriedad» se apoya en una cierta «sabiduría natural» de aspecto pseudocientífico y en el estereotipo social del «buen hijo» que cuida de su madre enferma, etc. Resulta chocante, sin embargo, que no se atreva a enviar su foto y se limite a ofrecer un dibujo aproximado de sí mismo. También suena artificial y rebuscada la declaración de amor del final de la carta: «Je veux te dire que je t'aime telle que tu es, et que ces mots sont véritablement authentiques, non recyclés dans les calculs de l'esprit et de l'intérêt».

Cuando el inspector Cadin llega al domicilio de Pierre Bongrant para interrogarle, se dará cuenta de ciertos detalles que le pueden delatar como el criminal. El individuo se derrumba y confiesa la verdad. Afirmará entonces que Marianne quería dejar de escribirle si no podían verse. Decidieron tener un encuentro un fin de semana y él tuvo que contratar a una persona para que se ocupara de su mujer que estaba muy enferma (a Marianne le había dicho que la enferma era su madre). El lector puede deducir entonces que lo dicho por Bongrant en su carta es una pura máscara para impresionar y seducir a Marianne haciéndole creer que estaba tratando con un «adornateur de la nature» y un conocedor de la influencia de los astros sobre la vida humana. En su confesión, explicará también que cuando fue a ver a Marianne, ésta le recogió en la estación para llevarle en su coche al hotel. En el camino, él se puso a acariciarla, y ella, sorprendida, paró el coche detrás de un aeroclub. Entonces, él quiso violarla en el coche, y ella se defendió dándole un golpe en la cara. Esto hizo que se le cayera la «peluca». Ante esta situación inesperada y ridícula, a ella le entró la risa; y esta risa fue el «factor fatal» que hizo enloquecer a Bongrant hasta el punto de estrangular a Marianne: «Elle riait, riait... Je ne supportais pas ce rire... Je ne sais pas ce qui m'a pris...» (p. 72). Cuando el inspector Cadin ha detenido al criminal, se dirige a la habitación para ver a la mujer enferma. Descubrirá entonces que esta mujer ha muerto, porque Bongrant le ha suministrado las pastillas de un tubo de Valium. Así termina este relato policíaco en el cual Daeninckx ha explorado un caso relacionado con la «negra» realidad de la vida, con los enigmas de la identidad y de la fatalidad del destino del ser humano. El lector puede pensar que si la

imagen del enunciador de la última carta no era más que una máscara para producir ciertos efectos de seducción, algo similar podría estar ocurriendo en el discurso de los enunciadores que han escrito las otras cartas. En todo caso, las cartas en este relato funcionan como un espejo donde viene a reflejarse de forma fragmentaria el enigma de la identidad de los personajes, enigma envuelto en el juego de las apariencias, y que exige ser enfocado desde una perspectiva crítica.

Bibliografía

- ADAM, J.M. (1999): «L'ethos comme représentation discursive de soi», en *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, París, Nathan, 108-118.
- AMOSY, R. (1998): «La lettre d'amour du réel au fictionnel», en SIESS, J. (dir.): *La Lettre entre réel et fiction*, París, Sedes, 73-96.
- (dir.) (1999): *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana-París, Delachaux-Niestlé.
- (2006): «L'ethos oratoire ou la mise en scène de l'orateur», en *L'Argumentation dans le discours*, París, Armand Colin, 69-96.
- DAENINCKX, D. (1990): *Le Facteur fatal*, París, Denoël, 35-72.
- DUBOIS, J. (1996): *Le Roman policier ou la modernité*, París, Nathan.
- MAINGUENEAU, D. (1998): *Analyser les textes de communication*, París, Nathan.
- REUTER, Y. (2007): *Le roman policier*, París, Armand Colin.
- SIESS, J. (dir.) (1998): *La Lettre entre réel et fiction*, París, Sedes.
- «Réalité dans les polars de Didier Daeninckx», *Roman et réalité*, <http://lettres-histoire.info/lhg/francais/fr_polar.htm>.

LE PÈLERINAGE AMOUREUX DE GUÉNELIC DANS *LES ANGOYSSSES DOULOUREUSES* D'HÉLISENNE DE CRENNE

JANINE INCARDONA SCANNELLA

Universitat de València

Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours est un roman publié pour la première fois en 1538 par Hélienne de Crenne, pseudonyme de Marguerite Briet originaire d'Abbeville en Picardie.¹

Ce roman est composé de trois *Parties* et d'une *Ample Narration*. Dame Helisenne narre la *Première partie*, Guenelic, les *Seconde et Tierce parties* tandis que Quezinstra est le narrateur de l'*Ample Narration*.

Dans la *Première partie*, Dame Helisenne raconte comment, étant mariée, elle tombe amoureuse d'un jeune inconnu, Guenelic, mais ignore quels sont les sentiments de celui-ci à son égard. Le mari découvre cet amour. Bien vite, menaces et coups succèdent aux tentatives de conciliation. Devant l'attitude assez peu discrète de Guenelic et la surveillance constante de son mari, la jeune protagoniste décide de se réfugier dans l'écriture. Le mari, découvrant le manuscrit décide d'enfermer sa femme dans la tour de son château de Cabasus où elle ne vivra plus qu'entourée de quelques servantes et d'une vieille demoiselle. C'est cette vieille demoiselle qui, voyant le désespoir d'Helisenne, l'encouragera à reprendre la rédaction de ses amours dans le but de les faire parvenir à Guenelic afin qu'il vienne la délivrer.

Dans les *Seconde et Tierce parties*, Guenelic explique comment il tomba amoureux d'Hélienne dès leur première rencontre et comment, du fait de ses continuelles indiscretions, le mari détermina d'isoler la jeune femme. Il décide donc de braver tous les dangers et entreprend, en com-

¹ Concernant le choix du pseudonyme et l'identité de l'auteur des *Angoysses douloureuses*, voir, entre autres, Crenne, 1968a: v-viii; Crenne, 1968b: 9-11; Crenne, 1996: 7-15; Crenne, 1997: 9-11 et 20-27 et Incardona, 2006: 9-11, 35-41 et 279-299. Ces dernières années certains critiques (entre autres, Reach-Ngô, 2005: 3^{ème} partie) remettent en question non seulement l'identité mais également l'existence de cette auteure.

pagnie de son ami Quezinstra, un voyage pour retrouver son aimée. Au terme de nombreuses aventures (tournois, guerres, tempêtes...), les amis trouvent enfin le château où est séquestrée la jeune femme. Guenelic retrouve une Helisenne affaiblie par un isolement pas trop cruel mais ivre de joie à la vue de son amant. Ils décident de fuir. Cependant, les sbires du mari les poursuivent obligeant Guenelic et Quezinstra à leur faire face non sans avoir auparavant déposé Helisenne, que la fuite a épuisée, à l'abri. Les deux amis sortent vainqueurs du combat et Guenelic rejoint son aimée agonisante qui lui signifie d'aimer non plus son corps mais son âme et de ne pas craindre la mort car c'est elle qui rend sa véritable essence à l'homme. Peu après, Guenelic avoue que son seul désir est que son âme s'unisse à celle de son amie. Il fait acte de contrition envers Dieu et rend l'âme.

Quezinstra, dans son *Ample Narration*, expose l'apparition du dieu Mercure, la découverte d'un petit paquet couvert de soie blanche qui n'est autre que le récit des aventures de Guenelic que, suppose-t-il, Helisenne avait écrit à partir du récit qu'avait dû lui faire Guenelic. Il retrace également sa descente aux enfers d'où son ami lui demande de retenir tout ce qu'il a vu afin d'en pouvoir témoigner parmi le monde des vivants. Peu après, Quezinstra retourne chez les mortels tandis que Mercure se dirige vers l'Olympe où il fait présent de son livre à Pallas. Vénus en prend ombrage puisque, le livre parlant d'amour, il lui revient de droit. Pallas répond qu'au contraire ce livre doit lui être consacré puisqu'on y parle d'exploits guerriers. Jupiter décide d'arbitrer l'affaire et ordonne à Mercure de le faire imprimer le plus rapidement possible dans la ville de Paris, afin que le monde puisse découvrir les souffrances qui proviennent d'amour.

Le périple de Guenelic, nous le verrons plus tard, semble être le fruit du hasard et le jouet des vents. Ce fait implique-t-il un manque de cohérence dans le parcours réalisé par les deux amis ou bien implique-t-il des enjeux concernant la structure du roman et son caractère littéraire? C'est ce que nous essaierons de déterminer dans cette étude. Pour ce faire, nous nous pencherons tout d'abord sur le personnage de ce jeune amant.

Il est intéressant de relever que c'est à travers le regard d'Hélisenne que le lecteur découvrira, dans la première partie des *Angoysses douloureuses*, la jeunesse, la prestance physique et la sobre élégance de Guenelic:

[...] je veis ung jeune homme, aussi regardant à sa fenestre, lequel je prins à regarder ententivement, il me sembla de tres belle forme et selon que je povoye conjecturer à sa phisonomie, je l'estimoys, gracieux et amvable: il avoit le visage riant, la chevelure creppe, ung petit blonde, et sans avoir barbe, qui estoit manifeste demonstrance, de sa gentile jeunesse. Il estoit assez honneste en son habit, toutesfoys sans user d'accoustremens superfluz. (Crenne, 1997: 102)

Mais aussi l'infériorité de sa condition sociale (Crenne, 1997: 110) ainsi que, malheureusement, son indiscretion vis-à-vis de ses amours (Crenne, 1997: 186). Plus tard, dans l'épître qui introduit la *Seconde partie des Angoysses douloureuses*, Dame Hélienne complètera ces renseignements concernant Guenelic qui, en fait, fera montre dans les *Seconde et Tierce parties* d'action d'éclats et de grande bravoure (Crenne, 1997: 229). Dans cette épître, Dame Hélienne corrigera maladroitement la vision d'un Guenelic indiscret:

[II] m'est souvenu que par plusieurs foys ay escript dedans mes angoysses, des importunitez et detractons de Guenelic, parquoy (selon que puis concepvoir) aulcuns pourroient trouver estrange, que luy ayant ainsi detracté, eust puis apres enduré tant de fatigues pour sa Dame retrouver, et me pourriez dire que ce n'est la cou-[f. AA III v°]stume d'ung cordial amy, non seulement de mal dire, mais aussi d'ouyr de sa dame mal parler: car le vray naturel de ceulx qui bien aiment, est de servir, louer et obeyr: et pource pourriez estimer l'amour de Guenelic petite, toutesfoys si vous avez recente memoire de mes escriptz, et que bien les considerez, vous congnoistrez par ceulxg que jamais je n'euz certitude de verité des rappors que l'on me faisoit: parquoy je croy (et vous le debvez aussi presupposer) que c'estoient faulx delateurs qui luy ont telle faulte imposée. Bien est vray que par son indiscretion, d'impatience accompagnée, Il a esté cause de tres grand mal, dont depuis il a eu congnoissance, se repentant de sa petite consideration, comme vous pourrez veoir par ses angoysses (Crenne, 1997: 230-231)

Après cette première description du jeune amant focalisée par le regard et les pensées d'Hélienne, ce sera Guenelic lui-même qui, dans la *Seconde partie*, se présentera au lecteur comblant les lacunes existantes. Souli-

gnons, tout d'abord, une honnêteté digne de louange qui lui fera reconnaître, d'une part, son manque de discrétion et, d'autre part, sa responsabilité dans l'isolement infligé à Hélienne (Crenne, 1997: 237). Guenelic nous indiquera également son âge et dévoilera qu'il hésitait, avant de rencontrer Hélienne, entre deux vocations, la plume et l'épée:

Moy estant en ma florissante jeunesse, aagé de vingt et deux ans, j'estoye en varieté de pensée, en vacillant par plusieurs foyes pour ne scavoir bien discerner: lequel me seroit plus utile de m'occuper à l'art militaire, ou de continuer l'oeuvre litteraire, à laquelle j'avoye donné commencement pour parvenir de m'exalter jusques au siege de Minerve. (Crenne, 1997: 233-234)

Le lecteur ne devra cependant pas s'étonner si, malgré ses aspirations littéraires et guerrières, Guenelic choisira le chemin de l'amour pour une femme mariée² puisque le jeune homme est né sous le signe de l'amour comme le prouve la prière qu'il adresse à Vénus avant de participer au tournoi de Goranflos (Crenne, 1997: 299).

Ce sera cependant l'amour qui placera Guenelic au coeur de la guerre et de la littérature puisque, sans nouvelles de son aimée, le jeune homme entreprendra une quête en compagnie de son ami Quezinstra à qui il déclarera être prêt à partir et à affronter les plus grands dangers:

J'ay certaines intelligences qu'amours est une essence: à la fruition de laquelle, par travaux, fatigues, tolerances et douleurs insupportables se parvient. Et pour ce j'ay ferme propos de ne pardonner à aucuns perilz. Je veux cercher tous pays habitables, en surmontant de Ulyxes les peregrinations, pour ma dame retrouver, considerant que à gens diligens et solliciteux toutes choses sont dues. Hercules, Theseus, Pirithous, Eneas, et Orpheus descendirent aux enfers, pour satisfaire à leurs aspirans desirs: je ne suis moins desirant qu'ilz estoyent. Et pour ce je ne doute riens, car l'ingenieuseté faict l'homme hardy, et si n'est riens qu'amours ne puisse faire. (Crenne, 1997: 246)

2 Une voie peu noble qui est, par ailleurs, fortement déconseillée par son ami Quezinstra.

Ces quelques phrases sont en fait tout un programme et annoncent déjà le caractère héroïque de la pérégrination amoureuse du jeune amant.

Une grande partie des étapes du voyage entrepris par Guenelic –Cythère, Troie, la Turquie, Rhodes, Crète, Athènes, Thèbes, Mycènes, Carthage, Marseille, Barcelone et Gênes, entre autres– sont tirées du *Pérégryn*³ de Caviceo et des *Illustrations de Gaule* de Jean Lemaire de Belges. Cette superposition de sources nous présente une pérégrination au premier abord illogique et capricieuse puisque apparaissent tour à tour des lieux historiques, mythologiques, des toponymes picards ou fictifs.

En ce qui concerne les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* de Jean Lemaire de Belges, l'on sait que cet important ouvrage est l'une des principales sources des *Angoysses douloureuses* (Demats, 1968: xxiii).⁴ Cette source n'est pas sans importance pour notre étude car elle nous permettra de mieux étudier et comprendre le rôle du périple de Guenelic au sein des *Angoysses douloureuses*. Mais, avant de l'aborder, il nous faut tout d'abord nous pencher sur l'opinion des critiques concernant l'emploi des diverses sources littéraires de ce roman.

Gustave Reynier constate la forte «influence de la *Fiammette*» de Boccace tout en reconnaissant, malgré «un effort original et intéressant» (Reynier, 1971: 112-118), une infériorité littéraire des *Angoysses* par rapport à l'œuvre de Boccace. H. R. Secor identifie *Le Grand Olympe des hystoires poëtiques*, comme une des sources essentielles du roman (Crenne, 1997: 32). Dans son ouvrage consacré à la première partie des *Angoysses*, Paule Demats recense les emprunts que l'auteur fait à «*Flammette*, le *Pérégryn*, *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye*, *Jean de Saintré* et quelques recueils de maximes morales et de doctrine chrétienne» qui sont, «avec Virgile et Ovide, les sources principales des *Angoysses*» et souligne que «cette marqueterie suppose une longue patience». En effet, Paule Demats considère que l'importance de plusieurs de ses larcins,⁵

3 Les noms empruntés au *Pérégryn* sont essentiellement des étapes de passage où l'arrêt, lorsque arrêt il y a, n'est guère détaillé. Christine de Buzon a identifié les passages empruntés au *Pérégryn* (Crenne, 1997, notes 180, 181, 184 et 185 (p. 589-590) de la *Seconde Partie* et note 5 (p. 595-596) de la *Tierce Partie*).

4 En ce qui concerne les emprunts d'Hélisenne de Crenne à Jean Lemaire de Belges, Christine de Buzon (Crenne, 1997) renvoie à l'édition de Stecher des *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, en quatre volumes, Lefever, Louvain; 1882-1891; Réimpression photographique, Slatkine, 1969.

5 Elle parle d'Hélisenne de Crenne.

leur gratuité, leur extension progressive au long des trois années de sa vie d'auteur, «révèlent l'ambition et les faiblesses de la femme de lettres capable de concevoir certaines exigences du travail littéraire, mais impuissante ou paresseuse à s'y plier» et que l'auteure «farde son livre de couleurs empruntées et ne doute pas de faire ainsi œuvre poétique, comme elle le déclare elle-même dans *l'Ample narration* [...]» (Demats, 1968: xx-xxiv). Margaret A. Harris, dans son compte rendu concernant l'édition de Paule Demats, fait la remarque suivante au sujet de l'auteure: «Unfortunately she was no Boccaccio» et n'hésite pas à traiter Helisenne de Crenne de bas-bleu (Harris, 1970: 153-155). Si M. J. Baker (Baker, 1973: 303-308) remarque également l'influence de la *Flammette* de Boccace c'est pour mieux souligner l'originalité de la vision de l'amour que possède l'auteure des *Angoysses*. En effet, plus qu'aux similitudes, M. J. Baker s'attache aux différences qui opposent les deux œuvres dans leur but: face à la leçon de prudence que Flammette donne aux femmes qui aiment, Hélienne, elle, avertit contre les dangers de l'amour sensuel. Luce Guillermin, quant à elle, tout en reconnaissant qu'Hélienne de Crenne ne faisait qu'obéir aux canons de l'époque en «s'inspirant» de ses lectures, se demande qui parle dans le texte des *Angoysses* puisque «les mots d'Helisenne cousent ensemble des lambeaux de textes, quelques bribes, une métaphore, une phrase, tout un paragraphe, arrachés de façon plus ou moins exacte à ce qui constitue une bibliothèque possible des années 1530» et conclut que «le lieu d'où cela parle soit finalement, et qui que soit l'auteur, celui de l'ordre idéologique masculin» (Guillermin, 1984: 9-23). Dans son édition des *Angoysses douloureuses*, Christine de Buzon (Crenne, 1997) offre de très riches notes et commentaires donnant les passages exacts des différents ouvrages ayant servi de sources à l'auteur. Et pour clore ce parcours parmi les sources des *Angoysses douloureuses*, nous en citerons une autre récemment identifiée par Mathilde Thorel, *La conquête de Tresibonde*. (Thorel, 2007: 21-54)

L'identification des différentes sources qui alimentent le roman d'Hélienne de Crenne est primordiale puisque, contradictoirement peut-être, ce sont elles qui nous aideront à appréhender la cohésion du roman.

Grâce à ce bref parcours, nous pouvons constater que de nombreuses sources cimentent et sillonnent le roman d'Hélienne de Crenne et que, bien souvent, la critique a considéré ces emprunts comme des digressions

ou des divagations vaines. Cependant, peut-on réellement envisager ce roman, depuis son écriture jusqu'à sa matérialisation en tant qu'objet comme un véhicule de digressions ou de divagations vaines?⁶ Il me semble que le périple de Guenelic pourrait nous éclairer à cet égard.

Penchons-nous de plus près sur l'itinéraire de Guenelic et Quezinstra pour retrouver Héli-senne.⁷ À la fin de la *Première partie*, le mari d'Héli-senne ayant enfermé celle-ci à Cabasus, les deux jeunes gens quittent donc leur lieu de résidence pour atteindre *Sirap* (GF: demi-palindrome de Paris), où ils embarqueront pour *Cippre* (GRM). Cependant, des vents contraires les mènent à *Goranflos* (GP) où ils seront armés chevaliers et où Quezinstra participera à des tournois. Ils visitent ensuite *Citharée* (GRM) puis, en route vers *Troye* (GRM), ils longent la *coste D'Affricque* (également nommée *Barbarie de myjour*), laissent à leur gauche les îles de *Candie* et de *Rhodes* et voguent sur les mers de *Carpathie* et *Pamphilenne*, là où se trouve le *gouffre Sathalie* près du rivage de *Turquie* (GRM pour ces différents lieux). Ils font escale à *Chippre* (GRM) pour se ravitailler et continuent leur voyage en mer *Libienne* devant la cité de *Sydone* (GRM). Ils débarquent finalement à *Troyes* (GRM) et, «[p]ersuadez de l'antique forme de ceste tant grande cité, [ils délibèrent] de totalement la visiter». Une fois leur curiosité assouvie, ils s'embarquent à nouveau et parviennent au port «d'une très belle cité qui lors estoit nommée *Eliveba*» (GF: demi-palindrome de Abbeville) où ils défendront la dame de la région des prétentions guerrières et amoureuses d'un amiral. Après cet épisode, ils poursuivent leur périple et découvrent *Athènes*, *Thèbes*, *Micene* (GRM), *Basole* (GP) et *l'île de Diomèdes* (GRM). De là, ils passent la *Maufredonie*, le *perilleux mont Aucontain* avec les *Pisanrienses fosses posaniriennes* (GRM) ainsi que la région de *Lubion* (NI). Arrivés à *Bouvacque* (GP), ils aideront le prince de la région dans sa lutte contre des insurgés. Ils se dirigent ensuite vers «la tres renommée

6 Je ne puis me résoudre à répondre affirmativement à cette question étant donné la rareté des femmes auteures à l'époque, rareté qui était certainement due, entre autres facteurs, au fait que les femmes étaient souvent sujettes à caution lorsque leurs œuvres étaient imprimées. Au sujet des avis concernant Héli-senne de Crenne au fil des siècles, voir Incardona 2006: 11-16. De nos jours encore, l'écriture de femmes du XVI^e siècle est sujette à caution: voir Reach-Ngô, 2005 en ce qui concerne Héli-senne de Crenne et Huchon, 2008 en ce qui concerne Louise Labé.

7 J'utiliserai les abréviations GF (Géographie Fictive à partir de noms existants), NI (Non Identifié dans l'état actuel de mes recherches), GRM (Géographie Réelle et/ou Mythologique) et GP (Géographie Picarde) pour identifier les différentes étapes des deux amis. En ce qui concerne l'importance de la géographie picarde dans *Les Angoysses douloureuses*, voir Loviot, 1917: 139-141.

Carthaige» qu'ils visitent «totalement» puis partent pour *Valence, Barse-lonne, Marseille* (GRM), *Moulgues, Albougues et Savonnes* (GRM). De *Genes* (GRM), ils voguent vers une île où ils rencontrent un «saint homme» qui, après avoir dévoilé l'horoscope de Guenelic, leur prédit de bien tristes retrouvailles avec Héli-senne. Après avoir pris congé du «saint homme», ils se dirigent vers une petite ville dont les habitants font montre d'une méchanceté sans égale. Incommodés par tant d'incivilité, les deux jeunes hommes quittent la ville puis rencontrent un gentilhomme qui les reçoit dans son château et leur apprend qu'une noble dame est retenue par son mari dans le château de Cabasus. Guenelic et Quezinstra comprennent que la noble dame n'est autre qu'Héli-senne et que leur quête touche à sa fin.

Un détail de ce pèlerinage, assez complexe il est vrai, retiendra notre attention: entre Goranflos et Troie, l'itinéraire de Guenelic et Quezinstra suit les traces de celui que Pâris entreprend en compagnie d'Hélène après l'avoir enlevée dans *Les Illustrations de Gaule*. Jusqu'à quel point ce fait est-il important pour la structure du roman, c'est ce que nous allons essayer d'élucider en comparant le périple de Guenelic et Quezinstra avec celui de Pâris et Hélène des *Illustrations de Gaule*.

De Sparte,⁸ Hélène et Pâris rejoignent *Citheree*. Sur cette île, Pâris fait installer un pavillon où les deux amants pourront jouir de leurs amours (Lemaire de Belges, 1528: II, 8, f° xv v°). Après ces ébats, Hélène est prise de remords et se met à pleurer. De ces larmes, naîtra une herbe:⁹

[...] desdictes larmes qui tumberent en terre nasquit illec une herbe [...]. Icele herbe est appelee helenium, pource quelle fut procreee des larmes de la belle Helaine: et a telle vertu et propriete quelle peult esclarcir le tainct du visage des femmes: et conserver en beaulte le cuir de leur face

8 Concernant le voyage de Sparte à Troie des deux amants, Pierre Grimal (1994: 180 a) rapporte qu'il en existe plusieurs versions: «La plus ancienne version [...] raconte que des vents favorables permirent à Pâris de gagner l'Asie Mineure en trois jours. Mais il en est une autre selon laquelle le navire de Pâris fut poussé par une tempête (suscitée par Héra) jusqu'en Phénicie, à Sidon. L'*Iliade* fait une allusion à cet épisode. Plus tard, on l'avait amplifié: Pâris aurait pris la ville, bien qu'il eût été accueilli favorablement par le roi, puis il aurait pillé le palais et serait reparti, poursuivi par les Phéniciens, auxquels il aurait livré une bataille sanglante. Enfin, il aurait fini par rejoindre Troie, avec Hélène. Une tradition voisine racontait que, par crainte d'être poursuivi, Pâris s'était attardé longuement à Phénicie et à Chypre et c'est après un long délai, sûr de ne pas être inquiété par Ménélas, qu'il retourna à Troie».

9 Les expressions en italique se retrouvent à la fois dans les *Illustrations* et dans *Les Angoyssees douloureuses*.

[...] Et a aussi la puissance de provoquer le courage des hommes a amour
[...]. (Lemaire de Belges, 1528: II, 8, f° xvi)

Lors de son passage à Cythère, Guenelic nous parlera de cette même herbe et de la «première jouissance» des amants mythologiques:

En peu de jours parvinsmes en l'ysle de Citharée [...] la peusmes veoir le lieu auquel le Phrigien eust la premiere jouyssance de la fille de Leda, et fut satisfait de la promesse que Venus luy avoit faicte. En ce lieu pullule une herbe, qui fut procréée des larmes de ceste belle Dame, laquelle est appelée Helenion, et a telle propriété, qu'elle conserve la beaulté des dames, aussy a puissance de provocquer le cueur des hommes à amour. (Crenne, 1997: 333-334)

Après leur halte amoureuse, Pâris et Hélène poursuivent leur navigation. Mais les vents leurs sont contraires et les détournent de leur but:

[...] ils feurent transportez malgre leurs dens a dextre la ilz vouloient aller a senestre [...] et ils furent gettez sur la coste dafrique quon dit maintenant Barbarie de myiour. Et laisserent a gauche lisle de Candie et lisle de Rhodes [...] Finablement la fortune des ventz les transporta dedens la mer de Carpathie et en la mer Pamphilenne la ou est le gouffre de Sathalie pres du rivage de Turquie: tant que en la parfin ilz se trouverent a lendroit de lisle de Cypre. [...] ils furent transportez en la mer Libyenne droit devant la cite de Sydone qui est en Syrie. (Lemaire de Belges, 1528: II, 11, f° xix)

Au cours de leur traversée, Guenelic et Quezinstra subissent les mêmes adversités et expérimentent les mêmes angoisses que Pâris et ses compagnons:

Au partement de celle isle voulions adresser nostre chemin vers Troye la grand, mais la ferocité de Eolus telement s'esmeut, que fusmes transmigrer à dextre, combien que nostre vouloir feust d'aller à senestre, et fusmes jectez sur la conte d'Affricque, que on dict maintenant Barbarie de myjour et laissasmes à gauche l'ysle de Candie, et de Rhodes et de la l'impetuosité des ventz nous transporta en la mer de Carpathie et en la mer Pamphilene, ou la est le gouffre Sathalie pres du rivage de Turquie. Et finalement nous trouvasmes à l'endroit de l'ysle de Chippre, en laquelle (apres que la mer fut tranquille) prismes port, pour aulcunement nous refociller, puis apres

nous remismes sur mers et nous fut fortune tant contraire, que feusmes *transportez en la mer Libienne, devant la cité de Sydone, qui est en Syrie* [...]. (Crenne, 1997: 334)¹⁰

Pâris et ses compagnons s'arrêtent à Sidon qu'ils saccagent et partent finalement, et cette fois-ci sans vents contraires, pour Troie:

Après la dire[c]tion de Sydone les Troyens *nerrent* plus par la marine/ selon nostre acteur Dictys de Crete: Ains tindrent leur chemin tout droit vers Troye la grande *sans plus divertir* ne ca nela: et *tant exploicterent qu'ils arriverent* en lisle de Tenedos [...]. (Lemaire de Belges, 1528: II, 12, f° XXI)

Guenelic et Quezinstra ne font qu'une courte escale à Sidon¹¹ pressés de voir Troie, la destination de Pâris et d'Hélène. Une fois dans la ville légendaire, leur halte tient du pèlerinage amoureux et héroïque:

Ainsi doncques arrivez au port de Sydone, située en l'une de ces parties de Syrie, desirant tousjours de veoir le lieu ou Paris (aultrement dict Alexandre) amena celle qui fut cause de l'emotion de toute l'Asie et l'Europe, y addressasmes nostre chemin. *Et sans plus errer ne divertir, exploictasmes tant, que arrivasmes au port:* auquel Prothesilaus la despouille de sa jeune vie laissa. Persuadez de l'antique forme de ceste tant grande cité, deliberrasmes de totalement la visiter. [...] En contemplant et noz vouldoirs rassasiant, apperceusmes ung tumbeau que je comprins estre celluy d'Hector, à cause de certaines parolles qui dessus estoyent escriptes. Assez pres de celluy en estoit ung aultre, ou pareillement y avoit lettres engravées, par la lecture desquelles se povoit conjecturer estre le tumbeau de celluy Ajax, qui de son espée luy mesmes se transpercea. Puis après veismes ung aultre, dont y avoit grande distance de ces deux, et sur icelluy estoit redigé par escript, comment pour appaiser l'ame d'Achilles, la royalle vierge Polyxene, laquelle estoit de tres excellente et resplendissante beaulté, par la main de

10 Ce passage est suivi d'une description de la Syrie, reprise en grande partie des *Illustrations de Gaule*. Pour ne pas alourdir la lecture puisque ce passage ne parle pas expressément des amours d'Hélène ou de celles de Guenelic nous renvoyons à Lemaire de Belges, 1528: II, 11, [f° XIX v°]. De Buzon renvoie à Stecher, II, 1996: 99 et 100 dans Crenne, 1997: 584-585).

11 Homère fait une brève allusion au passage des deux amants dans cette ville: voir *Iliade*, VI, 291.

Pyrrhus dessus ce sepulchre avoit esté immolée, en espandant son sang virginal pour sacrifice. (Crenne, 1997: 335-336)

C'est ici que s'achève la coïncidence exacte entre les deux voyages. Cependant, malgré l'identité de cet itinéraire, une grande différence demeure: au cours de leur voyage pour Troie les deux amants mythologiques purent consommer leur amour; en revanche Guenelic voyage en compagnie d'un ami pour essayer de retrouver son aimée. Pourtant, tout comme Pâris, il entreprend un périple motivé –voire doublement motivé– par l'amour puisque, ignorant le lieu où est enfermée Hélisenne, il suit les traces du célèbre couple. Mais, si pour les deux amants mythologiques il s'agissait d'une fuite, pour Guenelic, il s'agit d'une quête, d'un pèlerinage amoureux. Comme si le fait de suivre les traces des deux amants garantissait des retrouvailles tant désirées.

Les étapes du périple de Guenelic ne sont pas les seuls éléments qui l'unissent au Pâris des *Illustrations de Gaule*. En effet, les deux personnages partagent la même protection divine puisque leur naissance est régie par l'étoile de Vénus comme le montrent la prière de Guenelic à Vénus:

O Déesse tres illustre, de laquelle la planete est l'une des plus refulgente qui soit entre les estoilles non fixes au firmament, *laquelle est nommée Venus, pource qu'elle vient à toutes choses: aulcunesfoys aussy est appelée Hesperus, vesperus, ou Lucifer, c'est à dire portant lumiere*. O estoille marine & sidere iournal precedant le soleil matutin, laquelle comme ie croy à esclairé à ma natiuité, en propinant à ma conception influence amoureuse, & complexion totalement venerienne. (Crenne, 1997: 299)

ainsi que les propos de Vénus à Pâris:

Donne regart a ma planette fecunde & fertile / lune des plus cleres & *plus refulgentes qui soit entre les estoilles non fixes au firmament: laquelle est nommee Venus / pour ce quelle vient a toutes choses. Aucunesfoys aussy est appelée Hesperus, Vesperus / ou Lucifer: cest a dire portant lumiere. Estoille marine & sidere iournal tousiours precedant le soleil matutin: lespoir des navigans [...]. Laquelle principalement esclaira ta natiuité: & propina a ta conception influence amoureuse [...] et de complexion totalement venerienne et non evitable*. (Lemaire de Belges, 1528: I, 32, f° XLII)

Par ailleurs, l'horoscope de Guenelic élaboré par le saint homme met l'accent sur la disposition des planètes à sa naissance et la grande influence de Vénus:

O mon amy, à l'heure de ta naissance, ton horoscome estoit *Aquarius*: le soleil, au signe du Lyon: *Phebe*, en l'escorpion, *Saturne*, au Lyon: *Jupiter*, en *Aquarius*: *Mars*, en l'escorpion, et *Venus* avec *Mercure*, au signe de *Geminy*. Laquelle conjunction (selon l'influence des corps celestes) signifie que pour le *moyen de cupidité venericque*, tu souffriras extremes calamitez. Et combien que tu recouvres la dame que tu desires, tu n'en jouyras paisiblement: mais pour te contraindre de la restituer s'en ensuyvra *merveilleux tumulte*, qui ne sera sans *grande effusion de sang*, dont je suis commeu à commiseration. (Crenne, 1997: 418)

La comparaison de cet horoscope avec celui de Pâris révèle de très nombreux points communs en ce qui concerne les planètes et leurs conjonctions mais également en ce qui concerne les extrêmes souffrances et malheurs que connaîtront les deux amants:

A l'heure de sa naissance, son horoscope estoit *Aquarius*: Le Soleil au signe du Lyon: la Lune en Lescorpion: *Saturne* au Lyon: *Jupiter* en *Aquarius*: *Mars* en l'escorpion et *Venus* avec *Mercure* au signe de *Gemini*. Laquelle conjunction selon ledit acteur [Julius Firmicus, mathématique] demonstre celui qui est né debvoir obtenir nopces contentieuses et mariage sans paix: et tout plein de malheurté: dont il se peut ensuivre *merveilleux tumulte* de guerre mortelle [...] avec grant *respendement de sang humain*. (Lemaire de Belges, 1528: I, 35, f° XLVI v°)¹²

Le choix de l'auteure des *Angoysses* d'inclure dans son roman les fragments que nous venons de comparer nous semble important puisqu'ils établissent une identité de destins entre Pâris et Guenelic. En effet, qu'est-ce un horoscope si ce n'est la lecture du destin de l'individu, de son essence même? En ce qui concerne Pâris et Guenelic, ces horoscopes font d'eux des amants avant toute chose. En outre, plusieurs des lieux visités par Guenelic traduisent bien son hésitation première entre «l'art militaire [et] l'œuvre littéraire» puisque, en unissant héroïsme et littérature tout en en-

12 *Demats* (p. xxiii) et de *Buzon* (p. 605: note 46 de la page 418) donnent la référence de l'horoscope de Pâris: *Ill. Stecher* I, 35, p. 273.

cadrant les autres étapes de la pérégrination, ces lieux accordent une dimension héroïque au voyage et aux exploits de Guenelic et Quezinstra.

De cette façon, *Les Angoysses douloureuses* nous montre un personnage en évolution, un personnage qui acquiert un relief et une complexité qu'il n'aurait pu posséder s'il avait été un héros parfait depuis le début du roman. Les *Seconde* et *Tierce parties* de ce roman apparaissent ainsi comme une espèce de roman d'apprentissage dans lequel Guenelic forgera sa personnalité d'amant loyal face à l'épreuve de la séparation tandis que les nombreux épisodes et les différentes rencontres seront l'occasion pour lui d'élaborer toute une conception de l'amour qui lui permettra d'évoluer pour mériter l'estime d'Hélisenne. De plus, ne pourrait-on pas envisager cette même évolution comme la volonté de la part de l'auteure d'établir un *exemplum* concernant les bienfaits d'Amour, *exemplum* qui confirmerait en quelque sorte les discours théoriques sur l'amour que prononce le jeune amant? Nous ne prendrons pour exemple qu'un fragment des nombreux discours de Guenelic dans lesquels il répond aux considérations contre l'amour que prononcent Quezinstra et le «saint homme» (Crenne, 1997: 297): «[...] car selon ma conception, amour faict l'homme prudent en tous cas survenans, facond, magnanime, asseuré, hilaire, discret et liberal, parquoy en sa puissance totalement je me confie». Tout au long de son périple, Guenelic démontrera par ses actions ce qu'il prêche dans la théorie: l'amant peut changer en vertu de son amour pour sa dame. Et, fort de ses convictions, le jeune homme entreprend –nous reprenons ici les termes de Gustave Reynier– «une ascension [...] vers Helisenne» (Reynier, 1971: 119). Toutes les aventures seraient en fait une mise à l'épreuve ou un apprentissage du jeune héros. Guenelic accomplit un itinéraire qui fera de lui un «vray et parfait amant».

Nous ne nierons pas la maladresse technique avec laquelle Dame Hélisenne essaie d'excuser son ami et à laquelle nous avons fait référence plus haut. Néanmoins si, comme l'affirme Gustave Reynier, le roman d'Hélisenne de Crenne est bel et bien «la première de nos histoires où l'on voit reculer la fiction romanesque et passer au premier plan l'élément sentimental» (Reynier, 1971: 118-119) et nous offre «une étude psychologique scrupuleusement faite, une analyse minutieuse qui nous peint si bien [les] sentiments» (Charasson, 1910: 198), il nous semble que le lecteur actuel

peut bien pardonner cette maladresse au nom des «premiers balbutiements de l'Analyse» (Charasson, 1910: 199).

Bien entendu, les amours de Guenelic et Hélienne ne provoqueront pas un «merveilleux tumulte de guerre mortelle»... Cependant, le parallélisme manifeste entre Guenelic et Pâris devait certainement faire surgir dans l'esprit du lecteur érudit de la Renaissance un autre parallélisme entre les amants des *Angoysses douloureuses* et les amants mythologiques Pâris et Hélène. En effet, les constantes références à la mythologie magnifient non seulement Guenelic et Quezinstra mais également le personnage d'Hélienne. Ce rapprochement, loin d'être fortuit, pourrait révéler la volonté de l'auteure d'installer Hélienne et Guenelic dans la tradition littéraire amoureuse dont l'un des premiers jalons serait les amours d'Hélène et de Pâris. Cette caractéristique de l'écriture d'Hélienne de Crenne me permettra de conclure avec les mots de Roger Laufer (Chartier et Martin, 1982: 582): «Au début du XVI^e siècle, l'auteur reste celui qui accroît la tradition et qui la constitue».

Bibliographie

- BAKER, M. J. (1973): «*Fiammetta and the Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours*», *Symposium*, winter, 1973, 303-308.
- CHARASSON, H. (1910): «Les origines de la sentimentalité moderne. I: D'Hélienne de Crenne à Jean de Tinan», *Mercure de France*, LXXXVIII, Poitiers, 195-216.
- (1968a): *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours (1538)*, *Pre-mière Partie*, édition présentée par Paule Demats, Paris, Les Belles-Lettres.
- (1968b): *Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amours (Première partie) (1560)*, édition présentée par Jérôme Vercruysse, Paris, Lettres.
- (1996): *Les epistres familiares et invectives*, édition de Jerry C. Nash, Paris, Honoré Champion.
- (1997): *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*. Edition critique établie, présentée et annotée par Christine de Buzon, Paris, Honoré Champion.
- GRIMAL, P. ([1951] 1994): *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF.

- GUILLERM, L. (1984): «La Prison des textes ou *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Helisenne de Crenne (1538)», *Revue des Sciences Humaines*, LXVII, 9-23.
- HARRIS, M. A. (1970): *Compte-rendu d'Helisenne de Crenne: Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours, roman (1538), Première partie*, éd. Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968, dans *B.H.R.*, tome XXXII, 153-155.
- INCARDONA, J. (2006): *Narrativa sentimental francesa del siglo XVI: Estructuras y juegos onomásticos alrededor de Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours d'Hélisenne de Crenne*. CD-ROM, Valencia, Publicacions de la Universitat de València. Disponible également en-ligne: <<http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0518106-112023/#documents>>.
- LEMAIRE DE BELGES, J. (1528): *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, imprime a Paris par Francoys Regnault, Libraire iure de Luniversite, Demourant en la rue saint Jacques, a l'enseigne de Lelephant, devant les Mathurins, (Bibliothèque numérique de la B.N.F., Gallica, identifiant N052229).
- LOVIOT, L. (1917): «Hélisenne de Crenne», *Revue des Livres Anciens*, 137-145.
- REACH-NGÔ, A. (2005): *La mise en livre des narrations de la Renaissance: écriture éditoriale et herméneutique de l'imprimé*, thèse soutenue en décembre 2005 à la Sorbonne, directrice de thèse: Mireille Huchon (Université Paris IV).
- REYNIER, G. ([1908] 1971): *Le roman sentimental avant L'Astrée*, Paris, Librairie Armand Colin.
- THOREL, M. (2007): «D'un "stile poeticque" à l'autre: la "Conqueste de Trebisonde"», source des *Angoysses douloureuses*», *BHR*, vol. 69, n° 1, 21-54.

RÊVE, ÉTRANGETÉ ET IDENTITÉ DANS *LES CHAMBRES DE BOIS*, D'ANNE HÉBERT

LLUNA LLECHA LLOP

Universtat de Barcelona

Née en 1916 à Sainte-Catherine-de-Fossambault (près de Québec), jouissant d'une renommée qu'elle doit aussi bien à son travail de poète, de romancière que de dramaturge, Anne Hébert s'est vue décerner, au cours de sa longue carrière, de nombreux prix littéraires qui couronnent une œuvre d'une grande envergure, lui réservant une place d'honneur dans la littérature du Québec.

En 1958 paraît, aux Éditions du Seuil, son premier roman: *Les chambres de bois*, chaleureusement accueilli par la critique, qui lui valut le prix France-Canada et le prix Duvernay, et qui va faire l'objet de notre étude.

La trame du roman est simple: Catherine, jeune fille de condition humble, doit s'occuper du foyer familial et veiller à l'éducation de ses trois sœurs et sur son père, après la mort de sa mère. Un jour, elle fait la rencontre de Michel, garçon brusque mais délicat à la fois, aux manières d'aristocrate, qui se dit pianiste et habite une grande demeure. Après quelques entrevues étranges et silencieuses, celui-ci la demande en mariage. En quittant sa famille pour épouser Michel c'est une vie de désordre qui commence. Le musicien, rejoint par sa sœur Lia, entraîne Catherine dans un monde factice, dans un univers malsain où celle-ci, effacée petit à petit par le pacte d'enfance qui lie les deux frères, n'arrivera pas à trouver sa place. Tombée malade, Catherine fuira les chambres de bois, aux boiseries étouffantes, avec l'aide d'Aline –servante des frères–, pour retrouver le soleil, connaître l'amour –avec Bruno– et faire l'apprentissage de sa liberté.

Divisé en trois parties d'une longueur similaire, Anne Hébert décrit dans son roman l'avant et l'après enfermement de Catherine dans des chambres de bois, qui donneront le titre au roman.

C'est donc le difficile passage de Catherine qui va du rêve –comme seul espace envisageable pour échapper à la noirceur du pays– à la pleine conscience de soi et du monde, que nous nous proposons d'étudier dans cet article. Nous verrons que ce passage se fait dans une atmosphère d'étrangeté (Catherine perçoit l'autre –mais se perçoit également elle-même– comme étranger) et qu'il ne peut avoir lieu qu'après une révolte contre les diverses puissances qui s'attaquent au moi.

Pour cette analyse, et puisque la structure du roman le permet, nous nous attarderons, tout d'abord, sur la partie concernant le «pays de Catherine». Nous nous centrerons, ensuite, sur la partie la plus complexe, celle des chambres de bois –ou le «pays de Michel»– pour aboutir au pays de la mer et du soleil qui est celui de la libération.

Nous ignorons, géographiquement, où se trouve le pays de Catherine, mais nous savons –par le rapport d'un narrateur omniscient– que l'histoire débute dans une ville de «hauts fourneaux flambants sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse» (Hébert, 1958: 9). Nous trouvons, dès les premières lignes du roman, une image phallique, masculine, symbole de puissance et qui, comparée à un «noir palais d'apocalypse», n'augure rien de positif. Ainsi, dans cette ville industrielle, dominée par les hommes, les femmes doivent chaque matin essuyer sur les vitres des maisons «les patines des feux trop vifs de la nuit» (Hébert, 1958: 9). Feu des fourneaux –nécessaire pour le travail et la production–, feu comme puissance sexuelle des hommes, l'auteur nous introduit dans un monde patriarcal où les femmes doivent répéter des gestes appris, transmis de génération en génération, depuis des siècles, et où elles sont perpétuellement soumises à la volonté de l'homme. Catherine, en tant que femme et, de plus, en tant que fille aînée de la maison, n'échappera pas à ce rituel.

Nous sommes donc dans un monde dominé par l'homme, un être qui se présente comme vil, sale, «fruste et mauvais» (Hébert, 1958: 19), insensible, souvent comparé à un animal carnassier ou associé à la figure du chasseur cruel qui tue non pas par besoin mais par plaisir. C'est un homme au «désir avide» (Hébert, 1958: 10) face auquel les femmes se plaignent «doucement» (Hébert, 1958: 10) sans oser élever la voix ou manifester leurs pensées.

Catherine, devenue adulte avant l'âge, doit désormais occuper la place vide de la mère absente. Comme elle, elle nettoiera, tous les matins, le car-

relage de la cuisine qu'elle parvient à faire luire «comme un bel échiquier noir et blanc»¹ (Hébert, 1958: 9), comme elle, aussi, elle veillera sur ses petites sœurs qu'il faut «nourrir, laver, peigner, habiller et repriser» (Hébert, 1958: 9). Nous voyons que dans ce monde il faut constamment lutter contre la nuit et ses ténèbres, contre le désordre et la saleté; c'est une lutte acharnée contre le feu pour effacer «le noir du pays»² (Hébert, 1958: 16).

Il ne s'agit pas seulement d'une jeune fille silencieuse et soumise à l'autorité du père, «sévère [et] taciturne» (Hébert, 1958: 28), «qui ne plaisante ni avec l'amour ni avec la mort» (Hébert, 1958: 30); c'est aussi la femme qui doit se faire belle pour l'homme parce qu'on la «vend» en mariage. Ainsi, tout au long de cette première partie, nous trouvons des allusions constantes à l'apparence physique des jeunes filles et à l'importance du jeu du regard de l'homme sur celles-ci. La femme devient alors un objet, une marchandise exposée et soumise au regard et au jugement de l'homme.

Voici d'abord la description physique de Catherine, faite par sa tante Anita:³ «Elle se désolait que l'âge de Catherine fût aussi peu sûr aux hanches et aux seins. Il était regrettable aussi que le profil de la petite fille se montrât si grave à la fenêtre, lorsqu'elle cousait» (Hébert, 1958: 19).

Anita trouve donc sa nièce trop «fille» et pas assez «femme» pour pouvoir plaire déjà aux hommes. Elle pense, néanmoins, que c'est le moment de la marier: «Elle vint un jour, huma ses nièces comme des bouquets et les trouva fraîches et belles. [...] Elle était d'avis que l'on mariât l'aînée, tandis que la cadette prendrait sa place à la maison» (Hébert, 1958: 18-19).

À partir de ce moment, et sous les ordres de sa tante, Catherine abandonne sa place auprès de la fenêtre pour venir s'asseoir sur le seuil de la porte, aux heures de plus grande affluence, et s'exposer ainsi aux regards avides, «vif[s] et rusé[s]» (Hébert, 1958: 11) des hommes: «Et la fille sans

1 Pour l'importante symbolique du Noir et du Blanc, présents dans de nombreux romans d'Anne Hébert, se rapporter à l'étude de Maurice Émond, *La femme à la fenêtre*. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans les *Chambres de bois*, *Kamouraska* et les *Enfants du sabbat*. «Toute la symbolique du noir et du blanc semble se refléter dans le plancher de la cuisine, comme si les forces de mort et de vie étaient inscrites au cœur même de la maison de Catherine» (Émond, 1984: 23).

2 Pour reprendre les mots de Maurice Émond (1984: 62): «Nous entrons brutalement dans un univers menacé de toute part par la nuit et qui lutte désespérément pour le règne du jour et de la transparence».

3 Il s'agit de la sœur du père de Catherine qui vient visiter la famille pour inspecter l'état de ses nièces afin de savoir si elles sont prêtes à marier.

couleur, aux jupes trop courtes, aux genoux maigres, simulait le travail ou l'enfance lorsque l'un [des hommes] s'arrêtait pour la regarder et lui dire bonsoir» (Hébert, 1958: 19).

Mais Catherine repousse la réalité qui l'entoure; elle n'aime ni ce pays ni le regard avide des hommes et cherche un refuge dans le rêve:⁴ ce monde intérieur où les années ne comptent pas, reflété, dans l'écriture, par l'absence d'indices précis. Comme les indices spatiaux, les indices temporels sont pratiquement effacés du récit, rendant impossible la situation de l'action: «au matin» (Hébert, 1958: 9), «l'année de la mort de la mère» (Hébert, 1958: 9), «il y eut un été» (Hébert, 1958: 9), puis un jour» (Hébert, 1958: 10), «le soir» (Hébert, 1958: 11), «une fois» (Hébert, 1958: 14), «un hiver vint» (Hébert, 1958: 17) montrent le passage des jours, des saisons, des années sans parvenir à nous placer tout à fait dans le temps. Cette sensation de flou, de vague contribue à confondre rêve et réalité, laissant paraître l'existence de deux mondes qui se côtoient sans cesse: le monde extérieur, réel, et le monde rêvé par Catherine pour fuir la réalité qui l'opprime: «Elle désira donner asile au rêve et devint lointaine, pleine de défi et de mystère comme celle qui flaire un prince barbare en secret» (Hébert, 1958: 19).

Et ce «prince barbare» ne sera autre que Michel, cet «inconnu» entrevu par hasard, «un jour, en allant au village» (Hébert, 1958: 10), lorsqu'ils étaient enfants, puis rencontré, plus tard, «dans la salle de l'école déserte, aux longues fougères vertes» (Hébert, 1958: 20).

Lors de leur rencontre, Catherine remarquera d'abord sa face «inquiète et rare» (Hébert, 1958: 20), «la couleur olive de la peau, la finesse des os, cet étonnant regard en amande le plus souvent au guet entre les cils et, parfois, s'abattant sur elle comme un éclair d'or» (Hébert, 1958: 21). Puis, ses doigts, «qu'on aurait dit qu'il voulait protéger de tout contact» (Hébert, 1958: 21).

En tant que fils d'un seigneur hautain, Michel se comporte en aristocrate et réunit toutes les qualités que les hommes du pays de Catherine ne possèdent pas: il est beau, délicat, sensible, il est artiste et promet d'épouser Catherine et de l'emmener à Paris, dans son bel appartement, si elle reste avec lui.

4 «Le rêve c'est la face cachée de l'iceberg, la plus profonde» (Vanasse, 1982).

Mais l'univers de Michel est également paré d'un halo de mystère, que les gens du village se plaisent à entretenir et qui envoûte⁵ profondément Catherine. Elle a entendu raconter que:

La mère est morte toute seule, au petit matin, les enfants endormis au bord du feu ne s'en sont pas aperçus. La servante s'était enfuie, la veille, et le père n'était pas rentré de la chasse. Le père est mort à son tour, dans un pays étrange. La petite fille grandit. C'est une maison où les femmes règnent.⁶ (Hébert, 1958: 34-35)

C'est, justement, cette fascination, ce «sombre enchantement» qui la conduit jusqu'à Michel.

Ce monde mystérieux des grands seigneurs, si éloigné du sien, la pousse à s'interroger sur la vie passée de Michel, sur ses occupations et à s'étonner de son attitude, déconcertante, lorsqu'ils se revoient après de longs silences et des rendez-vous manqués:

Pourtant Michel n'était pas revenu au rendez-vous [...]
Puis, un soir que Catherine longeait le parc, avant de rentrer, Michel fut à nouveau devant elle, la saluant légèrement, comme s'il ne l'avait jamais quittée. [...] [Catherine] parlait bas, regardant le jeune homme à la dérobée, n'osant l'interroger au sujet de sa longue absence. Elle se disait: «Qui fait qu'il m'a oublié si facilement, pendant de longs jours, comme une très vieille morte? Quelle étrange occupation de seigneur l'a gardé au milieu de sa maison et empêché de venir vers moi?». (Hébert, 1958: 25-26)

C'est dans un accès de clarté, de besoin de comprendre l'autre, qu'elle s'écrit finalement: «Michel, je veux savoir. Il faut que je sache. Qu'est-ce qui se passe dans votre maison et dans la forêt qui est autour? Que devenez-vous lorsque vous quittez la ville? Je veux savoir, Michel!» (Hébert, 1958: 33)

Nous n'apprenons que par bribes les réponses à toutes ces questions que Catherine se pose. Pourquoi, avant de devenir ce «jeune seigneur oisif

5 C'est Josette Féral qui parlera d'envoûtement: «Cet emprisonnement dû à l'espace est, en fait, un envoûtement. La nature, les choses exercent ainsi un pouvoir despotique, parce que non contrôlable: envoûtement [...] par le château pour Catherine» (Féral, 1975: 103).

6 Alors que, comme nous l'avons vu, nous sommes dans un monde tout à fait patriarcal.

et beau», Michel était un «petit garçon» au visage «effrayé [et] baignés de larmes» (Hébert, 1958: 11) qui marchait la «tête basse»? Pourquoi, comme ce petit garçon, le jeune homme est hanté par la peur d'être abandonné? Une peur que l'on perçoit tout au long du roman et qui se manifeste dans cette imploration à Catherine, qu'il répète sans cesse:

Ne m'abandonnez pas, Catherine, je n'ai plus que vous à présent... (Hébert, 1958: 45)

Restez avec moi, Catherine, je vous emmènerai à Paris, dans cet appartement que nous gardons pour la saison des concerts, Lia et moi. (Hébert, 1958: 45-46)

Catherine, reste, je t'en prie, ne me laisse pas tout seul. J'irai te demander à ton père s'il le faut, mais ne me laisse pas tout seul. (Hébert, 1958: 46)

Catherine, «prise au piège comme une souris» (Hébert, 1958: 44), consent à l'épouser.

Si la première partie finissait avec la promesse de Michel d'aller demander la main de Catherine à son père, la deuxième partie se passe à Paris, dans l'appartement du jeune homme. Récemment mariés, les jeunes époux se disposent à commencer une vie commune, une vie conjugale.

Nous sommes donc en plein déménagement, entre les malles, les caisses, la poussière, le désordre, le va-et-vient des déménageurs et par-dessus tout «l'odeur fade des pièces fermées» (Hébert, 1958: 49) qui annonce déjà l'atmosphère de cette nouvelle vie. Une vie qui se déroulera dans des pièces closes où la lumière et l'air ne pénètrent pas et qui contraste avec les odeurs de la première partie.

Catherine, comme toute jeune épouse, peu instruite sur la matière, craint la première nuit de noces qui l'angoisse mais qu'elle espère malgré tout «comme un train triste dans une gare déserte» (Hébert, 1958: 49). Après une longue journée d'attente,⁷ cette nuit imaginée n'arrivera pas et avec un «bonne nuit, Catherine, dors bien, toute petite fille, je veille dans la pièce à côté» (Hébert, 1958: 50), Michel éteindra la lumière pour se retirer dans une chambre à part, laissant Catherine plongée dans la tristesse et la solitude qui envahiront toujours les chambres de bois. Ainsi,

7 Attente, certes, mais attente résignée: «Je lui suis soumise, mais faites, ô mon Dieu, qu'il me prenne sans me faire de mal !» (Hébert, 1958: 52-53).

tout à coup, Catherine s'éveille du songe dans lequel elle espérait vivre en épousant Michel et en abandonnant son pays pour le suivre. Peu de temps s'est écoulé depuis ce «j'ai peur que tout cela ne soit un rêve et que Michel ne m'épouse jamais» (Hébert, 1958: 31), qu'elle avouait, dans la première partie, à tante Anita, jusqu'à cette première nuit de noces frustrée et, pourtant, Catherine entrevoit déjà l'abîme qui sépare son rêve de la réalité.

En effet, la belle maison promise par Michel n'est qu'un espace clos, et leur vie commune ne semble pas répondre non plus à ce dont elle avait imaginé.

Dès les premières pages des chambres de bois, le narrateur présente le monde de Michel. C'est le monde des seigneurs, c'est le monde de l'impuissance mais c'est surtout un monde fermé, subjuguant et anihilant. Comme laissent pressentir ces quelques images: fils d'un «seigneur hautain», aux manières d'aristocrate, fin et délicat, Michel transporte Catherine dans un univers féodal: celui des grands seigneurs et des servantes, des grandes demeures mystérieuses où l'argent règne. C'est un monde tout à fait oisif, où les journées s'écoulent de façon monotone et où Catherine, constamment surveillée par son mari, ne peut absolument rien faire si ce n'est lire, broder ou coudre, pendant qu'il joue du piano:

Michel la pria de ne point sortir pour les courses. Il insista pour que Catherine demeurât tranquille comme une douce chatte blanche en ce monde captif sous la pluie. [...] Il devint de plus en plus taciturne, son œil d'or fixe comme un soleil brûlé, et il voua sa femme à un songe parallèle. (Hébert, 1958: 58)

Michel voudrait faire de sa femme une sorte de sphinx. Il veut qu'elle devienne une idole, une belle statue, immobile et silencieuse, qu'elle ne l'interroge pas sur son passé et sur ses sentiments et qu'elle soit capable de réciter de beaux vers. Pour cela, Catherine possède plusieurs robes merveilleuses, de la lingerie fine, des bijoux étranges et légers, des recueils de fables et de poèmes; pour cela, aussi, il est très important que Catherine ne s'occupe d'aucune tâche domestique afin de ne pas abîmer ses mains; il ne faut surtout pas que la lumière du soleil pénètre dans la maison afin que son teint reste blanc, bien blanc, pour Michel:

- Je veux te peindre en camaïeu, toute blanche,⁸ sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre. (Hébert, 1958: 65)
- Et elle regardait ses mains qui devenaient blanches et ses ongles qui s'allongeaient comme des griffes de bête captive. (Hébert, 1958: 54)

En femme complaisante et soumise, Catherine, cette «petite fille fantasque»⁹ que Michel a épousée, s'applique à devenir ce que celui-ci désire qu'elle soit, malgré son incompréhension des événements et malgré le sentiment d'étrangeté et de mystère que lui inspire Michel. Ainsi, façonnée au goût de son mari, elle perdra petit à petit sa propre identité pour se fondre, comme un objet, un bibelot de plus, dans cette étrange maison «aux meubles anciens, aux bibelots rares, aux objets usuels, incommodes ou abîmés» (Hébert, 1958: 63): «Catherine prenait place, rangée par la servante, ainsi que toute chose en cette demeure, égarée ou prise par mégarde» (Hébert, 1958: 69).

Catherine devra, petit à petit, –pour reprendre les mots de Maurice Émond– «plier son cœur, ses sens, son corps aux exigences d'un univers aliénant où seule la mort peut triompher».¹⁰ (Émond, 1984: 112)

Mais le monde de Michel est aussi celui de l'impuissance. Michel est un être faible, toujours dominé par sa sœur Lia qui règne en véritable maîtresse dans sa maison et sur son âme. Très tôt orphelins de mère, et délaissés par leur père, nous apprenons que les deux frères ont fait un pacte de fidélité dans leur enfance. Nous apprenons également que Lia a rompu ce pacte en quittant son frère pour une passion incontrôlée qui l'asservit et l'assujettit à son amant.¹¹ Michel se sent abandonné et trahi. C'est parce

8 «Le blanc est ici désincarnation, désir de pureté absolue et refus de toute chair» (Émond, 1984: 26).

9 C'est Michel qui dira: «Catherine, Catherine, quelle petite fille fantasque j'ai épousé là!» (Hébert, 1958: 61).

10 «À Paris, dans les chambres de bois, Catherine est initiée à l'univers de Michel, en une sorte d'exorcisme, de purification progressive de toutes les impuretés. Inactive, elle devient de plus en plus pâle et blanche. [...] Tout au long de l'hiver Catherine fait taire en elle les désirs de vie pour suivre l'itinéraire que lui trace Michel. Elle ira jusqu'au bout du dépouillement. [...] Il ne reste plus que la blancheur de la mort. Exorciser la chair jusqu'à la mort, désincarnation absolue, dernière purification des salissures du monde» (Émond, 1984: 27).

11 Nous voyons à quel point, la passion peut assujettir un être à un autre: «Il existe un homme qui me possède jusqu'à la moelle des os. Je ne puis faire que ce qu'il veut. [...] Il n'a eu qu'à poser la main sur moi pour que je lui cède toute, en un seul instant de vertige» (Hébert, 1958: 107).

Ainsi, nous avons une nouvelle image de l'homme. Si dans le monde de Catherine, il était comparé à un animal ou à un chasseur –tous deux carnassiers et aux instincts avides–, dans le monde de Michel nous avons à faire à la figure de l'homme qui possède et subjugue jusqu'à la perte de l'identité.

qu'il craint la solitude plus que tout autre chose, qu'il demande Catherine en mariage. Michel n'aime pas sa femme, il ne la désire pas non plus, mais il a besoin d'elle. C'est ce que nous trouvons exprimé, encore de nombreuses fois, dans cette deuxième partie:

Catherine, tu es là? Tu es là, Catherine? [...]. (Hébert, 1958: 64)

Catherine, c'est affreux, je ne t'aime pas. (Hébert, 1958: 64)

Ne m'abandonne pas, Catherine, je t'en prie. [...] Ne me laisse pas tout seul, Catherine. (Hébert, 1958: 64)

Tu ne vas pas partir, Catherine? Je t'en supplie. [...] Je ne veux pas que tu me quittes. [...] Je t'en prie, comme je suis seul et pauvre. (Hébert, 1958: 133)

Michel voit, de plus, dans la possession physique un mal; l'acte sexuel représente à ses yeux quelque chose de sale. En effet, au long de leur mariage, Michel ne possédera Catherine que deux ou trois fois, maladroitement¹² et avec un sentiment de culpabilité: «Michel s'écroula à ses côtés comme un noyé et il répétait: «Tu es le diable, Catherine, tu es le diable» (Hébert, 1958: 58).

Mais cette impuissance se manifeste à tous les niveaux, physique et artistique. Michel est incapable de répandre le bonheur autour de lui, il est incapable de rendre sa femme heureuse, de la même façon qu'il sera incapable d'être heureux et de mener à terme ses projets. Ainsi, il promet à Catherine de reprendre la maison seigneuriale qu'ils ont laissée pour venir habiter Paris, il lui promet de chasser sa sœur, il lui assure qu'il donnera un vrai récital de piano... Mais tout ceci ne sont que des mots prononcés pour maintenir éveillée la rêverie de sa femme; des mots qu'il n'arrivera jamais à accomplir parce que Michel est un être sans illusions ni désirs:¹³ «[...] pas un seul concert... Et la saison s'achève... Plus un

12 Il est significatif, à ce sujet, de transcrire les descriptions de Michel lorsqu'il possédera Catherine:

- «C'est alors que le long corps s'est abattu sur elle, lourdement comme un arbre» (Hébert, 1958: 58).

- «Il l'emmena sur le lit et la posséda avec maladresse et fureur» (Hébert, 1958: 99).

- «Une seule fois encore, le corps amer de Michel couvrit Catherine, s'alluma d'une brève lueur de plaisir, pour ensuite se plaindre, comme une vague mauvaise se retirant, de ce que "l'amour était pourri"» (Hébert, 1958: 101).

13 Ce sont ces mêmes sentiments qu'il essaiera d'arracher à sa femme en la soumettant à une conduite extrêmement stricte.

seul concert; ce n'est rien, Catherine, ce n'est que le désir qui manque» (Hébert, 1958: 71).

Finalement nous avons dit que le monde de Michel était un monde clos, fermé à la réalité environnante et, en même temps, enfermant les êtres sur eux-mêmes et sur leur passé. C'est donc un monde sans contact avec l'extérieur, sans évolution possible et où le temps semble être suspendu: «Michel et Lia semblaient vouloir instituer contre les saisons une espèce de temps à eux, immobile, antérieur» (Hébert, 1958: 84). C'est dans ces chambres fermées que Michel a emmené sa femme et l'a «mise à mûrir» (Hébert, 1958: 149), comme un fruit encore vert dans la tiédeur d'une serre.

Dans ces chambres, aux fenêtres fermées et aux rideaux toujours tirés pour éviter que «ni lumière, ni couleurs, ni odeurs, ni paroles» (Émond, 1984: 111) n'y pénètrent, Michel mène une vie désordonnée, autour «des verres, des livres, des cigarettes, des cendriers débordants de mégots [qui] s'entass[ent] sur le tapis» (Hébert, 1958: 111). Il reste à jouer du piano et ne s'endort qu'à l'aube, se lève tard dans l'après-midi et évite toujours le contact direct avec la lumière du jour: «Il ne faut pas réveiller Michel, le jour l'irrite et le blesse; moins il en a, plus il vit» (Hébert, 1958: 78).

C'est cette même existence triste et sombre qu'il impose à sa femme: «Il faudra éviter le soleil, Catherine, qui colore et brûle. Je t'apprendrai les fêtes nocturnes de la fièvre et de l'angoisse» (Hébert, 1958: p.74).

Malgré sa bonne volonté, Catherine –progressivement écartée et effacée de la vie des deux frères– ne pourra jamais pénétrer entièrement dans ce monde qu'elle ne comprend pas:

Le repas du soir ramenait Michel, Catherine et Lia autour de la même table servie par Catherine. Le frère et la sœur étaient livrés aux prestiges de la parole légère, elliptique dont Catherine se trouvait exclue, mais qui s'inscrivait dans son cœur comme les signes farouches et sacrés du mystère de Michel. (Hébert, 1958: 83)

Cette vie, «de plus en plus étrange» (Hébert, 1958: 86), l'accable, petit à petit, de tout son poids pour lui ôter, avec la joie de vivre, sa propre identité: la jeune femme devient «blême, douce, transparente et vide» (Hé-

bert, 1958: 97), «molle, lente, usée, sans force» (Hébert, 1958: 122). Dans cet enfermement physique et moral, Catherine, affaiblie et dégoûtée par son mari, effacée et anéanti –en tant qu’être vital, sensible et sensorielle–, tombe malade:

C’est une petite mort, Michel, ce n’est rien qu’une toute petite mort. (Hébert, 1958: 70)

Catherine, est-ce donc que tu vas mourir, que tu as si mal aujourd’hui? (Hébert, 1958: 122)

Luttant pour sa vie «contre cette mort graduelle de tous ses sens» (Émond, 1984: 137) et «contre l’étrange amour de [Michel]» (Hébert, 1958: 124), elle ose, pour la première fois, s’affronter à lui¹⁴ pour lui dire, malgré ses implorations, «qu’elle ne désirait rien tant que de s’en aller très loin d’ici pour ne jamais revenir». (Hébert, 1958: 134)

La troisième partie débute par un «la servante ouvrit les rideaux, se pencha dehors, dit qu’il faisait toujours beau temps» (Hébert, 1958: 127) qui contraste avec l’atmosphère étouffante des chambres de bois et qui pousse Catherine à se tourner vers son passé pour s’écrier: «Ah! Comme tout cela est étrange et que j’ai souffert en tous mes sens!» (Hébert, 1958: 128).

Si le monde de Michel était celui de l’obscurité, nous pénétrons ici dans un monde régi par le soleil, la mer et le grand air. Catherine, sortant de l’état de léthargie dans lequel l’a plongée Michel, renaît peu à peu à la vie: «Elle ferma les yeux, un instant éblouie de soleil, tandis que la forte haleine des fleurs la saisissait à la gorge» (Hébert, 1958: 136).

Une vie libre, sans entraves, où pour la première fois elle s’appartient entièrement, corps et âme; où pour la première fois, aussi, elle parvient à échapper à la tutelle masculine.

Il est également intéressant de constater que ce passage vers la liberté s’accomplit à l’aide de la vieille servante des frères. C’est elle qui tire Catherine des griffes des seigneurs, se révoltant ainsi contre ce monde féodal qui l’avait asservie depuis qu’elle était toute petite.¹⁵ Il y a là, dans ce passage des chambres de bois à la lumière, une émancipation de la femme à

14 S’affronter à Michel représente s’affronter au mari et donc à tout ce monde patriarcal, oppressant et dominant.

15 «Le premier seigneur m’a prise à treize ans. Il m’a mise à travailler tout le jour sous sa femme qui me hait. Toutes les nuits, il m’éveille et me prend» (Hébert, 1958: 157).

tous les niveaux. C'est la femme-servante qui se révolte contre la tyrannie du maître, c'est la femme-épouse qui échappe à la domination du mari. C'est la femme aussi qui, enfermée sur elle-même et ne cessant d'accomplir les traditions ancestrales qui l'abaissent au niveau d'objet, d'automate –répétant constamment, sans penser, des mêmes gestes appris– parvient à se révolter contre ces forces d'oppression pour acquérir sa liberté. Liberté qui commence par cet acte de révolte, qui pourrait nous paraître insignifiant, contre son mari: «Depuis sa sortie des chambres de bois, Catherine s'était laissée colorer doucement par l'été, avec beaucoup de soin et de craintes» (Hébert, 1958: 138).

Liberté morale, nous disions, mais liberté physique aussi. Catherine découvrira finalement l'amour, un amour sans entraves et sans chaînes, un amour libre et sincère auprès de Bruno. En s'ouvrant, de nouveau, aux sentiments, elle fera avec Bruno la découverte du désir et du plaisir où, pour la première fois, son corps sera mis en valeur non pas en tant qu'objet –possession de l'homme–, mais en tant que corps capable d'éprouver du désir et de le transmettre. C'est une liaison d'égal à égal qui se noue. Ici, l'amour physique n'est plus envisagé comme un mal, mais comme un acte de don et de gratuité, un acte naturel et bénéfique. Ceci est mis en valeur par la description de la relation sexuelle avec Bruno, tout à fait opposée à celle de Michel:

Bruno vint près d'elle et la tira par les deux mains, doucement, dans la chambre. [...] Il la chercha des mains et des lèvres [...]. Elle parla du vent et de la mer, et se coucha sur le côté [...]. L'homme aima le corps léger, dépistant la joie avec soin sous les espaces dorés par le soleil et les tendres places de neige ou de mousse à l'odeur secrète. (Hébert, 1958: 165)

C'est un monde, finalement, où Catherine, après la mort de la servante –unique lien qui la maintenait à son passé– et après avoir rendu à Michel l'anneau de mariage qui l'attachait encore à lui, peut vraiment envisager une nouvelle existence. Une existence où elle s'érige en femme libre, souveraine d'elle-même, indépendante économiquement¹⁶ et sans attaches

16 Il me semble important de signaler la décision de Catherine de vouloir chercher un travail, car l'indépendance économique est un premier pas important dans ce mouvement vers la libération de la femme. «Elle parla aussi du travail qu'il lui faudrait chercher dès son retour» (Hébert, 1958: 163).

forcées. Une femme qui parvient à trouver cette «chambre à soi» –déjà réclamée par Virginia Woolf (Woolf, 1980)–, qui est très éloigné de la chambre aliénante où elle habitait avec Michel. Une femme qui osera, enfin, réclamer sa liberté, alors que jusque là «[elle] n’avait jamais rien décidé par [elle]-même, [et] que la vie lui avait été donnée par surcroît» (Émond, 1984: 266): «elle sonna [chez Michel] comme une étrangère», «subit avec patience et pitié l’attouchement léger de l’étranger» (Hébert, 1958: 172) puis elle lui dit qu’elle allait le quitter pour toujours, «qu’elle aimait un autre homme et qu’elle désirait toute sa liberté» (Hébert, 1958: 170).

Nous avons pu observer, à la lecture de *Les chambres de bois*, les successives étapes que doit traverser Catherine pour parvenir à acquérir sa liberté; étapes qui pourraient être comparées à des tableaux et qui correspondent aux trois temps du roman: le «pays de Catherine», le «pays de Michel» et le «pays de la mer et du soleil» où Catherine, s’étant finalement révolté contre les forces d’oppression et ayant rompu toutes les chaînes qui la liaient au passé, parvient à se forger une existence propre.

«Comme une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière» (Hébert, 1958: 161), Catherine initiera une lente et progressive libération qui lui permettra de sortir de son monde intérieur, rêvé, pour s’adonner pleinement à la réalité qui l’entoure.

Comme dans tout rite d’initiation, après un long et laborieux parcours, Catherine mourra au monde de son enfance –«pays des valeurs mâles, pays du père»– (Émond, 1984: 76), et au monde de Michel pour renaître dans un pays de soleil et de lumière, où le bonheur est désormais possible.

Bibliographie

- ANOLL, L. (1996): «Amors i identitat a l’obra d’Anne Hébert, *Les chambres de bois*», dans SEGARRA, M. et A. CARABÍ (eds.): *Amor e identidad*, Barcelone, PPU.
- ANOLL, L. et M. SEGARRA (eds.) (1999): *Voix de la Francophonie*, Barcelone, Universitat de Barcelona.
- ARMSTRONG, J. (1991): *Deseo y ficción doméstica*, Madrid, Cátedra-Universitat de València-Instituto de la mujer.

- DDAA (1993): *La nouvelle: écriture(s) et lecture(s)*, Toronto, Éditions du GREF.
- (2000): *La vieille fille: lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque.
- ÉMOND, M. (1984): *La femme à la fenêtre*. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans les *Chambres de bois*, *Kamouraska* et les *Enfants du sabbat*, Québec, Les presses de l'université Laval.
- FÉRAL, J. (1975): «Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert», *Littérature*, 20.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, C. (coord.) (2001): *Literatura francocanadiense: la literatura quebequesa*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- HÉBERT, A. (1958): *Les chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil.
- MOI, T. (1999): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- SEGARRA, M. et A. CARABÍ (eds.) (2000): *Feminismo y crítica literaria*, Barcelone, Icaria.
- VANASSE, A. (1982): «L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert», *Voix et Images*, vol. VII, 3, dossier 443, Université du Québec à Montréal.
- WOOLF, V. (1980): *Una habitación propia*, Barcelone, Seix Barral.

DOUBLE JE DE SYLVIE GRANOTIER, UN POLAR D'OMBRES ET DE DOUBLES

MARINA LÓPEZ MARTÍNEZ

Universitat Jaume I

Toute écriture est une quête, quête de vérité, d'un *je* à saisir, l'écriture ne serait en fait qu'une appréhension, ou d'après Marc Richir (1993) il s'agirait pour celle-ci d'essayer de com-prendre. Le fait de vouloir saisir et donc de com-prendre un «je» qui souvent se désagrège, se fragmente et se solidifie ailleurs ou sous d'autres formes devient encore plus saisissant dans le cas du polar, cette écriture où le doute ronge tous les échafaudages savamment construits, de la diégèse aux suspects, de par sa volonté d'appréhender non pas un «je» quelconque, mais bien un «je» coupable.

Or, les auteurs de polar sont souvent fêrus de surenchère et l'on retrouve alors une multitude de romans où les «je» coupables se dédoublent dans le but de provoquer de profonds troubles chez ce chercheur de sens qu'est le lecteur. En effet, depuis l'apparition de ce double créé par Edgar Allan Poe dans son conte *William Wilson* (1939), ceux-ci se succèdent sans trêve, attirés par les théories sur l'âme, ses ombres et leur envie de mort dont nous parle le psychologue Otto Rank (1884-1939), ancien disciple de Sigmund Freud. Ainsi, en suivant sa théorie, le double du polar, conçu en tant qu'ombre, établirait généralement, un lien dynamique qui ne pourrait se résoudre que dans la mort. Et tel est l'attrait de ce lien puissant que le nom même du double¹ se retrouve dès le titre d'innombrables romans comme celui de Fedor Dostoïevski *Le double*, ou encore peut-il être repris de différentes façons, comme ce serait le cas pour *Le Vicomte pourfendu*² d'Italo Calvino, littéralement scindé en deux moitiés ou

1 Que l'on reprend parfois sous le terme créé par Jean-Paul Richter de cet énigmatique «doppeltgänger», pour représenter un double réel et souvent maléfique de soi même.

2 *Le Vicomte pourfendu*: pendant une bataille contre les Turcs, le chevalier génois Médard de Terralba est coupé en deux par un boulet de canon. Cependant, ses deux moitiés continuent à vivre chacune de son côté (l'une incarne le Bien, l'autre le Mal) et finissent par fusionner lors d'un duel.

*L'autre comme moi*³ de José Saramago, aux touches noires. Ainsi, le mot «double», présent dès le titre dans le roman de Sylvie Granotier *Double je*, nous permet d'imaginer sans peine, les tensions procurées par les jeux de miroirs, les renvois, ainsi que les morsures métaphysiques en résultant. L'intrigue s'accroît si ce double évoque un émissaire de la mort, s'il est vécu comme dans les croyances religieuses primitives en tant que lien dynamique et mortel, comme nous l'affirmions auparavant, et le célèbre et *Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson en serait la preuve la plus éclatante. De plus, si le double est autre que soi-même, ce lien mortel est perçu comme une délivrance car seule la mort de l'un permet à l'autre de survivre. S'ensuit alors une confrontation entre tous ces «je» s'acharnant à éliminer l'autre et à n'être qu'un, ou du moins à le paraître.

Dans le cas du roman de Sylvie Granotier *Double je*, lieu idéal du saisissement d'un «je» qui se dérobe alors que d'autres «je» meurent ou balancent étrangement dans le vide, ce que l'on suit, saisit ou cherche à comprendre, avec avidité, ce n'est pas seulement, en principe, un «je» suspect mais bien celui de deux femmes, amies-complices-rivales. De plus, ces deux «je» se dédoublent à leur tour comme s'ils se contemplaient dans un miroir et finissent par ne renvoyer, finalement, que des images déformées d'une réalité en fuite. Mais chaque chose à son temps, avant de dévoiler, grâce au pouvoir d'une narration pleine de rythme, laissons nos *je* s'emmêler. En effet, dans *Double je*, l'intérêt de l'intrigue –qui parvient à berner aussi bien le lecteur que l'enquêteur– réside dans une constante recherche identitaire, établie par les deux femmes s'expliquant et se justifiant tout au long du roman.

Voici donc, cette intrigue où sont présentées deux femmes, Elisabeth et Sophie, deux *je* dont l'identification reprend l'affirmation de Véra Lucia Dos Reis (2003), «il n'y a connaissance de soi que dans la relation à l'autre», tout en y nuancant la possible connaissance pour ces deux *je*, dont l'un s'invente, l'autre se recrée dans celui qui s'invente tout en se cachant. Mais nous devons encore nuancer cette relation car elle prend pour base la copie d'une copie qui se nie à soi-même. Difficulté apparente mais

3 Tertuliano Máximo Afonso découvre son double dans un film. Il part à sa recherche, lui donne rendez-vous, mais ce rendez-vous devient une tragédie.

surmontable, comme l'on découvre à la lecture de cette œuvre où tout se remet peu à peu à sa place et où même ces deux «je» distanciés entre eux et en eux finissent par s'y reconnaître.

La question qui se pose d'abord serait: comment parvenir à ce «je» Elisabeth, celle que l'on suppose, naïvement sans doute, suffisamment comprise et qui pourtant s'échappe jusqu'au dernier détour d'une intrigue étrangement accomplie, —on *lit*, donc on *voit* son meurtre, mais elle n'est pas assassinée en réalité? Ou peut-être l'est-elle si la lecture devient plus profonde... Ou encore Sophie, comment saisir ce personnage d'une extrême rigidité, derrière qui «le paysage fuit» (p. 24), fantôme empli d'ombre, dont le reflet du regard croise à tout moment celui d'Elisabeth, qu'elle cherche à imiter? Comment retranscrire cette femme qui ne peut «empêcher son ombre de coller à celle d'Elisabeth»? (p. 25) Celle-ci se demande d'ailleurs, à juste raison, jusqu'où Sophie irait pour prendre sa place (p. 23).

Comment comprendre ces deux femmes unies, collées, pour jouer à un cache-cache cruel, pour bâtir à duo une histoire pleine de trous où chacune s'interprète à tour de rôle? La mise en scène s'exécute dès les premières lignes du roman: «Je m'appelle Sophie de Gurson. C'était le dimanche 24 octobre. Je croyais mon scénario au point» (p. 9). Le bal s'inaugure, quant au scénario qui se met en place, il semble vouloir afficher une identité et instaurer un contrôle. Une identité, celle de Sophie, qui se dédouble en une nouvelle identité, celle de la narratrice assumant à son tour le contrôle du roman qui, dès ses débuts, nous tient sous sa botte, tout comme lorsque Sophie aplatit sous sa semelle la face révoltée d'Elisabeth. Cependant, la narration, en un long discours indirect libre permettant les changements subtils de perspectives, fluctue d'une voix à l'autre, de Sophie à Elisabeth, dans un bal, maintenant masqué et confus, où les masques virevoltent et les identités semblent interchangeables.

D'ailleurs qui parle? La narratrice est-elle vraiment celle qu'elle prétend être ou s'agit-il d'un trompe-l'œil? Au doute initial, suit une certitude rassurante: bien avant la mi-roman, le lecteur de polar, le lecteur soupçonneux de Borges, sait qu'il a affaire à deux voix différentes. Ainsi, deux *je* confrontés, qui narrent leurs déboires et leurs certitudes, avec plus ou moins de franchise, *je* en pleine dispute pour contrôler les deux vies, pour contrôler le roman même, en une lutte qui ne se résout pourtant pas à la fin

du récit. Au contraire, celle-ci s'intensifie jusqu'à parvenir au degré maximum d'indétermination. En effet, si parfois, Sophie semble contrôler le scénario, la plupart du temps, Elisabeth domine jusqu'au dénouement du récit (p. 15): «Comme d'habitude je la devance [...] Elle sera ma solution pour peu que je lui fournisse le cadre adéquat. Je ne voudrais pas qu'elle se sente trop coupable après».

Deux «je» opposés entre eux et en eux, en quête de leur propre vérité, enfouie sous autant de mensonges, et qui, confrontés à l'impossibilité de la trouver, se conforment avec l'objet s'accordant le plus à une possible vérité, à une certaine vraisemblance du réel et d'elles-mêmes. On comprend donc sans peine, face à cette impossibilité de se décrire pour soi-même, l'instabilité, la confusion, et pourquoi ne pas le dire, la déception qui s'étend même aux choses, déception prémonitoire ici, puisqu'il s'agit du début du roman: « ces bûches empilées devant, moignons hérissés derrière » (p. 11).

Ainsi, la seule possibilité pour démêler les choses, les identités, c'est de suivre leur récit respectif, leur vision, ce qui, pour Barthes, n'est qu'un état second du discours que l'on peut attribuer à l'autre, non à soi-même (1978) et de confronter les versions différentes qui s'ensuivent, en faisant attention aux parcours de ces *je*, aux embûches qu'ils élaborent, car ils ont souvent tendance à inventer leur propre vie, comme l'affirme Elisabeth (p. 14). Dans un parcours semé d'embûches, les deux visions chargées de narrer les faits –et qui cherchent à s'assumer au passage– essaient de nous faire parvenir les fils épars de l'intrigue, pour reconstituer ce célèbre *récit absent* de Todorov (1971) et qui n'est autre que l'explication mystérieuse des faits qui ont mené au meurtre.

Dans une lecture éprouvante pour le lecteur, ces deux visions, prises dans ce que Reuter (1997) nomme la *structure régressive*, résolvent de façon surprenante l'impossibilité virtuelle dont parlait Uri Eisenweig (1986). En effet, le récit de l'absence doit être habituellement reproduit au travers d'indices et de conjectures et grâce à de multiples points de vues différents de celui de la victime, d'où l'impossibilité de reproduire la vérité selon lui. Or, ici, dans *Double je*, on se retrouve face à un enrichissement surprenant et peu habituel: le récit *absent* est narré par l'absente, le récit impossible d'Uri Eisenweig ploie alors, vaincu par cette nouvelle potentialité. Telles virtualités narratives que le roman policier aime sou-

vent produire, telle pluralité sémantique comme le note Jacques Dubois (1992) créent dans cet inquiétant et passionnant roman une multiplicité de points de vue, de *je* de verre instables et fragiles dont la relation débouche sur la mort.

Deux points de vues éclatés, l'un chemine au côté de Sophie qui raconte et se conte, l'autre est détenu par Elisabeth qui se vide au fur et à mesure qu'elle remplit ses poches de pierres pour se laisser glisser au fond du lac, son dernier et funèbre lit. Couchée en ses longs voiles vaseux, elle reprend son existence rêvée et ratée, existence reprise ensuite par plusieurs voix, dans un cruel étalage public:

Et là, de fil en aiguille, la voilà qui habille le pauvre cadavre d'Élisabeth pour une série d'hivers très rudes sans doute. Une petite intrigante qui a su jouer sur l'extrême sensibilité, sur la profonde générosité de Guillaume de Gurson. Rien de ce qu'elle lit dans la presse ne saurait étonner Adeline. Elisabeth appartenait à un autre monde. D'origine modeste [...] elle avait été ambitieuse sans avoir les moyens de son ambition. (p. 151)

Sa vision confirme alors les dires de Barthes (1978), elle n'est qu'état second d'un discours qui ne lui appartient pas non plus et seule sa mort permet, paradoxalement, de la rendre elle, ou plutôt une partie d'elle, visible –ses origines modestes, soigneusement cachées à Sophie, au prix d'énormes sacrifices, au prix «de la minuscule estime que je réussissais à me porter encore» (p. 26). Son cadavre même, ultime image-symbole de toutes ces contradictions, au corps difforme, au visage boursoufflé mais «où grouillait déjà à la lisière des paupières de minuscules organismes, là au milieu de la mort, la vie regagnait déjà du terrain» (p. 61).

Un fait est clair, Elisabeth meurt, bien que Sophie en conçoive des doutes, «Et si tout cela n'avait été qu'une mise en scène? Et elle, le maître d'œuvre?» (p. 29) se demande-t-elle, désireuse d'être présente lors de l'autopsie pour s'assurer qu'effectivement c'est bien Elisabeth la morte. En fait, Elisabeth ou Sophie?, le doute est maintenant du côté du lecteur. Mais, s'agit-il de surcroît d'une libération? Et, à la lecture du roman, la question se pose, pour laquelle des deux?

Libération pour permettre au *je* en fuite de se ressaisir, à la prétendue assassine de s'affirmer, à la suicidaire, prétendument manipulatrice, de se

débarrasser de ses identités fictives en les réunissant, mais surtout pour échapper à cette ombre qui lui colle derrière, à cette Sophie qu'elle transforme, comble de la transgression, en sa propre assassine. Mais il ne s'agit que d'une perversion apparente, d'une déviation contre nature qui répond au contraire, autre génialité de ce roman plein de détours surprenants, à sa véritable nature, car c'est un meurtre qu'elle n'accomplit pourtant pas, ou plutôt pas vraiment.

L'homme dit Roland Barthes (1978), relisons l'être humain, «ne serait à la lettre qu'une tactique. Il n'est qu'au fur et à mesure qu'il se définit fatalement». La littérature traditionnelle du noir reprend d'une certaine façon cette conception, dans la mesure où elle priorise les faits, le comportement, l'action. Elle inscrit l'intime conception de la nature humaine dans une tendance behaviouriste: l'être humain est ce qu'il fait, il se révèle par ses actes, *il est ses actes*. Cette littérature des faits inénarrables semble même aimer à définir *fatalement* cet être, à travers ces choix *fatals* qu'il réalise: la mort plutôt que la résignation, la rage plutôt que l'oubli, et ainsi de suite.

Au fil des polars, on retrouve des contradictions internes, des transgressions qui s'imposent et l'être humain perd alors de ses tactiques pour se resituer dans un univers qui l'ignore et ne sursaute, à grand peine, que face à son cadavre. A mi chemin entre la négation et la transgression, les *je* de Sylvie Granotier, quant à eux, reprennent les jeux d'ombres et de reflets, tressaillant d'impatience ou d'ennui, conscients des contradictions qui les habitent et des deuils constants qu'ils se doivent de réaliser. Ainsi Elisabeth, femme de lumière qui aime pourtant les cimetières, «leur douceur, leur ombre, leur longévité, leur indifférence et l'illustration qu'ils proposent de ce qui fonde l'homme: sa vanité et son humilité» (p. 22), renonce à tout et à elle même pour atteindre son seul objectif, l'amour d'un homme, tandis que son ombre Sophie dissimule son amour pour le faste sous de gris habits, sa hantise du pouvoir sous un pauvre et gentil sourire, «ce pouvoir que l'on paie cher mais qui, à l'arrivée n'est pas une sinécure», derniers propos du roman.

Leurs mensonges, leurs dissimulations se dessinent dans le sinueux parcours de leurs révélations, celles de la morte et celles de la survivante, suffoquée de peine, de lui avoir «volé son mari avant de lui voler sa vie» (p. 177), convaincue finalement qu'il s'agit d'une «manipulation et d'in-

térêts qui dépassent la pauvre victime et son malheureux assassin» (p. 179).

De révélations en révélations, les conclusions se dégagent à coups de théâtre, ceux-ci sont nombreux, l'intrigue éclate en de multiples filaments supportant chacun un noir secret. Le premier coup de théâtre littéraire surgit à la mort d'Élisabeth. Alors que Sophie pourrait s'accomplir comme une copie libérée de son modèle, de cette «Gorgone» qui l'a pétrifiée, elle languit. Le manque d'Élisabeth à qui elle n'a su dire son amour, la rend incohérente, moins réelle, son histoire se remplit de trous, «ni le passé, ni l'avenir n'obéissent à son scénario» (p. 8). Mais encore, son «espace est littéralement encombré, saturé d'Élisabeth» (p. 109), de cette femme qu'elle n'a pu mais, surtout, n'a su voir. Sophie est lucide –prophétique même– quand elle affirme se sentir «errer pour l'éternité comme un aveugle que talonne son double maléfique» (p. 18).

Les ombres maléfiques cernent peu à peu les personnages, de l'avant avec la vie de Sophie qui se doit d'assumer une nouvelle situation et sa propre révélation: elle n'en est pas à son premier crime, et ce ne sera pas d'ailleurs le dernier, de l'arrière avec la réalité sordide qui entoure l'enfance d'Élisabeth, la tristesse qui s'ensuit et la compréhension tardive de son outrageuse extravagance. Et dans cet incessant va et vient entre leur passé et le présent de Sophie, les paradoxes se mettent en place. Sophie s'est rejetée, collée à Élisabeth pour être comme elle, pour être elle, il ne lui restait qu'à la tuer, une fois son mari volé, son image arrachée, sa vie usurpée. Cependant, celle qui a été copiée est une image fausse puisque Élisabeth n'était qu'une copie de soi fabriquée de toutes pièces. Une intime aberration, une image déformée qui contemple à son tour les paradoxes: «Je ne suis ni une référence, ni un exemple certes. Juste une aberration comme notre culture occidentale en plein déclin en fabrique à la chaîne (p. 21).

Le roman présente ainsi, des bals de «je» dont la découverte est toujours sujette à l'image. La beauté d'une part, l'apparence, les velours soyeux des parfums capiteux, l'opulence des repas coûteux, les amants richissimes qui s'inclinent sur la doublure du satin, Élisabeth qui danse devant le miroir pour célébrer la joie de sa beauté, peu d'heures avant sa mort programmée (par l'autre / par elle-même). Et puis, ces cassettes vidéo circulant tout au long du roman, chargées de multiplier et fragmen-

ter les regards portés sur des images déformées, et se matérialisant pour conduire à une fin déroutante.

Mais les ombres grandissent encore, elles ne sont plus seulement ces ombres subtiles qui trahissent les âmes, elles ne collent pas simplement aux copies, elles s'infiltrant encore dans la vie publique, dévoilent des pots de vin crasseux où se trouvent mêlées d'importantes figures politiques françaises.

Nouvelles intrigues qui agissent comme une gigantesque toile de fond, où nos deux «je» s'agitent comme des mouches, mais où l'auteure parvient à nous tenir en haleine, à renverser la situation. Une des mouches est en fait aussi une araignée... mais laquelle?

Quoiqu'il en soit, et c'est bien l'attrait de ce roman de Sylvie Granotier, les deux «je» solides du départ s'effilochent sous le poids trop lourd de l'intrigue et du dénouement et ne délient leur lien, en apparence dynamique, que dans la mort. Deux «je» de verre brisé dans un roman qui exploite l'image du mal et de son double, au rythme trépidant des corruptions politiques, des coups de théâtre et des remises en questions identitaires.

Bibliographie

- BARTHES, R. (1978): «Préface» in *La parole intermédiaire* de François Flahault, Paris, Seuil.
- DOS REIS, V.L. (2003): «Clés du mensonge, copies de la vérité dans *Copies conformes* de Monique LaRue», *Voix et images*, 83, hiver 2003, <www.erudit.org/revue/vi/2003>.
- EISENWEIG, U. (1986): *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois.
- GRANOTIER, S. (2002): *Double je*, Paris, Albin Michel.
- REUTER, Y. (1997): *Le roman policier*, Paris, Nathan.
- RICHIR, M. (1993): *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier.
- TODOROV, T. (1971): «Typologie du roman policier», *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

IDENTIDAD Y NATURALEZA EN UN RELATO FANTÁSTICO DE GEORGE SAND: *LAURA, VOYAGE DANS LE CRISTAL*

MARÍA TERESA LOZANO SAMPEDRO

Universidad de Salamanca

1. Introducción

Son numerosos los relatos y novelas de George Sand en que un personaje femenino ejerce una función de iniciadora, de guía, en ocasiones ligada a la figura del hada. En el relato *Laura, voyage dans le cristal*, esta función de la mujer-guía se revela determinante. Publicado inicialmente en enero de 1864 en la *Revue des Deux Mondes*, el título fue evolucionando desde *Géode* pasando por *Voyage dans le cristal*, hasta la publicación en volumen en 1865, en que el título definitivo *Laura, voyage dans le cristal* «met en évidence l'importance du personnage féminin éponyme et le thème de la narration, et instaure, dès l'ouverture de ce petit texte, le rapport fondamental entre ces deux éléments» (Levet, 2003: 44).

Profunda conocedora de las ciencias naturales desde 1855, George Sand se apasiona igualmente por la botánica y por la mineralogía, y su predilección por esta última hacia 1863 resulta inseparable de la redacción de este relato. En una carta del 12 de febrero de este año, en la que aconseja a su hijo Maurice la visita de las colecciones mineralógicas del Museo de Historia Natural de París, George Sand indica en estos términos la fuente de inspiración de lo que será *Laura, voyage dans le cristal*: «Je te recommande quand tu iras, la géode d'améthyste d'où j'ai tiré l'idée de mon conte fantastique» (Levet, 2003: 44). La autora enmarca así su obra en el género de lo fantástico, y, en efecto, *Laura, voyage dans le cristal* se sitúa «dans la mouvance du romantisme allemand» (Didier, 2004: 52), formando parte del gran número de relatos de la literatura francesa que, a partir de los años 30, se vieron impregnados por esta corriente. Muy

probables son dos influencias alemanas en *Laura, voyage dans le cristal*: la influencia hoffmanniana¹ –de hecho Sand alude en el mismo texto a «ce voyant qui s'appelaît Hoffmann» (Sand, 1980: 45)– y la influencia de Novalis, con quien Sand comparte la concepción de la Naturaleza como maestra suprema del Arte.

Laura, voyage dans le cristal presenta una estructura compleja. El *viaje en el cristal*, compuesto por una serie de visiones interiores del héroe que se inician con un fabuloso viaje al interior de una piedra geódica, es un *relato interno*, presentado a la manera de *documento*, en el cual varios personajes contarán a su vez su propia historia o expondrán sus propias reflexiones, de manera que la estructura del relato entero, «organisée en récits-cadres et récits encadrés» (Levet, 2003: 50), propone al lector una reflexión sobre el hombre, el arte, la naturaleza y el amor, que aquí se entrelazan bajo el signo de un paradigma privilegiado en la obra de George Sand: el del «artista viajero».

2. La naturaleza, lo maravilloso y el artista: los valores de la miniatura

Laura, voyage dans le cristal comienza con la llegada a la tienda de M. Hartz, comerciante naturalista, de un artista al que el comerciante leerá su propia experiencia de juventud consignada por él en un manuscrito.² El artista rompe accidentalmente una piedra geódica que se parte en dos, y, ante su indiferencia por el mundo mineral, M. Hartz intenta despertar su curiosidad. Ello da lugar a una conversación entre los dos personajes sobre la relación entre el arte, la naturaleza y la ciencia, en el transcurso de la cual M. Hartz expone el concepto sandiano del *viaje interior* como condición del verdadero artista:

1 S. Vierendeel, en su ya clásico estudio «Deux voyages initiatiques en 1864: *Laura* de George Sand et le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne», destaca la probable repercusión sobre el relato de *Las minas de Falun* y de la *Vasija de oro* (1969:107).

2 George Sand recurre al procedimiento del género fantástico consistente en presentar un incipit con un narrador-editor, de manera que «el lector tenga la impresión de encontrarse frente a una historia auténtica cuyo relato [...] no estaba destinado, en principio, al público y que, gracias al narrador-editor, se puede conocer entrando así en la intimidad o en la vida privada del protagonista de los acontecimientos narrados» (Herrero, 2000: 146).

L'artiste est né voyageur; tout est voyage pour son esprit, et, sans quitter le coin de son feu ou les ombrages de son jardin, il est autorisé à parcourir tous les chemins du monde. Donnez-lui n'importe quoi à lire ou à regarder, étude aride ou riante; il se passionnera pour tout ce qui lui sera nouveau. Il s'étonnera naïvement de n'avoir pas encore vécu dans ce sens-là, et il traduira le plaisir de sa découverte sous n'importe quelle forme, sans avoir cessé d'être lui-même. (Sand, 1980: 31-32)

Muy numerosos son los textos de George Sand en los que la escritora destaca las excelencias del *viaje* inmóvil.³ Y es que para esta mujer, que tanto viajó en su vida, el viaje «ne prend tout son sens que s'il s'intériorise, à partir de n'importe quelle réalité» (Schaeffer, 1981: 22). El *viaje en el cristal* será un viaje interior a la búsqueda de la propia identidad, y el discurso de M. Hartz va sentando progresivamente las premisas de lo que será la conclusión del relato entero, de forma que este preámbulo «donne son sens à la nouvelle proprement dite» (Schaeffer, 1981: 79):

Pas plus que les autres humains, l'artiste ne choisit son genre de vie et la nature de ses impressions. Il reçoit du dehors le soleil et la pluie, l'ombre et la lumière, comme tout le monde. Ne lui demandez pas de créer en dehors de ce qui le frappe. Il subit l'action du milieu qu'il traverse, et c'est fort bien fait, car il s'éteindrait et deviendrait stérile le jour où cette action viendrait à cesser. (Sand, 1980: 32)

En este breve preámbulo, M. Hartz —que ya ha concluido desde hace años su «iniciación en el cristal» puesto que va a leer al artista «un manuscrit jauni» (Sand, 1980: 33)— atrae el interés del visitante haciéndole observar una geoda, una «pierre creuse dont l'intérieur est tapissé de cristaux ou d'incrustations» (Sand, 1980: 32), con la ayuda de una lupa, y el artista ve en ella «des particularités de forme et de couleur qui, agrandies par l'imagination, composaient des sites alpestres, de profonds ravins, des montagnes grandioses, des glaciers, tout ce qui constitue un tableau impo-

3 Recordemos a título de ejemplo la *Lettre d'un ex-voyageur à un ami sédentaire* dirigida a su amigo François Rollinat, texto que encabeza *Un hiver à Majorque* (1842): «Mes plus beaux, mes plus doux voyages, je les ai faits au coin de mon feu, les pieds dans la cendre chaude et les coudes appuyés sur les bras râpés du fauteuil de ma grand'mère» (Sand, 1997: 11). El *viaje inmóvil* estructura algunos de los *Contes d'une grand'mère*, entre otros *Le Château de Pictordu* (1873) y *La Fée Poussière* (1875).

sant et sublime de la nature» (Sand, 1980: 32). Por esta trayectoria desde la observación hasta la contemplación, que valoriza «les vertus dynamiques de la miniature» (Bachelard, 1957: 142), el personaje cumple la condición de curiosidad y apertura que Hartz ha definido como indispensable en todo artista, respondiendo a la concepción de Bachelard: «L’homme à la loupe prend le Monde comme une nouveauté. [...]. Il est regard frais devant objet neuf» (Bachelard, 1957:145-146). En virtud de un «*jeu amplifiant* qui va du caillou à la montagne» y que supone «une sorte de communication des substances» (Bachelard, 1947: 284), el artista afirma: «Moi-même, cent fois j’ai comparé dans ma pensée le caillou que je ramassais sous mes pieds à la montagne qui se dressait au-dessus de ma tête, et j’ai trouvé que l’échantillon est une sorte de résumé de la masse» (Sand, 1980: 32). El *échantillon* (la geoda), no es sino la *miniatura* de la *masa* (la montaña), y, por extensión, de la tierra entera. Y el viaje imaginario de Alexis (M. Hartz en su juventud) constituirá «l’illustration de la théorie exposée à plusieurs reprises dans le conte: le microcosme contient le macrocosme» (Levet, 2003: 48). La belleza y la perfección de la geoda hacen concebir al artista «l’idée d’un monde fantastique où tout serait transparence et cristallisation» (Sand, 1980: 33), y que define así: «Ce ne serait point une confusion et un éblouissement vague comme je me l’imaginai en lisant ces contes de fées où l’on parcourt des palais de diamant. Je vois ici que la nature travaille mieux que les fées» (Sand, 1980: 33). Célebre axioma sandiano que resume la concepción que la escritora tiene del género de lo maravilloso. Múltiples veces ha sido señalado por la crítica el peculiar sentido que Sand confiere a sus *cuentos de hadas*,⁴ sentido patente en los *Contes d’une grand’mère* (1873-1876) que conducen al lector hacia la siguiente conclusión: «Pas besoin de fées, de baguettes magiques: tout est là, dans la nature et dans l’univers que nous portons tous à l’intérieur de nous mêmes» (Anoll, 2004: 194).

Ello nos lleva a interrogarnos sobre la fluctuación entre géneros en *Laura, voyage dans le cristal*. M-C. Levet señala al respecto: «Le jeu de stratification, légitime dans un conte “minéral” affecte aussi le statut générique du texte: George Sand qualifie son conte de fantastique introduisant

4 Ver, a este respecto, el interesante estudio de F. Lacassin «George Sand ou la nature contre les fées» (1980: 7-29).

ainsi dans l'univers du merveilleux les frémissements du doute» (2003: 50). Añadiremos que, en nuestra opinión, *Laura, voyage dans le cristal* es un relato fantástico que prefigura el relato de ciencia-ficción. Pero lo maravilloso está constantemente presente en la obra, no sólo en las imágenes y descripciones, sino también –y ello es lo más importante– en el sentido de la experiencia que Alexis-M. Hartz sacará de su viaje iniciático, sentido prefigurado en el preámbulo del relato, y que podría resumirse en estas palabras de Béatrice Didier: «Le merveilleux est de tous les jours, mais il faut savoir le voir. Le féérique ne consiste pas en une libération des lois de la nature, mais au contraire dans la découverte de ces lois» (2004: 52).

3. Las dos iniciaciones: del cristal al mundo del hielo

El manuscrito de M. Hartz presenta en realidad, no solamente uno, sino varios viajes a través de los cuales el joven Alexis irá forjando su identidad. En una Alemania fabulosa, «la docte et célèbre ville de Fischhausen, en Fischemberg» (Sand, 1980: 33), Alexis, a sus diecinueve años, es un aprendiz de mineralogía muy perezoso que trabaja como ayudante de su tío, el prestigioso geólogo Tungsténius. Su primera visita a la galería de las colecciones mineralógicas le horroriza: «Quoi! J'allais vivre là, au milieu de ces choses inertes, en compagnie de ces innombrables cailloux de toute forme, de toute dimension, de toute couleur, tout aussi muets les uns que les autres [...]!» (Sand, 1980: 33). Y ahora «la riante existence» (Sand, 1980: 33) de su infancia, transcurrida entre «les mûres sauvages et les verts pommiers nains» (Sand, 1980: 33), en definitiva asociada a las plantas. En esta primera fase, Alexis se aburre, tanto en su trabajo en medio del «monde mort» (Sand, 1980: 34) de las piedras como escuchando las lecciones de Tungsténius. Será la visita de su prima Laura la que empiece a despertarle de este estado. Ya en su primer encuentro, la afirmación de Alexis –«Je regrette la campagne et le temps où nous étions si heureux ensemble»– (Sand, 1980: 36), obtiene una réplica elocuente:

Je crois que tu es fou, dit Laura. Tu peux regretter la campagne, mais non pas le bonheur que nous goûtons ensemble: car nous allions toujours chacun de son côté, toi pillant, cueillant, gâtant toutes choses, moi faisant de petits jardins où j'aimais à voir germer, verdier et fleurir. La campagne

était un paradis pour moi, parce que je l'aime tout de bon; quant à toi, c'est ta liberté que tu pleures, et je te plains de ne pas savoir t'occuper pour te consoler. Cela prouve que tu ne comprends rien à la beauté de la nature, et que tu n'étais pas digne de la liberté. (Sand, 1980: 36)

La alusión a los *jardines* y al *paraíso* de la naturaleza anticipa las claves del *viaje iniciático* de Alexis, y sitúa ya a Laura como la *iniciadora* por excelencia dentro del relato. Si en esta etapa inicial de su formación, Alexis no comprende la belleza del mineral, es porque nunca ha captado tampoco la belleza de la planta, pues se encuentra disociado de la naturaleza, confuso entre los dos personajes con los que convive: su tío Tungsténus para quien el objetivo de la ciencia es remontar a la causa primera a través de las hipótesis, y el joven ayudante Walter, positivista para quien sólo cuenta «la science pratique et l'art industriel» (Sand, 1980: 55).⁵

La búsqueda iniciática que constituirá el viaje de Alexis «comporte [...] deux séries d'épreuves, correspondant à la petite et à la grande initiation» (Vierne, 1969: 108). Y la *petite initiation* se produce un año más tarde, durante una segunda visita de Laura. El amor de Alexis por su prima es aun indeciso. Indudablemente atraído por ella, la considera sin embargo «une sotte petite bourgeoise» (Sand, 1980: 38), demasiado banal e incluso vulgar para su espíritu ávido de ideal y de belleza absoluta. Y, contemplando a través de una vitrina una colección de cristales de roca, su atracción se debate entre el perfume de «une rose blanche posée et oubliée sur le bord de la vitrine par Laura» y «une magnifique géode de quartz améthyste toute remplie de cristaux» (Sand, 1980: 41). En el momento en que está a punto de ceder al placer de lo efímero y lo cotidiano, simbolizados por la rosa, siente una mano sobre su hombro y oye «une voix délicieuse, la voix de Laura» (Sand, 1980: 41) que le susurra: «Laisse cette pauvre rose tranquille, et viens cueillir avec moi les fleurs de pierreries qui ne se flétrissent pas. [...] Vite, vite, ami, partons pour les féeriques régions du cristal. J'y cours, suis-moi, si tu m'aimes» (Sand, 1980: 41). El espacio se transforma bajo el signo de la luminosidad y Alexis es transportado

5 G. Schaeffer señala al respecto: «La lutte que mène Alexis pour déchiffrer le monde, les autres et lui-même commence dans l'ambivalence [...]. Comme chacun possède sa propre vision des choses et de soi, le jeune homme, indécis, poursuivi par un décor et des parents qui forment son univers jusqu'à vouloir modeler son moi, tente d'échapper précisément à la personnalité qu'autrui désire lui imposer» (1981: 81-82).

por Laura al «centre de la géode d'améthyste qui ornait la vitrine de la galerie minéralogique» (Sand, 1980: 42), que se revela en realidad como «un cirque de hautes montagnes renfermant un immense bassin rempli de collines abruptes hérissées d'aiguilles de quartz violet» (Sand, 1980: 42).

El trayecto desde lo pequeño hasta lo grande, desde el *échantillon* hasta la *masse*, se ha realizado. Mediante este primer viaje, Laura, que define la Tierra como un «vaste écrin» en el que «chaque joyau [...] a sa valeur sans rivale» (Sand, 1980: 43), confiere al iniciado la capacidad del poeta de «lire le grand dans le petit» (Bachelard, 1957: 159). Pero esta Laura, que brilla «comme la plus claire des gemmes» (Sand, 1980: 43) mientras invita a Alexis a gozar de «la beauté du monde cristallin», es una Laura tentadora que, semejante a una sirena, arrastra a Alexis en un vuelo, fuera del tiempo y del espacio reales, con una promesa de inmortalidad: «Viens avec moi, et tu verras de près ces glaciers éternels où le froid est inconnu et où la mort ne peut nous surprendre» (Sand, 1980: 44). La narración empieza a inscribirse así en la línea de los relatos que, como *La Reina de las Nieves* de Andersen, recurren al motivo folklórico del palacio de cristal y de hielo con el valor ambivalente de *paraíso* y de *prisión*, valor que, en *Laura, voyage dans le cristal*, irá precisándose durante la segunda y *gran iniciación* del héroe. Precisamente, esta primera iniciación de Alexis se interrumpe bruscamente. Y una explicación racional es ofrecida al lector: Alexis se ha golpeado accidentalmente en la cabeza con la vitrina que contemplaba, y su «voyage dans les rayonnantes régions du cristal n'était qu'un rêve» (Sand, 1980: 47).

Dos años después, el anuncio del compromiso matrimonial entre Laura y Walter desencadena un nuevo *viaje en el cristal*, esta vez en el interior de una sortija de cornalina que lleva a los dos jóvenes hasta «la croupe arrondie d'une montagne» (Sand, 1980: 50). Allí, el amor que Laura declara a Alexis es el pretexto para un largo discurso filosófico en el que la heroína expresa una de las ideas sandianas por excelencia:

Si [...] nous nous élevons au-dessus de la sphère du positif et du palpable, un sens mystérieux, innommé, invincible, nous dit que notre *moi* n'est pas seulement dans nos organes, mais qu'il est lié d'une manière indissoluble à la vie universelle, et qu'il doit survivre intact à ce que nous appelons la mort. (Sand, 1980: 51)

Idea que roza la creencia en la metempsicosis, adoptada por George Sand a raíz de su relación con Pierre Leroux. Laura expone aquí el concepto expresado por George Sand en sus *Nouvelles Lettres d'un voyageur* cuando afirma que el alma universal «mettra l'accord et l'équilibre entre cette vie diffuse chez tous les êtres et la vie personnelle exagérée en chacun» (Camenisch, 2000: 32). Pero este concepto es en realidad *escrito* por Alexis, que en ese momento es despertado de su sueño por Walter, quien está leyendo por encima de su hombro todas esas «billevesées philosophiques» (Sand, 1980: 52) y le invita a dejar de escribir y a unirse a su fiesta de petición de mano, en el transcurso de la cual una nueva visión de Laura en una copa de cristal de Bohemia dará lugar a un nuevo discurso sobre el *yo*. La narración nos presenta en este momento a Walter como el *lector interno* del escrito de Alexis, que más tarde será el manuscrito de M. Hartz. Y esta «coïncidence temporelle entre le rêve, la rédaction du récit et le présent vécu par Alexis et Laura» (Schaeffer, 1981: 82) ejercerá en el relato, como veremos, la función de punto de resolución de las contradicciones.

La *gran iniciación* de Alexis, que será una *prueba* de amor hacia Laura, consistirá en un viaje al Polo Norte en compañía de un extraño *iniciador*: un persa al que encuentra en la galería de minerales y que se presenta a sí mismo como el padre de Laura, llamado Nasias (nombre que remitiría a la nada según Schaeffer, a Asia según Vierende). Personaje ambiguo por excelencia en el relato, Nasias interpreta el relato de las visiones de Alexis como «una revelación» que le confirma en su concepto del planeta como «une grosse géode dont notre écorce terrestre est la gangue et dont l'intérieur est tapissé de cristallisations admirables, gigantesques» (Sand, 1980: 63).⁶

Este viaje al Polo Norte en búsqueda del *centro de la Tierra* –en realidad el cuarto y último *viaje* de Alexis– presenta una gran complejidad temática. Nasias va a ejercer una inexplicable influencia sobre Alexis, y sobre otros personajes, por medio de un misterioso diamante que es una *muestra*, «une parcelle échappée du trésor» del «monde cristallin» (Sand,

6 Por medio de este personaje, que define el cristal como «un miroir mystérieux qui, à un moment donné, a reçu l'empreinte et reflété l'image d'un grand spectacle, [...] celui de la vitrification de notre planète» (Sand, 1980: 67), George Sand hace del mineral el testigo del «drame cosmique de la genèse du monde solide» introduciendo al lector en una *rêverie* de «la cosmologie minérale, la cosmogonie du monde stable» (Bachelard, 1947: 288).

1980: 67) que él aspira a contemplar. A pesar de seguir una trayectoria localizable en los mapas, el viaje al Polo, que dura varios meses, conduce a un «monde féérique» que presenta «la fragilité des rêves» (Levet, 2003: 48). El texto se inscribe en una geografía mítica, remitente a la brumosa Avalon, a la *insula vitrea*⁷ en la que la imagen predominante es, en principio, la de la muerte: Alexis percibe las «montagnes de glace [...] disloquées et [...] menaçantes» como «le royaume de la mort» (Sand, 1980: 70), y apenas llegados a la bahía de Wrigt, los viajeros se sienten «saisis par l'immobilité du sépulcre» y celebran «les funérailles» (Sand, 1980: 71) del sol. El joven se verá enfrentado al espectáculo de muertes sangrientas y sufrirá estados de semiinconsciencia y de fiebre que revisten los tintes de la *muerte iniciática*. Varias apariciones esporádicas de Laura, que constituyen otras tantas *pruebas* que superar, se revelarán confusas y engañosas, hasta llegar a la visión última y definitiva:

Je regardai le diamant, qui me parut prendre tout à coup dans ma main les proportions d'une montagne, et je faillis le laisser tomber du haut de la falaise dans la mer en y voyant l'image de Laura parfaitement nette et revêtue de son idéale beauté. (Sand, 1980: 84)

Visión que le hará exclamar: «-J'ai vu Laura, et je crois» (Sand, 1980: 85). Esta aparición marca el momento del deshielo y, en consecuencia, la irrupción de lo vegetal, en consonancia con el apogeo de lo femenino. La *prisión de hielo* se transformará en el espacio de la vida, lleno «d'arbres et d'herbages inconnus», de «myriades d'oiseaux» y «de fruits magnifiques» (Sand, 1980: 88). Laura se manifiesta como el personaje a través del cual Sand «chante la fusion du végétal et du minéral» (Lysøe, 2007) haciendo, a la manera de un hada, del espacio letal una «terre promise» (Sand, 1980: 87), un «Éden» (Sand, 1980: 89) en el que Alexis quiere iniciar «une vie nouvelle» (Sand, 1980: 91). Sólo la obstinación de Nasias, aferrado al mundo de lo inerte, provocará un último retroceso de lo vegetal a lo mineral.

Y, en efecto, la geoda subterránea tan buscada se abrirá finalmente, bajo un lago vitrificado, ante los ojos de los dos viajeros: «La grande ex-

⁷ Ver al respecto, el magnífico estudio de Eric Lysøe: «Souvenirs d'Avalon» (2007).

cavation polaire rêvée par mon oncle était effectivement une géode tapissée de cristaux étincelants, et cette géode avait une étendue souterraine incalculable!» (Sand, 1980: 102). El carácter diabólico de Nasias se revela claramente en este instante. Cegado por la ambición, se lanza al espacio que le es propio, el *abismo*, «entraînant avec lui les minces et sonores parois du lac de verre» (Sand, 1980: 102). De la *petrificación* que amenaza a Alexis —«Il me sembla que mes pieds se fixaient au sol, que mes membres se roidissaient, et que j'étais changé en cristal moi-même» (Sand, 1980: 102)— le salvará «la femme, attachée à la nature et à la rêverie» (Schaeffer, 1981: 92) que será quien lleve a término su aprendizaje.

4. La escritura unificadora: los *dos jardines*

En el momento en que, hacia el final del viaje, Alexis se encuentra prisionero del mundo de la piedra y a la vez subyugado por él, Walter, leyendo una vez más sus folios por encima de su hombro, recuerda al lector que toda esta fantasía no es más que un relato escrito. Walter nos hace ver que «la couronne polaire, le grand pic d'obsidienne et la blanche mer vitreuse qui l'entoure» son en realidad «le chapiteau de [la] lampe» de Alexis y su «encrier en pyramide avec sa cuvette de faïence» (Sand, 1980: 99). Si el principio del relato establecía una trayectoria desde lo pequeño hasta lo grande, esta trayectoria se realiza aquí en sentido inverso. En la búsqueda de la identidad, a un «premier mouvement *vers le plus lointain*, pôle où se situent le paradis et l'enfer», responde un segundo movimiento «*vers le plus proche*, le moi, près de se dissocier ou de se pétrifier» (Schaeffer, 1981: 82). Y este *regreso del viaje* se realiza mediante el proceso de la escritura. El espacio se revela único. Alexis no ha salido nunca de la casa de su tío Tungsténus en Alemania. Y el enigmático Nasias, vuelve a ser lo que siempre fue: una simple etiqueta con el nombre de un desconocido donante de piedras preciosas que Alexis había visto en los catálogos. De vuelta a la realidad, a este *padre diabólico* le sucede el verdadero padre de Laura, Christophe, «un bon gros homme rubicond, ventru, et de la plus bienveillante figure» (Sand, 1980: 106) que accede gustosamente al matrimonio de los dos jóvenes.

Si los jardines son un motivo tan frecuente en la obra sandiana, es porque su representación constituye «un processus de symbolisation» que, en *Laura, voyage dans le cristal*, engendra una «mythologisation de l'espace» (Peylet, 2006: 16). En el *espacio real* de la apacible casa de Fischhausen un *micro-espacio imaginario* se abre: la cavidad por la que se ha hundido Nasias. Y Laura acompaña a Alexis en un descenso «dans l'intérieur de la terre» a través de una «rampe imaginaire» (Sand, 1980: 104) conducente a un *jardin secreto* que Alexis debe atravesar para poner término a su iniciación:

Je vis que nous étions, en effet, dans un jardin fantastique où la cristallisation, le métamorphisme et la vitrification des minéraux, [...] avaient atteint les développements les plus merveilleux et les plus étranges. [...] L'action volcanique avait produit des arborescences vitreuses qui semblaient couvertes de FLEURS et de fruits de pierreries, dont les formes rappelaient vaguement celles de nos végétaux terrestres. (Sand, 1980: 104)

El *descenso a los infiernos*, que durante el viaje fabuloso se presentaba unido a la alucinación y a la enfermedad, alcanza ahora su dimensión plena, pues, en definitiva, este *jardin mineral*, en que lo vegetal se funde, no es ya fruto de ninguna fabulación, sino de la propia acción de la Naturaleza.⁸ Este *microcosmos* demuestra a Alexis «que tout est fête, magie et richesse dans la nature, sous les pieds de l'homme comme au-dessus de sa tête» (Sand, 1980: 104), de modo que ésta es la lección final que el iniciado recibe:

Trouver un moyen terme entre l'univers froid du cristal et le monde banal de notre existence équivaut à regarder la nature et l'homme avec des yeux de poète, d'artiste -voyageur désormais certain que les merveilles appartiennent à qui sait *voir* ici-bas. (Schaeffer, 1981: 109)

Encadenado al principio de su viaje a la transparencia ideal del cristal con la que identificaba a Laura, ha sido necesario «qu'il change de règne»

8 La misma concepción de las maravillas obradas por la naturaleza aparece en el capítulo v de la novela de Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, concretamente en el *jardin mineral* del relato del anciano minero: «Aquellos lugares maravillosos parecíanme a mí una verdadera ilusión, y no me hartaba de recorrer aquellas selvas minerales, gozándose mi vista con la contemplación de tanta exquisita pedrería» (1983: 140).

(Schaeffer, 1981: 93). Alexis quiere ahora salir de este jardín mineral, afirmando: «Je sens que l'air et le soleil sont les délices de la vie et que l'on s'atrophie le cerveau dans un écrin, si magnifique et colossal qu'il soit» (Sand, 1980: 104).

La narración entera ha presentado una estructura integrada por diversos *écrins* —la Tierra es el cofre de una espléndida geoda, Laura está encerrada en el cristal, Alexis en el hielo...— que al final se rompen, estallan y se dispersan en un cántico al *universo único*.

La identidad de Laura es restituida porque Alexis ha encontrado su propia identidad: «J'ai été fou de scinder ta chère et généreuse individualité, ton *moi* honnête, aimant et pur. Pardonne-moi. J'ai été malade, j'ai écrit mes rêves, et je les ai pris au sérieux» (Sand, 1980: 105). El jardín mineral desaparece dando paso al «beau jardin botanique, inondé du soleil de juin» (Sand, 1980: 105). El *paraíso* buscado no estaba en el frío cristal lejano, sino en este jardín *natural*⁹ que conduce directamente al matrimonio con la mujer amada. Las oscilaciones de Alexis entre el vegetal y el mineral han concluido con la conciliación de «ces deux univers, antagonistes en apparence et pourtant secrètement complices» (Lysøe, 2007). Un rasgo frecuente en los relatos fantásticos que presentan la confrontación entre sueño y realidad aparece en el pasaje que presenta la destrucción del último *écrin* en aras de la naturaleza: un gran diamante traído de su viaje al Polo Norte que Alexis ofrece a Christophe resulta ser «la boule de cristal taillé» (Sand, 1980: 107) de la rampa de la escalera, y Laura, viendo en este gesto «une abjuration symbolique et solennelle de certaines fantaisies» (Sand, 1980: 107), la romperá en mil trozos.

Una explicación racional nos es ofrecida al final del manuscrito: apenado por el compromiso matrimonial entre Laura et Walter, Alexis, encerrado en su habitación, y leyendo «alternativement un conte des *Mille et une Nuits* et la relation du voyage de Kane dans les mers polaires», se había puesto a escribir «sous l'influence du délire pendant plusieurs heures» (Sand, 1980: 107). Y posteriormente, el Alexis adulto, M. Hartz, ordenó y estructuró las hojas dispersas en un manuscrito como homenaje a su mujer. El proceso de la escritura se inserta en la escritura misma, puesto

9 Como señala Àngels Santa, «l'univers floral de George Sand est riche et plein de nuances, il va au-delà de la simple évocation, il trouve des racines plus profondes dans l'être et dans sa manière d'envisager la vie» (2006: 86-87).

que el final del manuscrito de Hartz relata la elaboración del mismo, y ello porque el sueño no es relegado sino insertado en la realidad, porque la Laura del cristal no ha desaparecido sino que ha sido integrada en la vida cotidiana: «Laura, devenue botaniste, [...] ne me fait plus la guerre sur mon amour pour le cristal, puisque j'ai appris à l'y voir telle qu'elle est, telle que désormais je la vois toujours» (Sand, 1980: 108).

Estas son las últimas palabras del manuscrito. La narración vuelve al *relato primero* en la tienda de M. Hartz, que, de geólogo, ha pasado a ser comerciante de piedras sin descuidar los estudios, a los que también Laura se ha dedicado «pour ne pas trop déchoir du cristal où son mari l'avait placée» (Sand, 1980: 109). Si al principio del relato, M. Hartz se definía ante el artista visitante como «un homme qui a failli être victime du cristal» (Sand, 1980: 33), al final se define así:

Vous voyez donc en moi un homme qui a heureusement doublé le cap des illusions et qui ne se laissera plus prendre aux prestiges de sa fantaisie, mais qui n'est pas trop fâché d'avoir traversé cette phase délirante où l'imagination ne connaît pas d'entraves. (Sand, 1980: 108)

Y el artista es invitado a conocer a Laura, quien, convertida en una «ronde matrone entourée de forts beaux enfants», conserva, sin embargo, en su mirada «un certain éclat de saphir qui avait beaucoup de charme et même un peu de magie» (Sand, 1980: 109).

En nuestra opinión, *Laura, voyage dans le cristal* resume la concepción del universo fantástico expresada por George Sand en 1839 en su *Essai sur le drame fantastique*: «Ni en dehors, ni en dessus, ni en dessous, il est au fond de nous» (Lacassin, 1980: 8). Por el descubrimiento del *otro*, que lleva al conocimiento de sí mismo, el viaje en el cristal «représente l'itinéraire, au sens propre et au sens figuré, qu'a parcouru Alexis pour se trouver» (Levet, 2003: 49). El mundo mineral, «constituant d'une poétique sandienne qui unit le corps, la connaissance et le rêve dans un rapport au monde profondément original» (Savy, 2009), es el vehículo que la escritora utiliza en este relato para mostrar que «l'art ne peut naître [...] que de la réconciliation de l'homme avec la nature» (Savy, 2009).

Bibliografía

- ANOLL, L. (2004): «*Contes d'une grand'mère: un autre visage de George Sand?*», en *George Sand 1804-2004. L'île et la dame de Nohant*, Estudi General Lullia de Mallorca, 191-208.
- BACHELARD, G. (1947): *La Terre et les rêveries de la volonté*, París, José Corti.
- (2005): *La Poétique de l'espace*, París, PUF.
- CAMENISCH, A. (2000): «Une croyante spiritualiste: George Sand», *Les Amis de George Sand*, 22, 30-39.
- DIDIER, B. (2004): *George Sand*, París, ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française).
- HERRERO, J. (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LACASSIN, F. (1980): «George Sand ou la nature contre les fées», *Voyage dans le cristal*, París, Union Générale d'Éditions, 7-29.
- LEVET, M.-C. (2003): «Alexis au pays des merveilles», *Les Amis de George Sand*. (Nouvelle Série), 25, 44-54.
- LYSØE, É. (2007): «Souvenirs d'Avalon», *Cahiers de recherches médiévales*, 11/2004, <<http://crm.revues.org/index1783.html>>.
- NOVALIS (1983): *Enrique de Ofterdingen* (Edición de José Miguel Mínguez), Barcelona, Bruguera.
- PEYLET, G. (2006): «Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIX^e siècle» (Introduction), *Eidolon*, 74, 9-19.
- SAND, G. (1980): *Laura, Voyage dans le cristal*, París, Union Générale d'Éditions.
- (1997): *Un hiver à Majorque*, Mallorca, Ingrama.
- SANTA, À. (2006): «Les jardins sauvages de George Sand», en BERNARD-GRIFFITHS, S. y M.-C. LEVET (eds.): *fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 79-87.
- SAVY, N. (2009): «Canova, le marbre et la montagne», *Recherches & Travaux*, 70|2007, <<http://recherchestravaux.revues.org/index228.html>>.
- SCHAEFFER, G. (1981): *Espace et temps chez George Sand*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- VIERNE, S. (1969): «Deux voyages initiatiques en 1864: *Laura* de George Sand et le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne», en CELLIER, L. y H. BONNET (eds.): *Hommage à George Sand*, París, Presses Universitaires de France, 101-114.

REPRESENTAR LA FRANCOFONÍA O LA VISIÓN DEL OTRO A TRAVÉS DEL VIAJE EN *MÉMOIRES DE PORC-ÉPIC* DE ALAIN MABANCKOU

MARÍA OBDULIA LUIS GAMALLO

Universidad de A Coruña

1. Alain Mabanckou, poeta y novelista del Congo

Alain Mabanckou nace el 24 de febrero de 1966 en el Congo Brazzaville. Su infancia transcurre en Pointe-Noire, capital económica del Congo, ciudad costera, en donde comienza sus estudios primarios y secundarios y obtiene su bachillerato. De sus recuerdos de infancia, su «mina de oro», en el que adquiere un papel predominante su madre, extrae A. Mabanckou todo su imaginario. Así lo reconoce el propio escritor cuando afirma: «La plupart des choses que j'écris ont été élaborées dans ce "vestiaire de l'enfance", pour parodier Modiano. J'ai cette obsession de recomposer une enfance dont je n'ai pu profiter jusqu'au bout» (*Le Monde*, 5/02/2009).

Hijo único, lo que tal y como reconoce el propio escritor es excepcional en una familia africana, relegado a desempeñar el papel de árbitro entre sus padres, A. Mabanckou se refugia tempranamente en la lectura. Al principio en los tebeos que compra en las calles de Pointe-Noire, posteriormente en Rimbaud, Baudelaire y Victor Hugo, a los que descubre fascinado. «Comme s'il s'agissait de vieux livres sans illustrations, personne n'en voulait. C'est là, adolescent, que j'ai commencé à écrire mes premiers poèmes qui étaient de pâles imitations de Vigny ou de Ronsard» (*Le Monde*, 5/02/2009).

Por Pauline Kengué, su madre, a la que dedica prácticamente todos sus libros, A. Mabanckou comienza la carrera de Derecho en Brazzaville, carrera que prosigue en París, en donde aterriza en 1989. No sabe entonces que no volverá a ver a su madre. Cuando ésta muere, en 1995, compone en tres días *La légende de l'errance*, uno de sus poemas más hermosos. Hoy la sombra de ésa que «lo hizo poeta» planea sobre toda su obra. «Si je suis

écrivain, c'est à cause de ce "mal de mère" qui me tenaille depuis ce jour. J'ai une espèce de croyance naïve que mes romans me sont soufflés par elle. Je reste ainsi dans la tradition de celui qui écoute avant d'écrire et non celui qui écrit pour être écouté» (*Le Monde*, 5/02/2009).

La *Lyonnaise des Eaux*—hoy SUEZ— lo contrata como consejero jurídico en donde trabajará durante diez años, situación que no le impide continuar su carrera de poeta; su inspiración nace de la «errance», de las guerras fratricidas que tiñen de sangre su país y de su hijo Boris. Pero el espacio del poema se le antoja de pronto excesivamente estrecho, y el poeta se introduce en la novela, en 1998, con *Bleu-Blanc-Rouge* (Présence Africaine, Gran premio del África negra), una novela que cuenta los infortunios de un inmigrante congoleño víctima del espejismo francés. Después de este libro, vuelve al Congo, para denunciar la corrupción, las derivas sociales y políticas en *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* (2002) y *African Psycho* (2003), en donde retrata a un asesino en serie fracasado.

Con estas obras, Mabanckou ya encontró en la fábula, la parodia y el humor corrosivo, sus armas literarias, le queda ahora liberarse de un estilo que él juzga «demasiado clásico». Esto llegará con *Verre Cassé* (2005), en donde paga su deuda a los escritores que lo han influenciado: Céline, García Márquez y Albert Cohen. Y por supuesto también a los escritores que él enseña en la Universidad de California en Los Angeles (UCLA) en donde es profesor de literatura francófona desde 2006, Ahmadou Kourouma o Camara Laye («notre Victor Hugo africain»).

Siguiendo en la misma línea, A. Mabanckou publica en 2006 *Mémoires de porc-épic*, merecedora del premio Renaudot del que ya había sido finalista en 2005 con *Verre Cassé*. A principios de 2009, vio la luz la que hoy por hoy es su última novela, *Black Bazar*.

Su bibliografía cuenta seis antologías de poemas y varias novelas cortas aparecidas en la revista *Télérama* (París) y en los periódicos *Le Figaro* (París), *Le Soir* (Bruselas) e *Ici* (Montreal) y en dos libros colectivos aparecidos fuera de colección en la Editorial Gallimard: *Nouvelles d'Afrique* (2003) y *Vu de la lune, Nouvelles optimistes* (2005).

2. *Mémoires de porc-épic* o la literatura híbrida

En *Mémoires de porc-épic*, Alain Mabanckou purga en ese «bestiario de la infancia» que alimenta todo su imaginario, concediéndole una gran prioridad a la literatura oral por donde planea por supuesto la influencia de su madre, Pauline Kengué, a quien dedica la novela: «A ma mère, Pauline Kengué, de qui je tiens cette histoire (à quelques mensonges près)». Mabanckou trabaja al modo de los fabulistas y de los contadores de cuentos, recoge los relatos ancestrales de la tradición africana (en este caso una leyenda de la etnia de los Bembé) y se los apropia:

A l'origine du roman «Mémoires de porc-épi », il y a une légende très populaire en Afrique centrale. Notamment au Congo-Brazzaville. Chaque groupe ethnique avait sa version. Celle dont je m'inspire dans ce livre me vient effectivement de ma mère. Les parents se servaient de cette légende pour faire rentrer leurs enfants, à la nuit tombée, afin qu'ils aillent se coucher. «Attention à toi, disaient-ils, sinon le porc-épic va passer et te lancer ses piquants». Et donc à partir de cette histoire, j'ai tissé mon récit, construit mes personnages. Et je me suis également efforcé d'y rajouter une dose de pastiche littéraire de ma propre sauce. Pour moi, l'écrivain est un «menteur», un artisan de l'adaptation ou de l'exagération. (Menossi, 2007)

En efecto, Mabanckou retoma e interpreta la tradición africana para combinarla posteriormente con un imaginario europeo por el que afloran los grandes clásicos de la literatura universal, tanto de la tradición europea, de la que sobresale la literatura francesa, por supuesto, como de la literatura africana e hispano-americana, fundamentalmente García Márquez.

Esta novela compuesta sin ninguna letra mayúscula a comienzos de cada frase ni un solo punto en doscientas páginas, posee un ritmo muy singular, al mezclar la oralidad, la música de las lenguas africanas y la poesía de los grandes escritores. A este respecto, Mabanckou afirma:

Je n'écris pas selon un plan. Je dois ressentir les mots, me sentir transporté. C'est sans doute dû en partie à mon parcours poétique. Car j'ai commencé par écrire de la poésie. Cette facette de mon univers est moins connue mais je ne désespère pas d'y remédier puisque les éditions du Seuil s'apprentent

à reprendre l'ensemble de mes poésies dans la collection Point. Et c'est vrai que ce parcours poétique fait que j'ai d'abord un rapport musical avec l'écriture. D'ailleurs le poète Paul Verlaine n'écrit-il pas: «De la musique avant toute chose», avant d'appréhender le visuel. C'est une conception assez «libre» de l'écriture. Je préfère me mettre en danger afin d'éviter de devenir un écrivain formaté. (Menossi, 2005)

Mabanckou parodia los géneros literarios, los mezcla, los transforma con el objetivo de ofrecer al lector un cuento filosófico con trasfondo africano, en donde el narrador es un animal, un puerco espín que parece ser el doble de un hombre llamado Kibandi. Esta leyenda defiende la idea de que todo hombre posee un doble animal en la naturaleza. Aparece así representado uno de los temas mayores de la tradición oral africana, en la que la unidad del ser vivo es primordial. Mabanckou toma prestado un elemento de creencia ancestral que él asienta en un nuevo soporte, las páginas impresas de un libro. Por supuesto que otros escritores antes que él han trabajado con una materia idéntica pero su originalidad radica en su capacidad para crear una novela híbrida que contornea las leyes inmemorables del género. El animal se confía primero a un árbol, un baobab en el que se refugia. El autor decide arbitrariamente (y en esta libertad radica precisamente la literatura) que este animal sobrevivirá a la muerte del hombre del que es su doble. Habitualmente mueren juntos. Pero además Mabanckou no trata un doble pacífico sino un doble maléfico, que, cuando cae la noche, ejecuta las pulsiones más nefastas del hombre que lo empuja a ello.

Mabanckou, además, hace uso de su libertad de escritor en otro aspecto y es en su elección del puerco espín como doble animal. Este animal redondo y erizado goza de mala reputación entre los humanos por todos los defectos que se le imputan: la pereza, que lo obliga a vivir cerca del lugar en el que se alimenta y por su incapacidad para correr tan rápido como un perro de caza, lo que explica a su vez su ineficacia para esta actividad. Una imagen poco gloriosa para el que fue símbolo del rey Louis XII. Pero Ngoundi, que así se llama el protagonista de esta historia, contradice su mala fama porque se instruye, estudia la Biblia y el Corán, es en definitiva un autodidacta. Como todo personaje novelesco que se precie, nuestro protagonista evoluciona, del odio, a la piedad, pasando

finalmente por el amor, en una palabra se humaniza. Ngoundi cuenta en la actualidad 42 años de edad (cuando en realidad, la vida de este mamífero no supera los 20).

La escritura de Mabanckou «literaturiza» e instrumentaliza una tradición que vuelve a lugar de donde salió. Su capacidad para aliar cultura francesa y cultura congoleña concede a sus obras el don del mestizaje que tal y como ya lo indicaba Montaigne, «fait la richesse des êtres». El objetivo de Mabanckou no es otro que el de la hibridación en materia literaria. Así lo reconocía el escritor en una entrevista concedida a *Le Monde*:

Mon principe est celui du décloisonnement et de l'hybridation en matière littéraire. Je rêve qu'un jour un écrivain français dise «je suis venu à l'écriture grâce à Mongo Beti ou Kouroma». Pour cela, il faudrait que la littérature francophone rentre véritablement dans l'enseignement en France. (Rousseau, 5/2/2009)

Para Muriel Steinmetz, en *Mémoires de porc-épic*, «Alain Mabanckou enracine plus que jamais son art dans la terre dont il fait mine de s'éloigner». (*L'Humanité*, 30/11/2006) El novelista africano se convierte así en un eslabón más para la conservación de una memoria en peligro de extinción puesto que, con la evolución de la lengua escrita, la palabra no es más que humo negro.

Y su literatura privilegia igualmente la oralidad desde el interior de su escritura, en el momento en que la inspiración deviene literatura:

Je me laisse aller, je ne force jamais l'inspiration et je n'écris que lorsque «j'entends» la musique d'une phrase, le mot qui me hante, l'image qui revient sans cesse. Et, le plus souvent, j'écris en écoutant de la musique congolaise des années soixante. J'ignore ce que je dois écrire à l'instant où je me décide, car je suis un écrivain très désordonné, sans discipline. (Songo y Paris, 2005)

Mémoires de porc-épic es un soplo de aire fresco en el marco de una literatura demasiado convencional y formateada como es la literatura dentro del hexágono, no sólo por su imaginario sino también por su lengua que privilegia la oralidad como si se tratara de un homenaje a la literatura afri-

cana, a la fábula y al cuento filosófico transmisor de la tradición y del conocimiento:

Cela fait partie de ma propre culture –subraya Mabanckou- puisque la plupart des langues africaines que je parle sont orales. N’ayant pas de base écrite, elles n’existent qu’à travers cette oralité. Et là-dessus vient se greffer la langue française comme langue d’écriture. Finalement, dans *Mémoires de porc-épic*, la langue est française mais le rythme est congolais. C’est celui de mon ethnie, de ma tribu. De ce rythme dans la langue provient toute l’oralité du récit. Il y a un peu d’ailleurs dans ce français-là. (Menossi, 2007)

Con esta novela, el autor se confirma en el seno de los grandes escritores en lengua francesa, y no «francófona», como lo indica Pierre Assouline en *Le Monde*, calificando este calificativo de «détestable adjectif qui se veut honorable quand il n’est que ghettoisant» (*Le Monde*, 23/08/2006).

3. El viaje o la búsqueda del otro

El árbol, símbolo por excelencia de *Mémoires de porc-épic*, confidente privilegiado de Ngoundi tras un período de vagabundeo después de la muerte de Kibandi, personifica la naturaleza, ejemplifica el viaje en una tentativa de representar no sólo al hombre frente a su propia soledad sino al conjunto de la sociedad congoleña:

L’arbre est pour moi le symbole de la vie, les racines qui s’enlissent dans les profondeurs de la terre, puisent leur existence grâce à la fertilité de l’humus. Le tronc d’arbre enferme la sève qui s’écoule comme des larmes, lorsqu’on coupe ou blesse un arbre. C’est dans ce sens que je dis que les arbres peuvent pleurer à leur tour. L’arbre symbolise en soi toute la poésie que je porte en moi puisqu’il symbolise à la fois, la régénérescence, la naissance, la vie et la mort. A travers ce symbole, l’analyse de la société congolaise en déliquescence face aux affres de la guerre. C’est aussi sous forme poétique une analyse des valeurs que nous avons perdues, une vision de la déliquescence de l’Afrique contemporaine. (Herzberger-Fofana, 1999)

A su vez el viaje simboliza la búsqueda del otro en una comunicación que no es recíproca ya que la fascinación que la sociedad africana experimenta por Francia no se corresponde con el rechazo manifiesto de los franceses en particular y de Europa en general por el continente africano. La comunicación entre ambas sociedades es unilateral; buena prueba de ello es, como lo indica el propio Mabanckou, que la juventud africana conoce la mentalidad francesa, sabe cómo viven los franceses, mientras que muchos franceses serían incapaces de nombrar las diferentes especies de serpientes que se encuentran hoy en África. Y añade:

Il existe aujourd'hui encore des Européens qui ignorent qu'en Afrique nous possédons des immeubles, des voitures, des bus etc... et s'imaginent que nous vivons dans des cases. Cette quête de l'autre n'est pas réciproque. (Herzberger-Fofana, 1999)

El otro en, *Mémoires de porc-épic*, es el doble: el doble humano Kibandi ejecuta los asesinatos, el doble animal Ngoundi reflexiona sobre una serie de cuestiones filosófico-existencialistas, evoluciona, se arrepiente, moraliza, lo que lo acerca a un hombre que da pruebas de deshumanizarse: «je ne regarde plus les animaux avec les mêmes yeux. D'ailleurs, qui de l'Homme ou de l'animal est vraiment une bête?» (Mabanckou, 2006: 229). El animal aparece de este modo en un momento en el que el hombre, «ce bûcheron des bêtes et assassin des arbres», retomando las palabras de Marguerite Yourcenar, amenaza más que nunca el equilibrio de nuestro ecosistema.

El otro es también el hombre, tanto el hombre blanco, escéptico ante los hechos que desfilan ante sus ojos y representados en la novela por el grupo de antropólogos que desea comprender los rituales africanos desde el punto de vista de los blancos, como Amédée, que después de una estancia en el país donde nieva, regresa con el aspecto y la mentalidad de un intelectual desdenoso. Este se convertirá en víctima del doble perjudicial de Kibandi, porque «Le pire c'est qu'Amédée critiquait le comportement des personnes âgées». (Mabanckou, 2006: 154) Y este comportamiento en África es inaceptable:

Les gens qui vont en Europe sont si bornés qu'ils estiment que les histoires de doubles n'existent que dans les romans africains... Ils préfèrent raison-

ner sous la protection de la science des Blancs... chaque phénomène a une explication scientifique... (Mabanckou, 2006: 157)

Alain Mabanckou se burla de los africanos que reniegan de su tradición oral, de sus cuentos, de su modo de vivir lo cotidiano, lo que conlleva a una pérdida irreparable, a una pobreza cultural que le devuelve al país sus miedos coloniales. Pero el escritor también se muestra sarcástico ante aquéllos que por ejemplo intentan justificar un asesinato diciendo que fue su doble animal el encargado de ejecutarlo. Por esta razón el escritor recurre a la fábula:

La fable donne beaucoup de possibilités parce qu'en général, elle permet de critiquer, de blâmer le comportement humain sans pour autant heurter directement les gens. C'est ainsi qu'à l'époque, des fables étaient contées au roi alors qu'on critiquait les travers de sa cours ou de sa personne. Mais il y avait cet écran du bestiaire. On utilisait la représentation animale. Ainsi personne ne se sentait concerné alors que derrière ces textes se dissimulaient les critiques les plus caustiques. C'est un genre souvent utilisé par les écrivains pour aller au fond des choses, et qui permet de consolider sa critique, de regarder la société avec un peu plus de distance. (Menossi, 2007)

El otro es igualmente el extranjero, alguien que aparece siempre como inadaptado, «inadaptable en face de l'autre», dice Mabanckou. Etimológicamente, el extranjero es aquél que no se nos asemeja, que es diferente, en cierta medida «un monstre», afirma el escritor. Cuando la familia de Kibandi («des gens venus d'ailleurs, sortis du ventre de la montagne», Mabanckou, 2006: 127) llega a una nueva aldea, se les recibe con mucha distancia, a pesar de que en África, la tradición exige que se acoja al extranjero con hospitalidad. Sin embargo, por el hecho de no pertenecer a este mundo, la familia de Kibandi se ve obligada a aceptar un alejamiento a la vez geográfico y social. Aparece de nuevo el problema de la «errante», del viaje, de la búsqueda obligada de una tierra de asilo.

En *Mémoires de porc-épic* el viaje surge pues en una triple dimensión, literaria, física y simbólica. Desde la primera, el viaje es intertextual porque la novela es una recuperación de personajes de sus anteriores novelas (aunque sea solamente desde el punto de vista metatextual; es el

caso del Escargot entêté, personaje de *Verré Cassé*) y metaliteraria puesto que en la novela las referencias a otras obras y a otros autores de la literatura universal son constantes: Gabriel García Márquez, Hemingway, Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga. En su dimensión física, Ngoundi abandona su medio y sus semejantes para acercarse al pequeño Kibandi que vivían en el norte del país, en Mossaka. Posteriormente, y tras la conversión de su doble en un doble maléfico, se trasladan a Séképembé; las idas y venidas a Kinkosso lo inician con la famosa Biscourila. El viaje simbólico es el de la muerte que emprenden los distintos personajes de la novela y el de la memoria del puerco espín que junto a su querido baobab que le sirve de interlocutor, viaja hacia lo más profundo de sus recuerdos y de sus vivencias; de este modo vamos tomando constancia de su humanización, convirtiéndose no en pocas ocasiones en un alter-ego del autor.

4. Conclusiones (provisionales)

Este trabajo pretende ser un punto de partida tanto del estudio de la obra de Alain Mabanckou como de la cuestión de la identidad y del imaginario de una literatura enmarcada en el continente africano, una literatura congoleña escrita en lengua francesa, que a falta de otro calificativo se la incluye o se la denomina literatura francófona. Quedan muchas cuestiones pendientes tanto en lo que al análisis de la novela, objeto de este trabajo, se refiere, como al estudio de la recepción de la obra de este autor en el marco del continente africano y por supuesto en Francia. Dichos análisis serán objeto de posteriores trabajos que ampliarán las conclusiones que aquí se presentan como provisionales.

Bibliografía

- ABESCAT, M. (2006): «Mémoires de porc-épic. Alain Mabanckou», *Télérama*, 2963, <www.telerama.fr/livres/>.
- ASSOULINE, P. (2006): «Mémoires de porc-épic. Alain Mabanckou», *Le Monde*, <www.alainmabanckou.net/>.
- BRUNEL, P. e Y. CHEVREL (1989): *Précis de Littérature Comparée*, París, PUF.

- GRANGER GUITARD, A. (2006): «Mémoires de porc-épic. Alain Mabanckou», <www.e-litterature.net>.
- HERZBERGER-FOFANA, P. (1999): «A l'écoute d'Alain Mabanckou, lauréat du grand prix littéraire de l'Afrique noire 1999. Un entretien avec Alain Mabanckou, poète et romancier du Congo», <www.motspluriels.arts.uwa.edu.au/>.
- LE NAIRE, O. (2006): «Fétiches au pays des merveilles», *L'Express*, <www.livres.lexpress.fr/critique>.
- LE POINT (2007): «Alain Mabanckou: La bonne âme de Kibandi», <www.lepoint.fr/actualites-litterature>.
- LIGER, B. (2006): «La fabuleuse legend du porc-épic», *L'Express*, <www.lire.fr/>.
- MABANCKOU, A. (2006): *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil.
- MARIN LA MESLÉE, V. (2006): «Mémoires de porc-épic», *Le Magazine Littéraire*, <www.magazine-litteraire.com/>.
- MENOSSI, M. (2006): «Mémoires de porc-épic d'Alain Mabanckou», <www.eve-ne.fr>.
- (2007): «Qui de l'homme et de l'animal est le plus bête. Interview d'Alain Mabanckou», <www.evene.fr/livres>.
- MONGO-MBOUSSA, B. (2006): «Mémoires de porc-épic d'Alain Mabanckou. Le maître de parole, le Renaudot et le porc-épic», <www.africultures.com>.
- PLISKIN, F. (2006): «Un roman d'Alain Mabanckou. Lettre à un ami Baobad», *Le Nouvel Observateur*, 2183, <www.hebdo.nouvelobs.com/>.
- ROUSSEAU, C. (2009): «Alain Mabanckou: Existe-t-il une communauté noire en France?», *Le Monde*, <www.alainmabanckou.net/>.
- (2009): «Black Bazar», *Le Monde*, <www.alain.mabanckou.net/>.
- SONGO, R. y M.E. DE PARIS (2005): «Rencontre: Alain Mabanckou nous parle de lui», <www.congopage.com>.
- STEINMETZ, M. (2006): «Mabanckou ne manque pas de piquant», *L'Humanité*, <www.alainmabanckou.net/>.

L'EXCLUSION DANS DEUX ROMANS DE LÉONORA MIANO

MYRIAM MALLART BRUSSOSA

Universitat de Barcelona

Du Mboasu, pays imaginaire d'Afrique Equatoriale, où se situent deux romans de Léonora Miano, l'écrivain camerounaise en dresse un portrait obscur. Formant le début et la fin d'une trilogie intitulée *Suite africaine* –le volet central *Les aubes écarlates* n'ayant pas été publié– de *L'intérieur de la nuit* (2005) au *Contours du jour qui vient* (2006), le lecteur s'engouffre dans l'obscurité totale d'un monde où le fantôme du cannibalisme se fait réalité, mais il ressort lentement de l'ombre dans la promesse d'une lumière à venir. Dans le monde de Léonora Miano, où la frontière entre lumière et obscurité n'est jamais clairement délimitée, deux jeunes filles grandissent plongées dans une société qui ne veut pas d'elles et où, dès lors, elles ne trouvent que difficilement leur place. Car, en effet, l'exclusion est question d'espace: espace dont on est banni, dont on est mis à l'écart. Être exclu s'est être mis en dehors. Toutefois, d'un texte à l'autre, l'exclusion se joue sous des airs différents puisque chaque roman s'installe dans deux décors distincts: dans un village ancré dans les traditions dans le cas de *L'Intérieur de la nuit* et dans le monde urbain désarticulé dans *Contours du jour qui vient*. D'un roman à l'autre, Léonora Miano raconte l'histoire d'une génération sortie de la brousse qui cherche ses repères dans un monde déchiré, dans un monde en pleine transformation mais en lui donnant un visage concret. Comme l'affirme le personnage principal de la nouvelle *166 rue de C.* dans son recueil *Afropean soul*, l'exclusion a un visage:

Pour moi, l'exclusion n'est pas ce mot qu'emploient les journalistes. Il ne s'agit pas d'une notion indéfinie, d'un mal abstrait, ne frappant qu'une catégorie d'individus. L'exclusion, ce sont ces visages, ces voix, la fureur inconnue que dissimule une porte noire, à l'intérieur de la ville. (Miano, 2008: 71)

Et, en effet, à travers les personnages de Ayané et de Musango, cette exclusion se personnifie, s'incarne dans l'œuvre de Leonora Miano.

Accusées de sorcellerie, voici le motif –voire l'excuse– utilisé pour exclure Ayané et Musango, les deux personnages des romans de Léonora Miano. Que ce soit dans le village ou en ville, certaines croyances ancestrales sont utilisées par les autres afin de justifier leur haine, une haine qui dans chacun des cas naît pour des raisons différentes et dans deux contextes distincts. Dans *L'Intérieur de la nuit*, l'exclusion d'Ayané apparaît comme un héritage: elle est exclue du groupe parce que ces parents ont eux-mêmes décidé de vivre à leur façon, sans respecter les traditions. A la façon des tragédies classiques, la jeune fille semble destinée à vivre dans le rejet de la communauté. Pourtant, ce qui la distingue de ses parents, c'est qu'elle-même n'a pas voulu vivre en marge de sa société: c'est l'attitude de ses parents qui provoque son rejet de la part des enfants, mais aussi des adultes de la communauté. L'isolement choisi de ses parents devient un isolement imposé pour Ayané, un isolement qui ne lui laissera d'autre option que de quitter le village pour poursuivre des études en ville, puis en France, ne trouvant jamais de véritable lieu où s'installer. L'auto-exclusion de Aama et Eku –les parents d'Ayané– se fonde sur la notion d'espace public et privé. En effet, les deux parents refusent de faire partager aux autres leur intimité et transgressent de cette façon de nombreuses lois imposées par la communauté. Ainsi, Eké –originaire du village– ayant épousé Aama, une étrangère, et refusant le mariage polygamique avec tout autre femme du pays, n'accepte-t-il pas l'intrusion des membres de sa communauté dans sa vie, refusant leur aide lorsque sa femme enceinte doit garder le lit:

La communauté leur avait bien sûr proposé son aide. Eké l'avait déclinée. Il ne voulait pas qu'on s'occupe de sa vie privée. Comme d'habitude, il avait exprimé son refus d'une voix de miel, le regard aussi franc et limpide que l'eau de source. Mais on avait su alors combien il devait mépriser les siens. (Miano, 2005: 19)

Comme l'affirme Arielle Thauvin-Chapot dans «Figures de l'exclu et parcours de l'exclusion: le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine»:

La société traditionnelle africaine était une société de type communautaire où l'individu devait se fondre dans le groupe, où chacun respectait les codes imposés par son rang, son milieu, sa classe d'âge; l'individu était au service du groupe et les fortes personnalités étaient soit, le plus souvent, nivelées, soit «récupérées» au profit de la communauté. Les textes des anthropologues l'ont montré, et les légendes, les récits des griots l'ont confirmé: la marginalisation était toujours vécue comme une infamie et l'adhésion inconditionnelle de chacun à la structure communautaire ne permettait pas l'isolement. Bien sûr la société actuelle ne respecte plus ce schéma traditionnel mais il sous-tend la culture africaine contemporaine qui continue à valoriser la solidarité communautaire. (Thauvin-Chapot, 1999: 118)

Pourtant, le véritable problème réside dans le fait que les parents d'Ayané préfèrent vivre dans le village –cet espace dont ils rejettent les normes – au lieu de s'installer dans un espace qui leur serait moins hostile et c'est précisément ce choix qui est perçu par les villageois comme un véritable affront: «On avait espéré qu'ils resteraient en ville comme le bon sens le commandait, plutôt que de demeurer là à injurier les traditions. Au lieu de cela, ils étaient revenus» (Miano, 2005: 19).

Et, au sein de ce village, ils vont même jusqu'à créer un espace qui marque la différence, puisque leur case, avec une chambre en plus et pleine d'objets provenant de la ville ne ressemble pas à celle des autres. S'installant dans ce monde qu'ils désirent transformer, leur attitude est perçue comme une véritable transgression, comme une provocation. Vivant en dehors des normes communautaires, cette famille, construite sur un modèle qui se rapproche du monde des colons et donc de la modernité refoulée par le village, ne sert à rien. Elle s'impose comme une famille inutile à la société, une famille qu'on s'efforce d'ignorer même si une certaine fascination à leur égard persiste puisqu'on ne cesse de les espionner, de les critiquer.

Interprétant ce choix de vivre autrement comme une démonstration de mépris, le village entier va se retourner contre la jeune Ayané qui devient un véritable bouc émissaire. Marquée, dès la naissance, sous le signe de la différence: elle voit le jour dans un hôpital de la ville au lieu de naître –comme les autres enfants– dans le village grâce à l'aide de la mère d'Eké –la matrone; elle porte un nom inventé par ses parents au lieu de celui d'un

de ses ancêtres. Le choix de ce prénom –que certaines personnes du village se nieraient à prononcer– l’expulse définitivement de la communauté puisqu’il apparaît aux yeux des habitants comme la marque du rejet de la tradition: cet enfant n’a plus aucun ancrage dans ce monde immuable:

Ils avaient donné un nom à la fillette. Un nom qu’ils avaient inventé, parce que aucun de ceux qui existaient ne leur paraissait assez beau pour elle. Elle s’appelait Ayané. Et les bouches du village avaient décidé que ce seraient là trois syllabes imprononçables. (Miano, 2005: 19-20)

Avec un nom pareil, quels ancêtres la reconnaîtraient? Ses parents, qui s’étaient crus tellement plus intelligents que tout le monde, avaient créé de toutes pièces un nom qui ne correspondaient à rien, à aucune appartenance. Ce faisant, ils avaient décrété que leur enfant serait seule à jamais, dans ce monde et dans l’autre. Un nom, d’abord, cela devait avoir un sens. Parce que cela avait une incidence sur le caractère, et sur la destinée. Ensuite, cela devait signifier le sang qu’on avait dans le corps. (Miano, 2005: 29)

Néanmoins, afin de justifier cette exclusion fruit de la jalousie, les habitants du village vont s’acharner à chercher des traces sur le corps de la jeune enfant qui puissent démontrer que celle-ci –à l’image de sa mère– est en fait une sorcière:

[...] sa fille était une sorcière réincarnée, dont la présence annonçait les fléaux les plus cruels. (Miano, 2005: 23)

[...] lorsqu’elle était enfant, elle (Ié) était toujours la première à la traiter de sorcière. La première à la saisir par le bras lorsqu’elle passait par ici ou par là, afin d’ausculter son corps à la recherche d’un signe, N’importe quoi. Même une minuscule tache de naissance. Quelque chose qui pût attester qu’elle était bel et bien une sorcière dont on avait marqué la peau afin de savoir qui elle était si d’aventure elle choisissait de reparaitre au milieu des humains. (Miano, 2005: 32)

Mais, au-delà de la jalousie, l’exclusion d’Ayané et de sa famille révèle en fait une nécessité du clan de se protéger du changement, de la nouveauté venue d’ailleurs, d’un autre espace. C’est une façon pour la communauté de maintenir l’unité et l’identité du groupe.

Si dans *Intérieur de la nuit*, une révolte politique du pays s'annonçait au moyen de l'apparition des rebelles dans le village, dans *Contours du jour qui vient*, la révolte a eu lieu provoquant un véritable bouleversement dans le pays. La rupture annoncée a éclaté, laissant place à un monde désorienté qui a définitivement perdu ses racines, ses valeurs.

D'un roman à l'autre, transportant son lecteur du village à la ville, Léonora Miano dévoile dans *Contours du jour qui vient* un monde où le sens de la communauté, encore vivant dans *L'Intérieur de la nuit*, a finalement disparu, comme le remarquait le père de Musango, l'héroïne, avant sa mort: «Il disait qu'il y avait longtemps que tous ces gens n'étaient plus une communauté» (Miano, 2008: 17).

Mais ce n'est pas uniquement le sens de la communauté qui a perdu de sa valeur, c'est aussi et surtout le noyau familial qui a éclaté, comme le dévoile l'exclusion de la jeune Musango provoquée par sa mère. En effet, trois ans après la mort accidentelle de son père, c'est sa propre mère qui accusera Musango de sorcellerie. Ainsi, la cellule familiale encore préservée dans le monde rural, s'est-elle désagrégée dans celui de Musango. L'accusation de sorcellerie qui pèse sur elle s'avère d'autant plus grave qu'elle est suspecte d'avoir provoqué la mort de son père. Les croyances traditionnelles refont surface dans cet espace de déchirement mais se dévoilent à la fois comme totalement dénaturées puisque l'accusation de sorcellerie est confirmée par une «voyante» payée par la mère de Musango:

Tu criais: Elle a tué son père! C'est à cause d'elle qu'il est mort et que nous sommes pauvres à présent! Cela m'a été révélé, et je dois me débarrasser d'elle... [...] Une fois déjà tu m'avais attachée au manguier de la cour, et m'avait fouettée jusqu'au sang, pour extirper le démon qu'elle abrite en elle et qui cause notre malheur. Quelques jours auparavant, une voyante avait confirmé tes soupçons à mon égard. Elle avait dit. C'est ta fille, Tu crois qu'elle est ton enfant, mais c'est un démon que ta sœur Epeti a envoyé te terrasser [...] Tu dois te débarrasser de cette petite, sino elle te tuera. C'est un vampire. (Miano, 2008: 17-18)

Le marabout auprès duquel les femmes du village de *L'Intérieur de la nuit* se rendaient afin de se protéger de la sorcellerie d'Ayané a fait place à une «voyante» sans scrupules dans *Contours du jour qui vient*, qui en

échange d'argent, confirme ce que l'on veut entendre. Dans la ville, la tradition s'est détachée de ses racines, s'est pervertie comme le démontre la naissance de nombreuses «églises» ou «sectes» dans lesquelles se réfugient les citadins en quête d'aide spirituelle, à la recherche d'une foi nouvelle qui puisse les aider à vivre dans un monde sans repères. Cette absence de repères devient flagrante dans la relation mère-fille que narre Léonora Miano dans *Contours du jour qui vient*. Mais Musango n'est pas la seule enfant victime de ce type de pratique. En effet, les enfants expulsés de leur foyer s'avèrent nombreux:

C'est en les écoutant que je su que nous étions nombreux, que de plus en plus de familles démunies cherchaient des prétextes pour se défaire de leurs rejetons [...] La mère faisait une crise de nerfs à l'idée d'affronter une journée de plus sans savoir ce qu'on mangerait à la maison. Soudain, elle trouvait qu'un de ses enfants avait décidément un regard étrange. Un regard qui l'accablait, elle qui avait pris la responsabilité de le mettre au monde. (Miano, 2008: 30)

Si dans le cas d'Ayané, l'expulsion physique du village ne se produit qu'à la fin du récit, lorsque la présence de celle-ci devient insupportable aux autres membres du village parce qu'elle est l'unique témoin de l'infamie du clan qui a accepté de manger un de ses enfants sous la menace des rebelles; c'est dès le début de la narration que la jeune Musango âgée de neuf ans est expulsée de la maison familiale après avoir subi les tortures de sa mère dans le but de libérer le démon qui est en elle. D'un roman à l'autre une sorte de passation se met en place. En effet, dans *L'Intérieur de la nuit*, l'exclusion d'Ayanée est décrite au fil des pages et narrée au moyen de retours en arrière (souvenirs) jusqu'au moment final où Ié –la femme la plus ancienne du village, occupant le rôle de chef en l'absence d'hommes– l'invite à partir et à quitter cet espace qui ne veut pas d'elle: «Ma fille, je crois que maintenant que ta mère est passée de l'autre côté, tu dois songer à faire ta vie et elle n'est pas ici» (Miano, 2005: 140). Au contraire, *Contours du jour qui vient* raconte brièvement l'exclusion de Musango, mise hors de sa maison de façon brusque. L'histoire de Musango semble être une continuation de celle d'Ayanée, mais dans le monde la ville. Musango, comme tant d'autres enfants, se retrouve exclue de sa

maison, exclue de sa famille, puisque même la famille paternelle décide de ne pas s'occuper d'elle, de la laisser dans la rue. Et, c'est précisément dans cette rue qu'elle rencontrera Ayané qui lui porte secours. Les deux exclues se retrouvent, deux exclues qui se ressemblent, comme Musango en a l'intuition:

C'est au coin de cette rue qu'Ayané m'a trouvée, au bout d'une semaine. Elle travaillait bénévolement pour une association qui prenait en charge les enfants des rues [...] C'est à elle que je dois de ne pas être morte de faim [...] Elle m'inspirait confiance. Quelque chose me disait qu'elle était aussi seule, aussi perdue que moi. (Miano, 2008: 29)

La solitude rapproche les deux personnages, et provoque cette sensation d'égarement, une sensation qui implique une notion d'espace. Chassées de leur monde par les leurs, Ayané et Musango errent dans un espace où elles n'ont plus de repères, un monde où se trouvent leurs racines, mais celles-ci s'avèrent défailtantes.

La brève apparition d'Ayané dans *Contours du jour qui vient* a l'effet d'un jeu de miroir et s'énonce comme essentielle. En effet, c'est lors de cette rencontre que le nom de Musango surgit pour la première fois dans le récit, même si ce n'est pas de la propre bouche de l'enfant enfermée dans un mutisme dont elle ne sortira que quelque temps plus tard: «Je n'ai pas eu la force de lui répondre, lorsqu'elle m'a demandé mon nom, que je m'appelais Musango» (Miano, 2008: 29). Mais Ayané a appris son nom grâce à un voisin de la famille. Musango n'est plus alors un être sans nom –comme Ayané l'était dans sa communauté. Ayané ne sauve pas seulement la vie de Musango parce qu'elle lui donne à manger mais aussi et surtout parce qu'elle lui tend sa main et la ramène à la vie humaine, en la nommant, en lui redonnant le nom que son père lui a légué, un nom qui, au contraire de celui d'Ayané, a un sens puisqu'il signifie «paix» en langue douala du Cameroun. La rencontre entre Ayané et Musango se trouve sous le signe de la passation, en même temps qu'elle crée un lien entre les deux romans de *Suite africaine*.

En effet, l'apparition d'Ayané dans *Contours du jour qui vient*, révèle sa destinée: celle dont on ne savait à la fin de *L'Intérieur de la nuit* quel serait son devenir, s'est convertie en sauveuse. Son exclusion du clan ac-

quiert alors un véritable sens, puisqu'elle est devenue une sorte d'ange gardien qui aide les autres exclus, les «rejetons». Or cette destinée semble n'avoir été possible que parce que, dans *L'Intérieur de la nuit*, elle-même a été sauvée de l'atrocité, car elle n'a pas été complice de l'assassinat d'un enfant de sa communauté et n'a pas mangé sa chair. Lorsque les rebelles entrent la nuit dans le village, ils surprennent Ayané en pleine tentative de fuite. Ils ne la voient pas, mais elle ne peut continuer sa route. Ainsi, c'est à la frontière du village et de la brousse qu'elle se trouve, voyant et entendant par bribes ce qui se passe sans parvenir à comprendre la vérité:

Ayané avait beau se tordre le cou et tendre l'oreille, elle n'entendait pas ce que disait Isilo. (Miano, 2005: 94).

D'où elle était, elle ne pouvait rien voir de ce qui se passait [...] Pourtant, la partie d'elle-même qui pensait malgré tout et qui devait être quelque chose comme une conscience lui disait qu'elle ne pouvait pas demeurer là, derrière la maison de ses parents, à tout ignorer. (Miano, 2005: 125)

C'est surtout le cri de l'enfant sacrifié par son propre frère qui prévient Ayané de la gravité du moment:

Le petit poussa un cri aigu, qui devait s'imprimer à jamais dans la mémoire de chacun. Le hurlement envahit la nuit, grimpa par-delà les collines, sembla atteindre la cime des arbres, et chaque villageois le reçut en plein cœur. De là où elle se trouvait, Ayané sentit son sang se glacer. Elle avait rampé jusqu'au jardin de sa mère, derrière la maison de ses parents, en se demandant où s'enfuir. (Miano, 2005: 119)

Ainsi, Ayané n'est ni coupable, ni complice car elle ne sait pas ce qui s'est passé réellement, elle ne le saura que plus tard, grâce à la confession d'une des femmes de la communauté qui ne supporte pas d'avoir participé, par couardise, par instinct de survie, à un tel acte: «La veuve d'Esa raconta tout. Elle mit des paroles sur les images muettes qu'Ayanée avait vues» (Miano, 2005:193).

D'une certaine façon, Ayané a été protégée, son exclusion du clan s'avère définitive puisqu'à la différence des autres membres présents cette nuit-là, elle n'est pas complice du crime, elle a gardé son innocence, sa pureté, comme si elle était l'élue. La vieille Ié, son ennemie déclarée,

interprète comme un signe du destin le fait qu'Ayané soit préservée de ce malheur: «Si Nyambey et les ancêtres ont voulu que tu ne voies pas cela, c'était qu'ils voulaient te réserver. Alors je n'irai pas contre leur volonté. Rien ne se produit jamais qui ne soit prévu» (Miano, 2005: 140).

Son destin s'éloigne de celui de son peuple: elle sait, mais elle n'a pas vu. Le crime de son peuple lui est confessé, elle porte en elle un certain poids de la fatalité, c'est pourquoi une sorte de rédemption s'avère pour elle nécessaire, rédemption que le lecteur découvre dans *Contours du jour qui vient*. En effet, en sauvant pour une première fois Musango –qui rencontrera d'autres âmes charitables tout au long de son périple–, en l'éloignant de la rue, elle ouvre le chemin de son futur, elle lui fait entrevoir, ne serait-ce qu'un peu, les contours d'un avenir moins obscur. L'attitude non conformiste d'Ayané qui décide de ne pas tourner le dos à la réalité en aidant les autres, semble toucher Musango qui dès cette rencontre commence à lutter pour ne pas «finir par oublier mon nom et mon histoire» (Miano, 2008: 42). C'est donc la transmission d'un désir de lutte, pour se forger un meilleur avenir qu'Ayané offre à Musango, une lutte qui mène à la reconnaissance de soi, à l'acceptation et à l'estime. Et, en effet, *Contours du jour qui vient*, se veut la narration d'une expérience initiatique dans laquelle la jeune enfant entame une quête de son identité. Dans ce roman, déclarera Léonora Miano dans la revue *Patrimoine* (n° 66, avril 2006): «Il y ait question de la construction d'une individualité». Dans ce livre, l'auteur «prône la quête de soi, l'invention de sa propre destinée par l'individu, dans un environnement où les modèles sont défaillants». Or cette construction s'énonce clairement au moyen de la forme narrative utilisée dans le roman, différente de celle de *L'Intérieur de la nuit* où un narrateur extérieur raconte les événements. Cette enfant chassée par sa mère, utilise la première personne pour s'adresser à celle qui l'a exclue, dès les premières lignes du livre: «Il n'est que des ombres alentour c'est à toi que je pense [...] Il n'est plus que des ombres alentour, je suis l'une d'elles, et c'est à toi que je pense» (Miano, 2008: 15).

Trois ans après avoir été abandonnée, trois ans pendant lesquelles elle survie grâce au désir de retrouver celle qui l'a rejetée, elle affirme sa voix à travers la première personne du singulier. Elle déclare qu'elle existe, en répétant ce «je pense», qui rappelle l'adage cartésien: «je pense donc je suis». La prise de conscience de soi se fait évidente dans le roman, comme

la jeune Musango le répète à plusieurs reprises comme si elle voulait se convaincre de sa propre valeur, de son individualité, mais surtout du fait qu'elle est une personne qui penche pour la vie: «Je retrouve l'espace intérieur qui me protège depuis toujours, celui d'une conscience qui est ma véritable identité» (Miano, 2008: 98); «Je pense encore [...] Je pense encore, même si ce n'est que pour songer que je n'avais pas prévu de mourir ainsi» (Miano, 2008: 117).

Une scène s'avère en ce sens essentielle dans le récit, la rencontre avec son double, une rencontre sous le signe de l'hallucination, qui se produit dans une grotte où l'enfant fiévreuse s'est réfugiée. Dans cette grotte, elle rencontre une vieille femme exclue par son peuple, accusée d'être une mangeuse d'âme, mais une femme souriante («elle se tait et redevient ce sourire qui se passe de mots», p. 129) et douce, qui a appris à pardonner, à accepter sa vie. Cette rencontre imaginaire dévoile à Musango la possibilité d'une paix future: «Pour une fois, j'ai dormi et voyagé en moi-même. J'ai vu tous mes visages: Musango la fillette, Musango la vieille presque édentée. Je me suis vue souriante et apaisée [...] Ma place est là où je suis, là où je veux bien» (Miano, 2008: 131-132).

Ainsi, dans cet interlude intitulé «résilience», l'exclusion de Musango se termine: elle comprend enfin que d'elle seule dépend la possibilité de se trouver une place dans ce monde; qu'elle peut, si elle le veut, habiter ce monde, comme tout autre être humain. C'est pourquoi Musango habite son texte. La parole devient le moyen par lequel il lui est possible de s'affirmer comme individu. Et, en effet, la première personne occupe tout l'espace de la narration et raconte l'histoire d'une enfant sans enfance qui a connu la haine, mais aussi l'amour.

Or c'est cet amour d'une famille retrouvée grâce à la rencontre avec sa grand-mère maternelle qui lui permet de se raconter, de comprendre ce que la dureté de la vie lui a appris: s'aimer à travers l'amour d'autrui, aimer l'autre en s'acceptant, en croyant à la possibilité d'un avenir meilleur. Or, la reconnaissance de soi passe toujours par celle de l'autre. Et, Musango, à la fin du roman, trouve la paix marquée dans son nom. Enfin elle s'identifie à ce nom propre qui, tout au long du texte semblait si éloignée de sa réalité, de sa vie, c'est pourquoi, elle est alors en mesure d'assumer ce «Je» resté sous silence pendant trop longtemps. En effet, Musango, durant les premiers mois de son abandon, alors qu'elle est enlevée pour servir

de bonne dans une maison où de faux prédicateurs ont organisé un réseau de prostitution de jeunes africaines pour les emmener en Europe, reste muette: «mon mutisme en cette terre d'oralité criait ma non appartenance au genre humain» (Miano, 2008: 60). C'est n'est que parce que finalement elle choisit de vivre, qu'elle retrouve la parole, même si elle ne parle que très peu d'abord. Ce choix de vivre, c'est un choix vers l'acceptation de soi qui ne peut passer que par la reconnaissance de soi en tant qu'individu, en acceptant et dépassant l'idée que pour d'autres –comme sa mère– elle n'a été qu'un fardeau: «Je sais ce que c'est que de n'être qu'une bouche à nourrir parmi une multitude d'autres, et jamais une personne» (Miano, 2008: 130).

Mais c'est parce que sur son chemin, elle rencontre des êtres –comme Ayané, Mme Mulonga, l'ancienne directrice de son école qui la reconnaît¹ et finalement sa grand-mère maternelle–, des êtres qui vont la considérer comme un individu, qui vont la nommer, que Musango peut enfin se retrouver, savoir qui elle est: une personne qui cherche la lumière, qui accepte la vie, qui ne se contente pas de la douleur: «J'avance et je ne suis pas seule. Dans des recoins ignorés de ce pays, d'autres sont mes homologues dans l'espérance. D'autres sont invaincus de la douleur» (Miano, 2008: 211).

Ainsi, l'exclusion lui a-t-elle permis de se détacher d'une figure maternelle qui l'entraînait vers la mort, et d'habiter la vie, de vivre l'amour et d'imaginer qu'après l'obscurité il est possible de trouver la lumière, une lumière qui s'annonce à la fin du texte: «Je prends la main de Mbalé, et c'est le cœur ardent que j'étreins puissamment les contours du jour qui vient» (Miano, 2008: 248). Or, cette lumière Musango ne parvient à la voir que parce qu'elle a appris ce que sa mère ne lui a pas enseigné: elle a appris à nommer la douleur, et ainsi à l'accepter pour la dépasser et oublier la haine pour vivre l'amour: «Nommer la douleur pour pouvoir la chasser, telle est la leçon que tu ne m'as pas enseignée, parce que tu ne l'as pas apprise. Je veux te pardonner mère, et accepter que ce soit toi la fillette égarée qui n'a jamais grandi» (Miano, 2008: 130). La parole devient ainsi

1 Que fais-tu là, Musango? Ne vois-tu pas que la pluie vient? Je ne peux pas croire que ce soit toi, et accoutrée de la sorte! Allez, lève-toi, viens avec moi. Une main ferme me fait tenir debout et m'entraîne dans l'enceinte de l'école, dans un coin de la cour où elle a sa maison. C'est Mme Mulonga, la directrice de l'école. Elle dit qu'elle m'a vue de loin, alors elle est sortie -plus personne ne connaît mon visage (p. 147).

primordiale pour le futur comme Léonora Miano, à travers son personnage, semble révéler à son lecteur, une parole d'acceptation qui seule peut libérer l'Afrique de son exclusion (Miano, 2008: 177):

Nous sommes ce peuple d'oralité qui ne dit jamais rien d'essentiel, qui ne sait que faire des bruits pour tenter d'étouffer la douleur. Nous sommes des adorateurs de la parole futile ou prosaïque. Taire l'intime nous demande tant d'efforts qu'il n'est pas surprenant que nous soyons à présent à la fois fous et exsangues. La plupart d'entre nous. Pas nous tous. Des voix refuseront de se taire. Elles viendront révéler au grand jour les secrets de famille, levant ainsi la sentence de mort que nous avons prononcée contre nous-mêmes.

Bibliographie

- HERZBEGE FOFONA, P. (2000): *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.
- NDINDA, J. (2002): *Révolutions et femmes en révolution dans le roman francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan.
- MIANO, L. (2005): *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon.
- (2006): «Entretien Léonora Miano », *Patrimoine*, 66, avril, 2-3.
- (2008): *Contours du jour qui vient*, Paris, Pocket.
- (2008): *Afropean soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion.
- THAUVIN-CHAPOT, A. (1999): «Figures de l'exclu et parcours de l'exclusion: le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine», dans SESSA, J. (ed.): *Figures de l'exclu*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 116-127.

**EL ESQUEMA ACTANCIAL EN LA DRAMATURGIA
DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA DE GIRAUDOUX:
AMPHITRYON 38, LA GUERRE DE TROIE
*N'AURA PAS LIEU Y ÉLECTRE***

JERÓNIMO MARTÍNEZ CUADRADO

Universidad de Murcia

YOLANDA LORENTE CARRILLO

Université de Liège

Este artículo se basa en la función desempeñada por los personajes de las tres obras que componen la dramaturgia mitológica clásica del escritor del siglo xx Giraudoux. La intención con la que ha sido elaborado es la de intentar mostrar la importancia de los papeles desempeñados por los personajes, basándonos en el esquema actancial de Greimas mediante el cual podemos observar cómo cambia el enfoque de la obra dependiendo del personaje a quien tomamos como sujeto, y cómo Giraudoux ha querido hacernos partícipes de sus preocupaciones e inquietudes a través de ellos.

Para profundizar en el estudio de los personajes de las tres obras correspondientes, como nuestro título indica, al teatro mitológico clásico greco-latino de Giraudoux, *Amphitryon 38, La guerre de Troie n'aura pas lieu y Électre*, ahondaremos en ellas analizando a sus personajes como actantes (Coquet, 1997: 149),¹ es decir, atendiendo a la función que desempeñan en la obra.

Greimas, reconocido lingüista, presenta ante todo tres pares de categorías actanciales. De acuerdo con el concepto estructural de categoría, cada término es definido por su relación opuesta a otro término del mismo nivel. Este conjunto es reagrupado en el modelo actancial:

1 Actant, «pièce maîtresse du théâtre sémiotique».

1. Sujeto – Objeto
2. Destinador – Destinatario
3. Ayudante – Oponente

En palabras del profesor Klinkenberg, el esquema actancial sería «l'instrument principal qui servira à décrire le récit, au niveau sémio-narratif de surface», es decir, el instrumento principal que sirve para describir un relato y las relaciones múltiples que se enzarzan entre los actantes del relato (Klinkenberg, 1996: 183).

Los personajes de las obras pertenecientes a este ciclo de teatro mitológico de Giraudoux se definen más bien por su función en la obra que por su carácter, rasgos físicos, vestimentas... En el corazón del esquema se encuentran el sujeto que actúa y el objeto que es el fin deseado por el sujeto, aquello que anhela obtener y por lo cual luchará.

A partir de aquí podemos definir dos funciones suplementarias: la del ayudante, que ayuda al sujeto en su acción, y del oponente, el que se le opone, está en contra del sujeto. La fuerza que empuja al sujeto a actuar es el *destinateur* o destinador. Aquella por la que él actúa, a quien le dedica su acción y se beneficia de ella, es el destinatario.

Greimas traslada al relato las funciones sintácticas que encontramos en la frase. De este modo, observamos que el *destinateur* o destinador sería el sujeto del sujeto; el *destinataire* o destinatario desempeñaría la función de complemento de objeto indirecto (COI); el objeto realizaría la de complemento de objeto directo (COD) y los ayudantes y oponentes actuarían como complementos circunstanciales.

Si retomamos esta afirmación de Greimas mediante la cual nos permite reparar en el hecho de que cada actante realizaría en el esquema actancial una de las funciones sintácticas que encontramos en las oraciones, podríamos construir una oración que evidencie dicha declaración. En nuestro caso y, dado los esquemas actanciales que hemos elaborado, nos encontraríamos con oraciones de este estilo:

- Júpiter (sujeto) quiere a Alcmena (COD) para sí mismo (COI), movido por el impulso sexual (sujeto del sujeto), y con la ayuda de Mercurio y la oposición de Amphitryon, Sosias, Leda y Écclissé (CC).

- Alcmena (sujeto) quiere ser fiel a su marido Amphitryon (COD) impulsada por su amor (sujeto del sujeto) para / hacia él (COI) mediante la ayuda de Leda, Amphitryon y Écclissé y con la oposición de Júpiter, Mercurio y Sosias (cc).
- Héctor y Andrómaca (sujeto), movidos por el amor conyugal, el sentimiento paternal y la experiencia del guerrero (sujeto del sujeto), quieren la paz (COD) para los troyanos (COI) mediante la ayuda de Hécuba, Polixena y la criada, a pesar de la oposición de El Geómetra, Demokos, Príamo, Paris y los ancianos (cc).
- Demokos (sujeto) quiere la guerra (COD) para la ciudad (COI) por el deseo de la gloria literaria (sujeto del sujeto) con la ayuda de la muchedumbre, Abneos y Oiax y frente a la oposición de Héctor (cc).
- Electra (sujeto) quiere obtener la verdad y la justicia (COD) para Agamenón, la ciudad de Argos y la Humanidad (COI), movida por sus propios ideales, un amor incestuoso y la fatalidad (sujeto del sujeto), con la ayuda de Orestes, el Mendigo, Ágata a veces, y el Jardinero y con la oposición de Egisto, Clitemnestra, las Euménides y Ágata (cc).
- Egisto (sujeto) desea la protección y la salvación de Argos (COD), quizás movido por una fuerza divina (sujeto del sujeto) en beneficio de la propia ciudad (COI), con la oposición de Electra (cc).

Las relaciones de las que hablamos y que se entrelazan en este sistema se van a establecer alrededor de tres ejes. El primero de ellos sería el formado por el sujeto y el objeto; es el eje principal del sistema y recibe el nombre de eje del deseo. Tenemos un segundo eje, el de la transmisión o comunicación que está en relación con el objeto de deseo y se produce entre el destinador y el destinatario. Y como tercer y último eje tenemos el eje del poder en el que el ayudante concede su ayuda y poder al sujeto para que consiga alcanzar su fin, la obtención del objeto deseado, mientras que el oponente trata de ingeniárselas para anular este poder con el fin de que el sujeto no pueda ser ayudado.

Este sistema, lleno de tensiones, va a generar una progresión de la acción muy activa, pues, como apreciaremos, un mismo personaje podrá realizar diferentes funciones dependiendo del momento en el que se encuentre la

obra y una misma función puede ser ejercida por varios personajes, o por un grupo, una institución, un valor no representado ni presentado en la obra.

Gracias a él, no sólo conseguiremos realizar una descripción general de los relatos ante los cuales nos encontramos, sino que nos va a facilitar la labor de solventar toda una serie de problemas que nos puede plantear la narratología. En otras palabras, el esquema actancial nos ayudará a comprender el papel que desempeñan los personajes en el relato y las relaciones que se dan entre ellos.

1. Esquema actancial de *Amphitryon* 38

Para la elaboración del esquema actancial de *Amphitryon* 38 nos vamos a centrar en la pareja que constituye el eje del esquema; se trata de la pareja formada por Júpiter y Alcmena en la que Júpiter realiza la función de sujeto y el objeto de su deseo es Alcmena. Ésta se convierte en la esencia de la obra pues sin ella no habría historia.

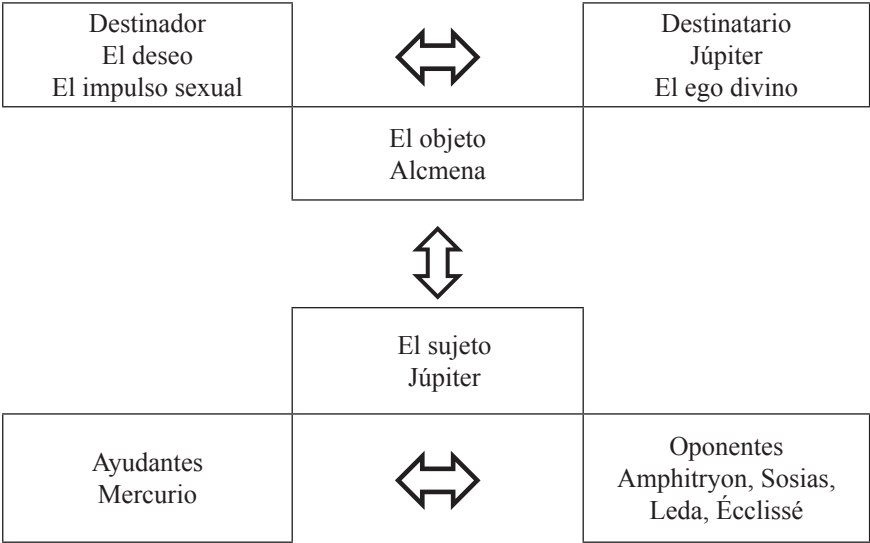
El personaje representado por Mercurio se encuentra en el bando de los ayudantes y será quien aconseje a Júpiter en su propósito de pasar una noche con Alcmena y poseerla. Mercurio también hablará con Alcmena para intentar convencerla y que ésta ceda ante Júpiter y acceda a concederle todo cuanto éste desea de ella. En su intención de ayudar a Júpiter, Mercurio tomará la forma de Sosias, se disfrazará para no levantar sospechas en Alcmena.

En el bando de los oponentes tenemos a Amphitryon, marido de Alcmena quien se opone rotundamente a ceder a su mujer a Júpiter para que éste la posea. Por supuesto, Sosias se posiciona del lado de su jefe y tratará de ayudar a Amphitryon, pero no se trata de una ayuda en beneficio de la fidelidad de Alcmena, sino más bien él va a velar por la vida de su general y el bienestar y paz de la ciudad de Tebas. En este caso, podríamos considerar a Sosias como un ayudante de Júpiter, puesto que si éste consigue su propósito, ni su jefe ni su ciudad sufrirán daño alguno. Se trata de un personaje ambiguo.

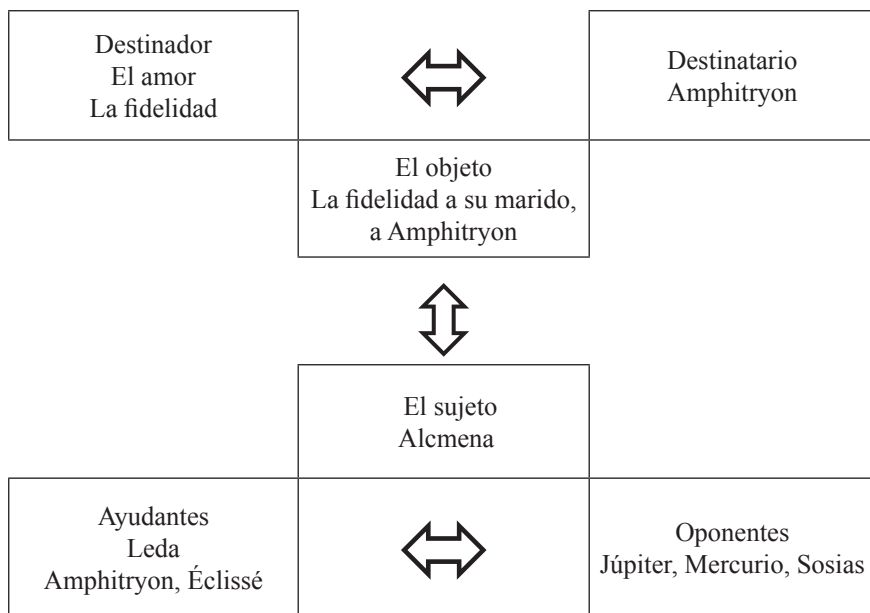
Leda y Éclissé entran también en el bando de los oponentes aunque no se oponen directamente sino que más bien podríamos decir que lo que

hacen es ayudar a Alcmena para que no tenga que mantener relaciones con Júpiter y así pueda seguir siéndole fiel a su amado esposo Amphitryon.

En un primer análisis actancial de la obra de Giraudoux, *Amphitryon* 38, hemos elaborado un esquema que se basa en la obra teatral sin ceñirnos a una escena en concreto.



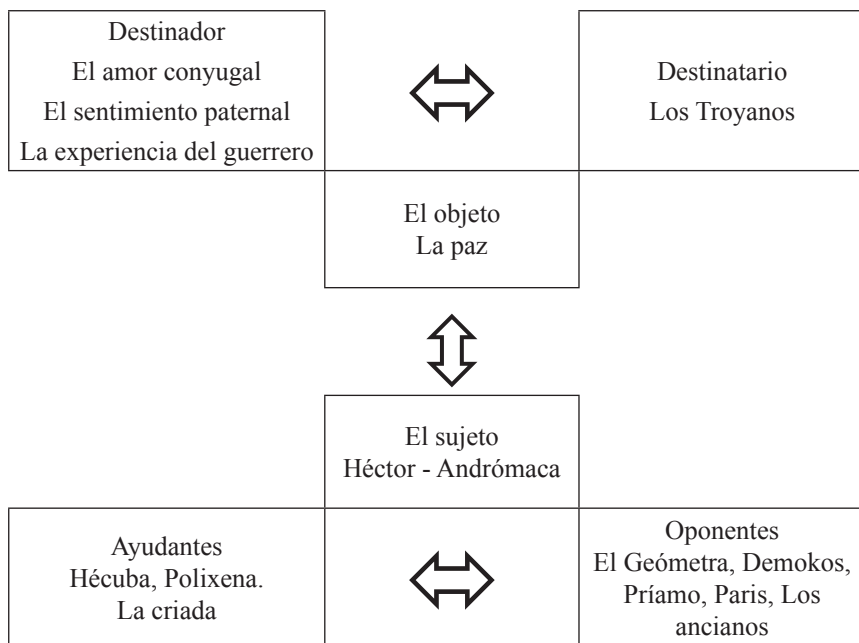
También tenemos que tener en cuenta que en la obra no sólo existe la lucha que lleva Júpiter para conseguir sus fines, sino que podemos intercambiar los papeles y en este caso se trataría de la lucha que mantiene Alcmena con el fin de conservar su fidelidad y amor hacia su marido Amphitryon. Así pues, realizaríamos un esquema actancial considerando a Alcmena como el sujeto y el objeto de su deseo por el cual lucha sin descanso y sería el hecho de conservar su fidelidad hacia su marido Amphitryon.



2. Esquema actancial de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*

El esquema actancial de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* está fundado en una base estable: la pareja Héctor-Andrómaca constituye un único sujeto deseoso de obtener la paz (el objeto) a cualquier precio. Es verdad que, en la pareja, Héctor es el motor que actúa, pero a Andrómaca no se le puede considerar sólo como un ayudante: ella es el alma del deseo de paz mostrado por Héctor. Además, el objeto, la paz, se encuentra representado bajo los trazos de la diosa antigua, figura que Giraudoux utiliza para hacerla más concreta y más teatral. Sin embargo, el sistema constituido por los ayudantes y los oponentes es muy emotivo y un cierto número de personajes escapan incluso al esquema.

Nos centraremos en la escena 6 del primer acto para elaborar un primer esquema actancial ya que aparecen muchos personajes.



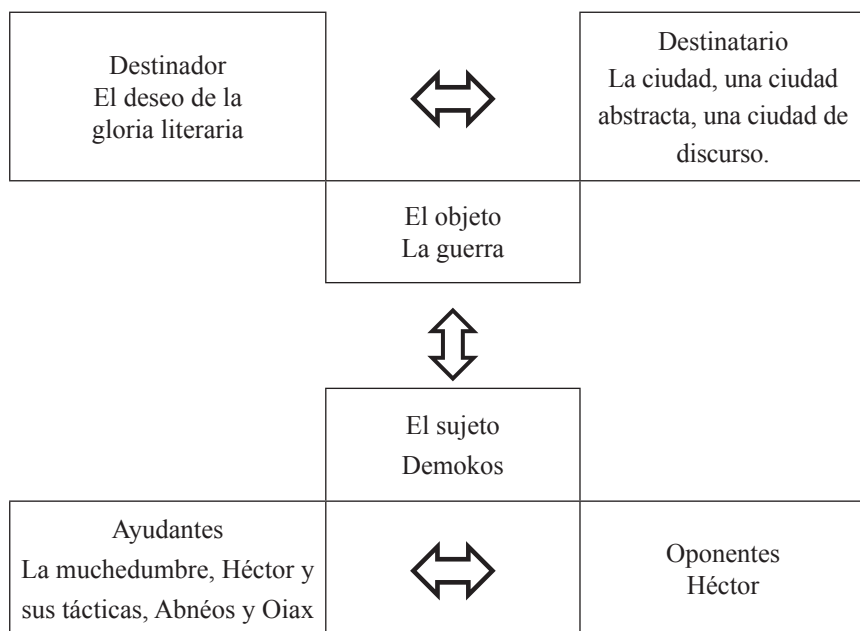
Al reparar en la dinámica de la obra percibimos que ésta consiste en hacer pasar a los oponentes al campo de los ayudantes, o bien transformarlos en meros observadores más o menos neutros: incluso Helena, aun siendo la causa de la declaración de guerra, y Ulises, quien pertenece por definición al campo enemigo, se van a posicionar del lado de Héctor. El mismo Paris acepta renunciar a Helena.

Las mujeres, en general, salvo Hécuba y su criada, se encuentran en el bando de los ayudantes. Casandra es un caso aparte, escapa de todo sistema; no la podemos clasificar ni como un oponente ni como ayudante. De Helena tampoco podemos hablar como una firme oponente, ni siquiera si es un obstáculo, y, cuando se convierta en ayudante de Héctor, lo hará sin esperanza.

Este dispositivo lo que nos muestra es que la fuerza del destino está presente en toda la obra y que la guerra escapa a la acción humana. La guerra detonará por la acción de personajes secundarios como Oíax o Avennos. Sin embargo, Demokos será el máximo exponente en este

sentido; él es el instigador más potente y por eso, al final, será él quien consiga que la guerra estalle. Debido al papel que representa Demokos en la obra, nuestro esquema actancial bascula y podemos elaborar otro donde dicho personaje desempeña la función de sujeto.

Ahora es Demokos quien toma la iniciativa, a pesar de ser visto como una especie de guiñol fanático y Héctor pasa a ser un oponente irrisorio. Al matar a Demokos, se convierte en su ayudante ya que con su acción le facilitará el camino para conseguir su fin. Es así como confeccionamos este esquema:



Giraudoux ha concedido a las mujeres y a las jóvenes, sobre todo, un puesto destacado en su obra, y las ha tratado con una exquisita delicadeza mientras que los hombres en general han sido más bien poco halagados. Ha hecho una excepción con Holofernes (en *Judith*) y Egisto (en *Électre*), que se igualan a las heroínas diferenciándose así de tantos zoquetes y palurdos que aparecen en sus obras, como Anfitrión, Júpiter, Hans o el mismísimo Héctor, junto a figuras femeninas como Alcmena, Ondine o Helena.

3. Esquema actancial de *Électre*

Los personajes se definen menos por su carácter que por su función, su papel, por la parte que toman en la acción. Como ya hemos dicho anteriormente, el esquema actancial es el instrumento del cual nos servimos para describir el relato y en él aparecen inscritas las relaciones que se entrelazan en dicho relato. En el centro del esquema se encuentran el sujeto y el objeto, que es una finalidad a la que aspira el sujeto.

A partir de este núcleo, podemos fácilmente definir dos funciones suplementarias: la del ayudante, que interviene en pro del sujeto en su acción y la del oponente, que se opone a él. La fuerza que empuja al sujeto a actuar se llama *destinateur* (destinador), aquel por quien él actúa. A quien dedica su acción es conocido como *destinataire* (destinatario).

Este sistema es portador de tensiones y crea una dinámica que hace progresar la acción. Un mismo personaje puede ejercer funciones diferentes según el momento de la obra en el que nos encontremos y una misma función puede ser llevada a cabo por varios personajes o por un grupo, una institución, un valor no representado, ni presente en la escena.

Ahora bien, a partir de este sistema vamos a intentar describir el relato, la historia, lo que ocurre en la obra de Giraudoux, *Électre*.

Si tomamos a Electra como el sujeto del sistema actancial, directamente pensamos que el objeto no puede ser otro que no sea la justicia, la verdad. La fuerza que empuja a Electra a actuar es la fatalidad, la fuerza del destino que no permitirá que los hechos transcurran de manera diferente. También, sus propios ideales, la esencia misma que caracteriza el personaje de Electra. Y podemos añadir el amor que siente hacia su padre y su hermano, un amor desmedido, que le va a llevar hasta el esclarecimiento de la verdad; ella pide justicia.

Para que Electra consiga su fin, su objeto, va a contar con la ayuda de su hermano Orestes, del Mendigo, de Ágata y del Jardinero; éstos serán los ayudantes de nuestro esquema. Y en el lado de los oponentes tenemos a Egisto y Clitemnestra, a quienes no conviene que se esclarezca la verdad, las Euménides y Ágata. Ésta última aparece en ambos bandos ya que dependiendo de la situación así actuará.

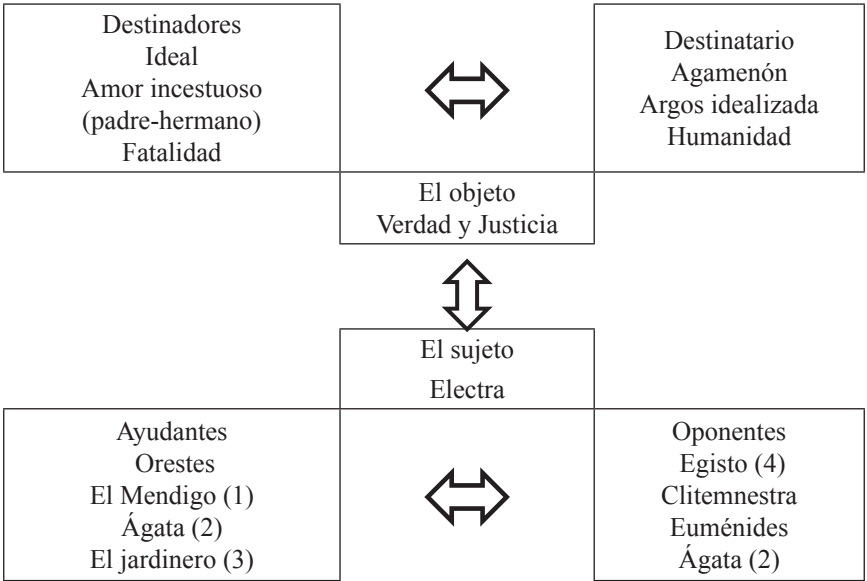
La acción llevada por Electra, quien se va a beneficiar de esta lucha desmedida por la justicia y la verdad va a beneficiar a Agamenón, puesto

que su asesinato será reconocido como tal, a la ciudad de Argos, en concreto, y a la Humanidad, en general, puesto que la verdad y la justicia son dos valores que debemos preservar y defender para que todo funcione bien y resulte agradable vivir en este mundo, o, por lo menos, haya que intentarlo.

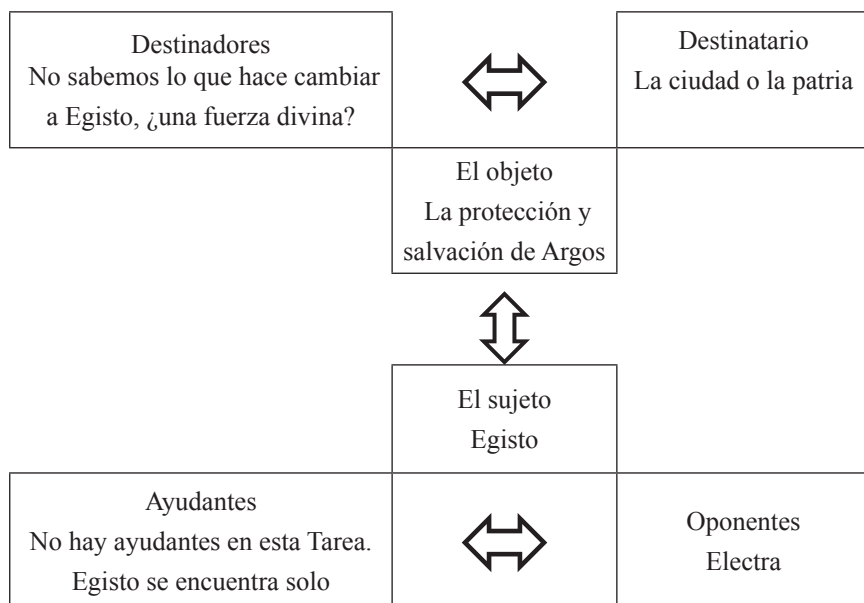
Por otro lado podríamos elaborar otro esquema actancial en que el sujeto fuese Egisto y, en este caso, todo cambiaría, pues ambos personajes tienen intereses diferentes. Al ser Egisto el sujeto, nos vamos a trasladar a la escena en la que se declara como rey y sufre una transformación en su carácter. La fuerza que lo cambia, lo transforma y lo lleva a luchar por su objeto de deseo, la protección y salvación de la ciudad de Argos, suponemos que debe ser una fuerza divina.

En esta labor Egisto se va a encontrar solo, es decir, no cuenta con ayudantes que le faciliten la tarea; pero, por el contrario, sí que tiene que hacer frente a una dura adversaria, su oponente, Electra. El colectivo que se va a beneficiar de la acción emprendida por Egisto es, sin duda, la ciudad, la cual si éste consigue su meta, vivirá en paz.

He aquí el primer esquema actancial que presentamos sobre la obra de *Électre*:



A partir del momento en el que Egisto se declara como rey, él puede ser considerado también como sujeto (ya que él opone el sistema de valor al de Electra).



Al personaje que va a representar el papel de El Mendigo (1) unas veces lo vamos a ver en la obra actuar como ayudante y como ese testigo omnisciente que todo lo sabe, que está enterado de todo cuanto había pasado y de lo que acontece actualmente. Sabe todo con anterioridad, lo que le permite opinar y emitir juicios de valor sobre cualquier hecho que transcurre en la obra y de todo aquello sobre lo que se habla. En el caso del primer esquema actancial que presentamos aquí sobre la obra de *Électre* se muestra como un ayudante de Electra y, junto a Orestes, Ágata y el Jardinero, va a tratar de ayudar a Electra para que consiga su propósito, su objeto: la verdad y justicia.

En lo que concierne al personaje de Ágata (2), en el primer esquema que presentamos nos sorprende encontrarla tanto en el bando de los ayudantes como en de los oponentes. Esto se debe a que a lo largo del primer acto de la obra se va a posicionar del lado de los oponentes mientras que, en el

segundo acto, pasará al bando de los ayudantes. Este cambio de bando, aun cuando seguimos dentro del mismo orden de valores y el sujeto, Electra, no ha modificado su objeto de deseo, nos pone en aviso sobre el carácter de Ágata, personaje que vela por su propio interés.

Al Jardinero (3) podríamos verlo como un claro obstáculo frente a los planes que su querida Electra tiene en mente; por tanto, se trataría de un verdadero oponente, pero ¿realmente es un oponente?, ¿su intención es impedir que Electra alcance su objeto? Observamos una paradoja en este personaje pues el Jardinero ama a Electra pero si se casase con ella complicaría muchísimo la empresa mediante la cual Electra lleva a cabo la búsqueda de las ideas de justicia y verdad, como diría Platón en su teoría de las Ideas.

En cuanto a Egisto (4), este personaje en el primer esquema que hemos elaborado lo encontramos en el bando de los oponentes y ese será su emplazamiento en el transcurrir de los acontecimientos del relato. Por tanto, dicho personaje se mostrará contrario a los fines de Electra, gran oponente en el primer acto, y quien continúa ejerciendo este papel de oponente durante el segundo acto dado que Electra tampoco le va a dejar mucha más opción.

En el segundo esquema actancial incluido en este artículo, Egisto no es ni ayudante ni oponente, pues pasa a desempeñar el papel principal del entresijo de relaciones de la obra siendo entonces considerado como el sujeto. Contrariamente a aquello que Electra considera la razón de su propia existencia, es decir, la búsqueda emprendida hacia la verdad y justicia que antepone a todo y a todos, Egisto, tras su transformación, va a luchar por la salvación y protección de la ciudad de Argos. En esta labor, Egisto se va a encontrar solo, sin ayudante alguno, pero tendrá un gran adversario en el campo contrario, Electra.

Bibliografía

- BERTRAND, D. (2000): *Précis de sémiotique littéraire*, París, Nathan HER.
- COQUET, J. C. (1997): *La Quête du sens: Le langage en question*, París, Presses Universitaires de France.
- GIRAUDOUX, J. (1929): *Amphitryon 38*, París, Bernard Grasset.

- (1982): *Théâtre complet*, París, Gallimard.
- (2004): *Électre*, París, Larousse.
- (2005): *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, París, Larousse.
- GREIMAS, A.J. (1970): *Du sens: essais sémiotiques*, París, Larousse.
- (1976): *Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques*, París, Seuil.
- GREIMAS, A.J. y J. Fontanille (eds.) (1991): *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, París, Hachette.
- KLINKENBERG, J.M. (1996): *Précis de sémiotique générale*, Bruselas, De Boeck and Laurier.
- PRUNER, M. (2005): *L'analyse du texte de théâtre*, París, Armand Colin.
- TORRES MONREAL, F. (2004): *Linguistique Appliquée (aux objets sémiotiques: texte littéraire, théâtre, cinéma...)*, Murcia, Diego Marín.

**THÉÂTRE DE CHAMBRE DE MICHEL VINAVER.
ESTRUCTURA Y APROXIMACIÓN
DE UN ESTUDIO SEMIOLÓGICO
A TRAVÉS DE SUS TEMAS**

MARÍA JOSÉ NOCETE LÓPEZ

Universidad de Granada

Como decimos en el resumen de nuestra comunicación, estudiar a Michel Vinaver es una cuestión de responsabilidad más que de azar. Cuando comenzamos a profundizar en su obra nos atrajo, entre otras cosas, su contemporaneidad por incluir en la materia textual todas las esferas sociales –política, económica, cultural y familiar–, los temas más actuales, además de ser reconocido como uno de los exponentes del Théâtre du Quotidien poseyendo la gran maestría de absorber lo real y encontrando suficientes conexiones que nos muestren, a través de su escritura, lo que verdaderamente somos y cómo actuamos.

La presente comunicación es parte de un trabajo que estamos ultimando y que forma parte de una tesis. Por ello pensamos en esta oportunidad para presentar un pequeño avance de nuestra investigación al mismo tiempo que retomar la figura de Michel Vinaver en ocasiones poco conocida.

Vinaver, ejecutivo de una multinacional, se introduce en el mundo de la creación literaria con la prosa, concretamente con dos novelas: *Lataume* (1950) y *L'Objecteur* (1951).¹ Después vendrá toda una gran producción de textos teatrales, desde 1955 con *Les Coréens* hasta 2001 con *11 septembre* 2001, así como algunas adaptaciones y traducciones, la última de ellas *Viol* (2005), obra de *Boto Strauss* y cuyo trabajo de traducción comparte con su hija Barbara Grinberg. Durante el año 2009 ha tenido en cartel tres obras: *King*, *Nina c'est autre chose* y *L'ordinaire* –ésta última no sólo como autor sino también como director.

1 *L'Objecteur* ha sido adaptada por Michel Vinaver para teatro en el año 2000.

1. Théâtre de chambre

Después de *Par-dessus bord*, obra de cincuenta y cuatro personajes, gran simultaneidad de lugares y ocho horas de duración –para Vinaver (1982: 37) «[...] Hyper-lourde»–, intenta escribir un teatro más económico dando a luz *La Demande d'Emploi*, reducida en personajes –cuatro– y en medios escénicos. Siendo éste un teatro más practicable, a pesar de la incoherencia de réplicas y desequilibrios causados por el montaje, quiere llegar más allá tratando de realizar un teatro aun más mínimo, tanto en personajes como en lugares, encontrando esa misma *descarga eléctrica*, que se encontraba en su teatro más *lourd*.

Crea en 1976 el Teatro de Cámara en el que incluye dos obras: *Dissident, il va sans dire*, con dos personajes y escenografía mínima –se diría que incluso pobre– y *Nina, c'est autre chose* –donde tres personajes acaparan la atención.

Debido a su corta duración, doce secuencias cortas cada una, estas obras se pondrán en escena conjuntamente por primera vez en París el 14 de febrero de 1978 por Jacques Lassalle en el Théâtre de l'Est parisien.

Tout de suite après Dissident [...] pièce qui en d'autres temps se serait constituée en tragédie, j'ai voulu essayer une pièce qui en d'autres temps aurait donné une comédie. Après deux personnages j'ai voulu essayer trois personnages. Et surtout, j'ai voulu pousser plus loin cette idée de «Théâtre de Chambre». Mon idée initiale n'était pas que Dissident et Nina soient jouées en un seul et même spectacle. (Vinaver, 1982: 37)

Las dos obras fueron escritas en algunos días, lo que no implica, según palabras del autor, que no hubiera un arduo trabajo de *fabricación* (Vinaver, 1982: 300) «[...] Ces deux pièces ont été écrites exceptionnellement vite [...] ce qui n'a pas exclu un long travail d'usinage par la suite». Este teatro al que podemos llamar económico, tanto por su corta duración como por su escenografía, tuvo gran aceptación por parte de algunos directores de escena, quizás obedeciendo a la realidad teatral que hacia los años 70 del siglo xx se vivía en Francia, en la que existía una gran descentralización, exigiendo a las obras producidas solidarizarse con la necesidad del momento histórico y del cambio social.

Dissident, il va sans dire muestra la relación existente entre una madre divorciada, Hélène, y su hijo adolescente, Philippe, balanceándose entre la ternura y el conflicto oponiendo a los dos protagonistas.

Nina, c'est autre chose es la primera obra que Vinaver centra en las relaciones amorosas. Con tres personajes, dos chicos, Sébastien y Charles, hermanos solteros con una vida ordenada desde la muerte de su madre, y una chica, Nina, cuya intrusión desequilibrará a la pareja formando un triángulo amoroso un poco peculiar.

Teatro dominado por la banalidad, dicha y pronunciada, por el desfase oculto y silencioso de los temas, signos y dominio de exploración de lo cotidiano donde el referente no es una historia sino una amalgama de materiales, de discursos, de significantes cuyo punto de partida no es el relato de un personaje sino el interior de cada uno de ellos que a su vez es múltiple. En palabras de Michel Vinaver (1992: 71) «Théâtre de chambre comme il y a une musique de chambre, où la matière se constitue à partir du jeu ensemble d'un petit nombre de voix, de thèmes. Accords et dissonances. Répétitions et variations [...]».

2. Estructura: similitudes y diferencias

2.1 Similitudes

Las obras que componen el *Théâtre de Chambre* de Michel Vinaver, son aparentemente iguales en cuanto a su distribución por escenas –(Vinaver, 1986: II, 7, 29)² «douze morceaux»– y en cuanto a su posible duración ya que las dos pueden ser representadas en un solo espectáculo.

En cuanto a la primera acotación que hace el autor en relación a los personajes, indica sus nombres, aporta familiaridad a Philippe como hijo de Hélène y a Sébastien como hermano de Charles.

2 Debemos señalar que a partir de esta página y por motivos de extensión sólo haremos referencia a la edición que hemos trabajado de las obras en cuestión –indicando Vinaver, 1986– y las páginas correspondientes a los ejemplos sobre los que apoyamos nuestra investigación, por lo que evitaremos reproducir constantemente el texto original.

En las dos obras predomina el fin abierto, de ahí la problemática en su montaje.³ Con relación al tema fundador se obtendría justamente al final de las mismas si las comparamos con otras obras de Vinaver —concretamente y como ejemplo con *Portrait d'une femme* de 1984— donde precisamente el tema constituyente se desencadena al comienzo de la obra.

2.2 Diferencias

Respecto a las diferencias podemos destacar que el número de personajes difiere en uno: *Dissident, il va sans dire* tiene dos personajes: madre, Hélène, e hijo Philippe y *Nina, c'est autre chose* tiene tres: dos hermanos, Charles de 40 años y Sébastien de 42 y una chica, Nina de 24 años, proporcionando el dato de la edad sólo a los protagonistas de *Nina*.

En cuanto a la división material, ya hemos mencionado anteriormente que Vinaver no segmenta estas obras en actos, ni en escenas, propiamente dichas sino como él mismo especifica en *trozos* —(Vinaver, 1992: 5, 31) «*douze morceaux*»— en los que también observamos una leve desigualdad en la clasificación o denominación: en *Dissident, il va sans dire* cada trozo está encabezado por un número cardinal en letra mayúscula: (Vinaver, 1992: 7, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28) «UN [...] DEUX [...] TROIS [...]» y que con efecto metonímico hemos asemejado a las horas que posee un reloj detalladas impacientemente. El tiempo de la obra concentrado en doce trozos donde el siguiente incrementa la tensión del anterior en los personajes y en su posible acercamiento. Aunque durante la obra se nos sugieren distintos días que acaparan la acción, apoyado por el « [...] *Noir* [...] »⁴ al final de cada secuencia, cada número acrecentaría la ansiedad mezclada con el devenir.

-
- 3 Vinaver en Uberfeld (1990: 102): «Le caractère constamment contingent des événements (ceci est arrivé mais aurait aussi bien pu en pas arriver, ou arriver autrement, ou autre chose aurait pu arriver) appelle une mise en scène discontinue, c'est-à-dire: l'accent sur la représentation de l'instant, en laissant la durée d'elle-même se constituer».
- 4 Vinaver, 1986: II, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 27. La introducción del «Noir» que hace separar estas secuencias cortas implica la utilización de un cambio técnico con relación a otras piezas en Vinaver. En *Nina, c'est autre chose* no existe la indicación posible de luz entre escena y escena, pero en contraposición posee algunas acotaciones más en el desarrollo de las que *Dissident, il va sans dire* carece. Nosotros consideramos los «*morceaux*» como distintas escenas producidas en un sólo acto donde observamos una posible significación en la distinción de dividir las escenas por títulos o por números.

En *Nina, c'est autre chose* cada trozo lo encabeza un número romano y un título, ambos en mayúsculas y que casualmente tiene que ver con parte del desencadenante de la acción principal o su desenlace; esto no implica que cada uno de ellos especifique puntualmente qué se desarrollará en la escena. Podríamos agruparlos en posibles apartados que harían alusión a parte del ámbito temático que desarrollaremos más adelante:

- Comida:	<i>I. L'OUVERTURE DU COLIS DE DATTES. II. LE RÔTI DE VEAU AUX ÉPINARDS.</i>
- Entrada-salida de Nina:	<i>II. L'ARRIVÉE. XI. LE DÉPART.</i>
- Objetos:	<i>IV. LE CHÂLE. VIII. LA BAIGNOIRE.</i>
- Reforma:	<i>VI. LES TENTURES. XII. LA VISITE.</i>
- Fuera:	<i>V. AU CINÉMA.</i>
- Trabajo:	<i>VII. LE CHAMP LIBRE. IX. LA PARTIE DE CARTES.</i>
- Trío:	<i>X. L'ÉVEIL.⁵</i>

3. Aproximación temática en el *Théâtre de chambre*

Aunque se persigan temas generales a lo largo de sus réplicas, el *Théâtre de Chambre* de Vinaver contiene muchos otros temas o subtemas que no por ser secundarios son menos importantes. Hemos intentado hacer una división general de estos segundos temas ya que se podrían entremezclar y a su vez ramificarse en otros, solapar significados con distintos significantes y producir referentes con distintos significados.

La siguiente clasificación ha sido realizada según el orden de importancia y significación con relación a las obras y personajes en cuestión, pues su referencia aducirá a importantes puntos sýgnicos: exclusión (razas,

5 Vinaver, 1986: II, 31,33, 36, 53, 37, 46, 42, 55, 39, 44, 49, 51 –respectivamente.

política), terreno laboral y económico, amor, ámbito culinario y tiempo-espacio.

3.1 Exclusión (razas, política)

En cualquier obra de Vinaver podemos encontrar el motivo de exclusión, aislamiento. Siempre podremos hallar uno o más personajes en una misma obra que sean rechazados o excluidos de su ámbito laboral, social o familiar. Para Anne Ubersfeld,⁶ Vinaver persigue en sus obras el mito judeo-cristiano en el que se tiene presente el exilio de Adán y Eva del Paraíso. Sus personajes buscarán la inserción, su lugar dentro de la sociedad, hábitat, cultura, el *ser o no ser dentro de*, la entrada y salida de ese *dentro de*.

En *Dissident, il va sans dire* lo vemos claramente en el personaje de Philippe, el cual no encuentra su espacio dentro del universo que le rodea. Esa inconexión le hace perseguir su aislamiento hacia ese otro mundo que perfila y que le traerá problemas. Como su propia calificación indica en el título, siempre se muestra disidente, cismático, discorde con todo. No quiere que penetren en su vida persiguiendo su propia exclusión en cualquier aspecto (como ejemplo más significativo, Vinaver, 1986: II, 9-10, 14, 20).

Las razas y concretamente el pueblo argelino como confrontador de la realidad laboral que vive la época –años 70 del siglo XX (Vinaver, 1986: II, 18)– también tienen su exclusión en esta obra, aunque con una incidencia menor que en la obra de *Nina, c'est autre chose*, donde veremos más acentuado este tema.

En cuanto al personaje de Hélène, el problema de la exclusión también es reiterativo. Se siente aislada en la vida de su hijo: quiere contactar con él y éste se lo impide. Excluida del matrimonio por su divorcio, intenta en todo momento que su hijo no abandone la figura del padre reincidiendo en el campo del que ha sido descartada, y finalmente de su trabajo: será reemplazada en su empresa por un ordenador (Vinaver, 1986: II, 12, 17).

6. Ubersfeld, 1990: 111-113.

Otro personaje que queda en el campo del destierro es la figura del padre. Relegado, por Philippe y adulado por Hélène, adquiere el protagonismo de un ideal político motivo de crítica por parte de su hijo (Vinaver, 1986: II, 13, 21).

En *Nina, c'est autre chose* el tema de la exclusión interviene también en todos sus personajes figurantes o no. Sébastien recibe cada cumpleaños el regalo de un antiguo amor el cual intenta ignorar. Una persona que conoció en Túnez y de cuyo paradero nunca se ha preocupado, la única ligazón que mantiene con ella es el ofrecimiento que recibe cada año. No se interesa por mantener, al menos, una leve correspondencia, excluye de su mente el pasado o mejor dicho una parte de él. Para Sébastien, el regalo anual no quiere decir aparentemente nada. Con ello no niega su experiencia sino que se niega a sí mismo formar parte de ella (Vinaver, 1986: II, 32).

Cuando Charles intenta convencerlo para que Nina vaya a vivir con ellos finge eludir el tema ya que en realidad no quiere que nadie irrumpa en su santuario de exclusión, su vida reglada, cada cosa en su sitio. Siempre intenta evitar la conversación con respecto a Nina, incluso cuando ella ya vive con ellos ansía aun preservar algo de espacio vital y espiritual. Su aislamiento es voluntario no condicionado realmente (Vinaver, 1986: II, 31, 33). Con respecto a Nina, Sébastien mantiene ese tira y afloja entre la exclusión y la admisión pero siempre acaba por aceptarla.

Al igual que la figura del padre en *Dissident, il va sans dire* también en *Nina, c'est autre chose* los personajes figurantes o no tienen su terreno de exclusión. El ejemplo más fructífero en esta obra sería la relación que erige en polémica Sébastien sobre los diferentes pueblos y culturas, siempre confrontándolos: Occidente frente Este y Oriente. Da su opinión sobre lo positivo y negativo que para él poseen chinos, ingleses, franceses, tunecinos, polacos, italianos, portugueses, argelinos; estos últimos tienen especial relevancia pues por motivos de mal funcionamiento en una sección de la empresa donde trabaja Sébastien éste ha debido despedir a Tahar, un argelino. Desconcertado con su propia decisión pero presionado e impotente por no poder despedir a otro obrero destituye a éste. En nuestra opinión, este motivo tendría connotaciones raciales aunque subsista el arrepentimiento (Vinaver, 1986: II, 49-50).

Hemos considerado al personaje de Charles excluido, sobre todo, en tres fases:

- 1) De las reflexiones profundas que Sébastien hace sobre los distintos pueblos (Vinaver, 1986: II, 35).
- 2) De los quehaceres de la casa. Los dos hermanos comparten las labores del hogar. Sébastien suele hacerlo todo, Charles sólo limpia los cristales, trabajo que le es permitido por rehusarlo su hermano. La cocina es propiedad de Sébastien que ante Charles aparece como la batuta dominante del hogar, el cimienta profundo a falta de la figura materna (Vinaver, 1986: II, 33-34; 36-37; 39).
- 3) Del trabajo por defender a Nina. Es sustituido por un peluquero italiano (Vinaver, 1986: II, 44-45).

El caso de Nina es especial ya que toda su exclusión remonta hacia una admisión. En este personaje se puede apreciar el tema de la entrada-salida del que habla Anne Ubersfeld y al que hemos hecho referencia anteriormente (Ubersfeld, 1990: 111-113). Sébastien intenta desentenderse de ella, incluso la trata de *usted* después de haber convivido, pero no lo hace con despecho sino que la rechaza temiendo que le agrade aceptarla. Llega a necesitar el beneplácito de Nina que para él, por momentos, es sólo un juego, aun sabiendo, perfectamente, que ella conseguirá cambiarlo (Vinaver, 1986: II, 38-39). Cuando Nina decide partir y se dispone a hacer su equipaje, Charles intenta impedirle la marcha⁷ no solamente con palabras sino también con duros gestos. En nuestra opinión, aquí no habría exclusión sino apremio de admisión (Vinaver, 1986: II, 54). En la última escena Nina les hace una visita. Confiesa a los dos hermanos cuánto está aprendiendo con su nuevo compañero. Sébastien admite lo mucho que ellos han aprendido de ella y con ella desde otra perspectiva vital. Nina le reprocha el no haberle enseñado nada de cocina, Sébastien aun guarda la carta de exención en su manga: su territorio culinario en el que no fue admitida de ningún modo. Ella se sigue mostrando cariñosa con ellos pero estos, al ver todos sus esfuerzos perdidos y al no resistirse a su partida,

7 Debemos puntualizar que, por parte de Charles y con respecto a Nina, nunca habrá exclusión, luchará desde un principio para que permanezca con ellos.

atacan de nuevo con una exclusión, hablan con indiferencia de su *nuevo novio refugiado* (Vinaver, 1986: II, 56-57).

3.2 Terreno laboral y económico

Hablar de Sistema, de mundo económico en las obras de Vinaver es hablar de él mismo. Recordemos que antes de dedicarse de lleno al teatro simultaneaba su profesión de empresario ejecutivo con la literatura, por ello en casi todas sus obras se encuentra la huella de la política económica. Vinaver no ataca directamente al Sistema sino que, paso a paso, lo pone en tela de juicio. No existe una ruptura entre el espacio individual y el económico sino un vínculo. Para él existe un verdadero pacto entre el individuo y el medio, por lo tanto queda atrás el antagonismo y la ruptura entre lo que es individual, familiar amoroso y el ámbito laboral, social y económico como así menciona en la siguiente cita:

[Sus obras] Qu'elles figurent au premier plan ou à la périphérie de l'histoire qui se raconte, les relations de travail sont motrices de l'action. Elles mettent en tension le tissu interpersonnages. Il s'agit des relations des gens entre eux dans leur milieu de travail [...] comme il s'agit de la relation de chacun avec son entreprise, son emploi; il s'agit surtout de la confluence de ces deux courants de relation propice à toutes les précipitations passionnelles, émotionnelles, fantasmiques. [...] (Vinaver en Ubersfeld, 1990: 108-109)

En las dos obras que nos conciernen podemos comprobar cómo es imposible deslindar el espacio laboral del familiar. En principio remarcamos que es éste último espacio único en el teatro de *Chambre* el que incluye repetidamente el espacio del trabajo y el económico produciendo la cadena y el desfase a todos los niveles.

Hélène se quedará sin trabajo por culpa de un ordenador –mecanización de la empresa. Al principio se sentirá mal pues le será suprimida su independencia económica, se verá frustrada pero a su vez liberada e intentará realizarse en ciertos aspectos que su vida anterior no le había permitido (Vinaver, 1986: II, 12,19). En cambio, la problemática laboral de *Philippe* se va complicando a medida que la obra avanza, presentando toda una inestabilidad en aspectos económicos y sociales contradictorios.

En *Nina, c'est autre chose* la motricidad existente entre la historia periférica y la que se desarrolla en la acción aparece intrínseca en las relaciones del núcleo privado.

Sébastien es el caso claro de la preocupación laboral. Desde que la obra comienza se siente amenazado por la difícil decisión de aceptar un cargo superior en su empresa. Una vez llega a formar parte del equipo ejecutivo tiene que tomar decisiones que ponen en cuestión su propia integridad –como hemos mencionado en el apartado de exclusión, debe despedir a un obrero argelino por un error dentro de la producción. Realmente pondrá en tela de juicio sus propias decisiones y es la parte que menos le gusta de su trabajo (Vinaver, 1986: II, 34-49).

Charles se quedará sin trabajo por defender a Nina. He aquí la importancia que este personaje le concede a su puesto laboral; le preocupa más el bienestar de ella que el suyo propio. A partir de la pérdida de empleo su vida será una desidia, pero se ennoblecerá su actitud habiendo cumplido contra una injusticia: enfrentarse con el jefe por querer los favores de una de sus empleadas (Vinaver, 1986: II, 45). El personaje de Nina demuestra el descontento laboral en algunas situaciones que se crean en el mismo trabajo: discusiones con empleadas, con el jefe –al que califica como «espèce de con» (Vinaver, 1986: II, 41)–, pero ante la realidad laboral que vive, su posición no deja de formar parte de lo cotidiano, tomando todo lo que le rodea como *normal*, *banal*, sin ninguna importancia y con lo que tiene que seguir viviendo. Hablamos sobre todo de la permisividad que le concede a su patrón en cuanto a dejarse manosear por miedo a perder el sustento.

3.3 Amor

El ámbito amoroso como germen humano de la coexistencia también es un tema repetitivo dentro del teatro de Vinaver y, cómo no, en su teatro de Cámara. En opinión de Anne Ubersfeld los personajes de Vinaver no defienden con uñas y dientes su espacio amoroso más que su territorio económico. Se puede decir que el amor y el deseo amoroso en Vinaver se ve inmerso en la inocencia, los personajes no se sienten culpables en ningún momento ni del hecho de desear ni el de poseer, es autosuficiente (Ubersfeld, 1990: 129): «[...]L'amour se suffit à soi. En cela parfaitement moderne, mais aussi audacieux». En el Teatro de *Chambre* diferenciamos

dos tipos de amor: el amor materno-filial en *Dissident* y el amor autosuficiente en *Nina*.

El amor maternal que Hélène profesa a su hijo está justificado, la madre siempre legitima su amor hacia los hijos por el simple hecho de existir la filiación de sangre o simplemente por *ser la madre*. Hélène se preocupa por su hijo, le interesan todos los aspectos de su vida y su futuro mientras que Philippe emplea todo su tiempo en desacreditar, *apparentement*, las palabras de su madre. Puntualizamos *apparentement* ya que en el fondo sabe que necesita de ella y se preocupa por su salud. En el desenlace de la obra vemos cómo surge el afecto y la complicidad entre madre e hijo (Vinaver, 1986: II, 27). En cambio en *Nina* el amor actúa en su papel más libre, obtiene su labor más legítima de autosuficiencia. Nina comparte el deseo con Sébastien y Charles sin que nadie ponga algún obstáculo *al compartir*. En ellos el cuerpo amoroso es una parte más del devenir y lo aceptan como tal, la felicidad es su perfecta justificación. La sensualidad de los tres cuerpos desnudos ante el ritual del baño no aporta ese erotismo extremo que puede aparecer en el significado del espectador como referencia al deseo desmesurado, sino que adquiere una particularidad más en la vida cotidiana de los personajes (Vinaver, 1986: II, 47). Pero no solamente tenemos presente la relación que se establece entre este trío sino también la antigua relación de Sébastien que por medio del recuerdo hace partícipe al lector-espectador. Ese vínculo aparece algo más sensual que el establecido con Nina pero a pesar de ello queda perenne en su mente como la evocación de una época en la que él estaba en otro momento y en otro lugar (Vinaver, 1986: II, 31-32). En definitiva, placer-juego sensual mezclado con cierto matiz irónico y en lucha con el propio interior del personaje, sobre todo en el de Sébastien donde el conflicto es continuo traspassando poco a poco las barreras de lo prefijado.

3.4 Ámbito culinario

El tema de la nutrición como signo de comunicación cultural está presente en las obras teatrales de Vinaver. La comida como integrante del lenguaje, como intercambio lingüístico, donde los silencios dicen más en el *hacer* del motivo culinario. Para Naugrette (1987: 209), «[...] un effet de

réel inscrit dans le langage même, qui mime la nature morte et la nourriture vivante que mangent les acteurs devant les spectateurs». En las obras que nos ocupan no sólo se tiene presente la comida alrededor de la mesa, sino que además ésta transforma, por así decirlo, lo *preferente* en *subordinado*. En *Dissident* la cocina llega a su más extrema simpleza no yendo más allá de una sopa de sobre y la amplia variedad de dicha comida. Esto hace que se desborde en temas intencionados como es el aparente vacío que existe entre madre e hijo y por qué no en la representación de sus figuras sociales. Hélène, mujer trabajadora, no tiene mucho tiempo para elaborar platos por lo que debe embarcarse en la comida rápida no solamente como soporte nutritivo sino tal vez como espejo aparente de la fría relación que mantiene con su hijo. Philippe se despreocupa de la comida diaria, al igual que le es indiferente su papel ante el mundo (Vinaver, 1986: II, 10-15, 22, 24, 25).

En *Nina* existe una evolución significativa proporcionada por este tema. Esta obra es un ejemplo de cultura y naturaleza. Sébastien y Charles continúan sus hábitos culinarios con antiguas recetas de su madre que siguen cocinando con toda delicadeza, haciendo persistir en ellas tanto el concepto de matriarcado como sus experiencias vitales. Por otra parte, con la llegada de Nina todo evoluciona rápidamente. Conforme Sébastien y Charles van aprehendiendo su papel social y humano, a medida que evolucionan hacia su propia identidad, se vuelven dominadores de la situación y no dominados por la herencia. Cambian su actitud en las comidas y abogan por la rapidez relegando el espacio maternal-cultural hacia un espacio más abierto y más individualizado —el ejemplo más claro estaría en la página 55 (Vinaver, 1986: II) cuando comienzan a utilizar sobres de puré. Abandonan la cocina tradicional por la rápida pero a la vez se encuentran a sí mismos. Nina por el contrario no llega a evolucionar en este aspecto, se mantiene en ese matiz fresco, sencillo y juvenil del principio. Aunque insiste en que Sébastien le muestre algunas recetas, no le importa tanto saber o no cocinar sino que prefiere seguir, como hasta ahora, heredando de éste la caja de dátiles que anualmente recibe por su cumpleaños. En definitiva, Charles y Sébastien se solidarizan con el papel moderno del hombre abandonando la cultura culinaria mientras que Nina, que sin saberlo ha conseguido despertar en ellos su propia autonomía, queda como el ejemplo de la frescura y la naturaleza adherida a la cultura

que podríamos llamar ecológica (Vinaver, 1986: II, 31-34, 39, 43-44, 50, 55-56).

3.5 Tiempo-espacio

Introducimos de lleno en el tema del tiempo y del espacio haría de este punto todo un arduo trabajo cuyo proceso de ejecución nos llevaría a realizar un monográfico dada la importancia que aporta el tema en concreto. Por ello sólo sobrevolaremos las características principales de dicho proceso.

Hablar del tiempo y el espacio en Michel Vinaver es hablar de su propio lenguaje, de su propio teatro, es hablar *du quotidien*, el tiempo como el instante en pro de la duración. Recordando las palabras de Vinaver –primera cita del presente trabajo– donde hacía referencia a la música de Cámara, el *Théâtre du Quotidien* engloba no solamente el *momento inmediato* sino también la *repetición*. En las obras que nos ocupan podemos observar el presente fugaz y exasperado en *Dissident, il va sans dire* y el presente anclado en el pasado de *Nina, c'est autre chose*. Si el pasado no está vivo no habrá un presente proyectado en el futuro; el ejemplo más claro lo vemos en la figura de la madre fallecida en *Nina* donde el recuerdo hace subyugar el *yo* de los dos hermanos a una memoria enigmática. La duración es frágil y accidental como el pasado en la evocación culinaria. Pero aun más: ¿qué representa para Sébastien el recuerdo de un amor de otro tiempo? Sólo un recuerdo que viene a su memoria por el envío anual de una caja de dátiles; después todo se olvida. En oposición, el presente de *Dissident, il va sans dire* está en su propia repetición, en la propia estructura, tema y variación. Las conversaciones entre madre e hijo entremezclan temas tejiendo una tela lingüística: la sopa, la enfermedad de una amiga de Hélène, Mme. Tousu, los amigos. Ello crece como polvo, vestigio temporal enterrado en el quehacer cotidiano de las prisas, en la figura del padre como pasado no evolutivo en el presente discontinuo. Esa simultaneidad de réplicas, ejemplo del ritmo que domina a la sociedad actual, esa discontinuidad veraz en pro de las circunstancias dadas también se produce en *Nina, c'est autre chose*, intercalando diferentes temas y

digresiones. Esa ruptura serial, esos cortes en el diálogo producen el contrapunto entre el silencio y las palabras. El *quotidien*, presente exacto, preciso que no prepara una continuación, que no desencadena el devenir sino que aparece y desaparece sin dejar rastro.

En comunión con el tiempo, el espacio. Un espacio único en el *Théâtre de Chambre* de Vinaver, espacio familiar merodeado en la periferia por el espacio laboral al que podemos considerar parte motriz de la acción. El espacio individual y el social confluyen en el familiar coexistiendo en armonía.

Con la aparente simplicidad y brevedad de este teatro, Vinaver exterioriza lo que perseguía y sigue persiguiendo: la plasmación de lo cotidiano como realidad a construir y no a reproducir. Teatro íntimo –recordando, por ejemplo, el teatro de Gantillon, Péllerin o del mismo Strindberg que ya en 1907 reacciona contra el teatro recargado en personajes, decorados, público... para dar paso a un teatro íntimo, reducido en temas depurados, cargados de significación– y al mismo tiempo *mínimo* como lo denomina J. Sarrazac (Sarrazac en Vinaver, 1992: 75), buscando así reducir al máximo posible los efectos de la representación aportando toda la carga sónica sobre lo que no se dice a través del montaje, la pausa o intervalo. Teatro con el que podemos establecer una entrañable comunión al ser practicable en una sala pequeña, en una habitación –Vinaver, 1992: 70: «[...] Théâtre de Chambre parce qu’il est bon de le jouer “dans une chambre” spectateur compris»– donde el espectador se sienta mucho más cerca de la acción y en el que el lenguaje, verbal y no verbal, participe como una dulce música de cámara, con acordes armónicos y disonantes.

Bibliografía

- AZAMA, M. y otros (1996): «La voie de Vinaver», *Les cahiers de Prospero, Revue du Centre national des Écritures du spectacle*, 8, Aviñón, La Chartreuse, 7-77.
- LALLIAS, J.C. y otros (2000): *Théâtre Aujourd’hui, Michel Vinaver*, París, CNDP.
- NAUGRETTE, J.P. (1987): «Théâtre de Vinaver: la matière du banal», *Critique*, 478, 203-213.

- SARRAZAC, J.-P. (1992): «Vers un théâtre minimal», en VINAVER, M.: *Théâtre de Chambre*, Paris, L'Arche.
- SACHETTI, B. (1993): «Un théâtre de l'ironie. La Poétique de Michel Vinaver», *Théâtre Public*, 114, 7-10.
- UBERSFELD, A. (1990): *Vinaver Dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale.
- (1991): *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales.
- VINAVER, M. (1992): *Théâtre de Chambre*, Paris, L'Arche.
- (1982): «Autoportrait de l'auteur en forme de cheville», *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, Lausana, L'Aire Théâtrale,
- (1986): *Théâtre Complet*, Arles, Actes Sud, II.

EL VIAJE EN MONTAIGNE

GLORIA RÍOS GUARDIOLA

Universidad de Murcia

El viaje ocupa un lugar destacado en la obra y en la vida de Montaigne, vivido primero desde una perspectiva teórica idealizada e instrumental en sus *Essais*, luego experimentado y reflejado tanto en su *Journal de voyage* como en la redacción posterior y adiciones que realiza en sus *Ensayos*.

Si bien comenta que la razón primera de su viaje a Europa era la persistencia de su enfermedad y su confianza en los tratamientos terapéuticos naturales por medio de las aguas termales, su motivación proviene entre otras causas de una necesidad de reconocimiento del mundo (y de sí) a través del recorrido y la exploración, y lejos del desgarramiento que sufre Francia y de sus propias obligaciones, para comprobar la unidad de la especie humana.

El viaje permite a Montaigne no tener durante un tiempo ni obligaciones, ni objetivos, ni un lugar asignado (Tournon, 1989: 110), es decir, disfrutar de la libertad dejando a un lado toda sujeción de su persona. Desde esta perspectiva, podemos hablar del viaje como huida para Montaigne, en el que no siente melancolía ni añoranza de nada de lo que deja atrás, como él mismo expresa durante su estancia en Roma: «de mélancolie, qui est ma mort, et de chagrin, je n'en avais nulle occasion, ni dedans ni hors la maison» (*J.*: 230).¹

Pretende desligarse así de familiares, costumbres y país para encontrarse con lo extranjero, con lo otro, espectáculo y variedad que no compromete ni ata. Y esta necesidad de huir es más fuerte que su deseo de explorar, de buscar, otorgando más fuerza al movimiento que supone el alejamiento de lo conocido que el acercamiento a algo nuevo: «Je respons ordinairement à ceux qui me demandent raison de mes voyages: que je sçay bien ce que

¹ Utilizaremos las siguientes abreviaturas para referirnos a las obras de Montaigne: *J.*: *Journal de voyage en Italie*; *E.*: *Essais*.

je fuis, mais non pas ce que je cherche» (*E. III*, 9: 949-950). Y contrariamente a lo habitual, prefiere la incertidumbre de lo que no conoce a la seguridad del entorno, que él percibe negativamente: «c'est toujours gain de changer un mauvais estat à un estat incertain, et que les maux d'autrui ne nous doivent pas poindre comme les autres (*E. III*, 9: 950).

A este deseo de huir, Montaigne añade entonces otra motivación para viajar: la exploración de lo desconocido: «il n'allait, quant à lui, en nul lieu que là où il se trouvait, et qu'il ne pouvait faillir ni tordre sa voie, n'ayant nul projet que de se promener par les lieux inconnus» (*J.*: 153-154).

Percibe su entorno habitual de forma estática, unido a la rutina («Ces ordinaires goutières, [...] continuels et irreparables», *E. III*, 9: 928), a la costumbre, a la monotonía, al aburrimiento, mientras que el viaje proporciona acceso a lo nuevo y lo relaciona con el movimiento, el cambio, el placer y el entretenimiento.

Cree sin embargo en la necesidad de dicho contraste, en la existencia del contrario y su complementariedad para que ambos estados cobren valor. Es necesario el equilibrio entre la vida cotidiana y la vida excepcional, existencial, que encuentra su más perfecta realización en el viaje:

Je ne veux pas que le plaisir de promener corrompe le plaisir du repos; au rebours, j'entens qu'ils se nourrissent et favorisent l'un l'autre, [...] Ces interruptions me remplissent d'une amour recente envers les miens et me redonnent l'usage de ma maison plus doux (*E. III*, 9: 926).

Fragmento que contrasta de igual modo con su autonomía y completa desvinculación afectiva, visualizando incluso el momento de su muerte en completa soledad («il n'y a donc pas beaucoup de mal de mourir loing et à part», *E. III*, 9: 959).

En su predilección por errar podemos ver cierta inestabilidad en su carácter, de lo que Montaigne es consciente («Je sais bien qu'à le prendre à la lettre ce plaisir de voyager porte témoignage d'inquiétude et d'irrésolution», *E. III*, 9: 966), envidiando la felicidad de aquellos que se complacen con lo que tienen y son, pero no su juicio: «ceux qui suyvent l'autre extrémité, de s'aggreer en eux-mêmes, d'estimer ce qu'ils tiennent au dessus du reste et de se reconnoistre aucune forme plus belle que

ce qu'ils voyent, s'ils ne sont plus advisez que nous, ils sont à la vérité plus heureux» (*E. III, 9: 925*).

Siente vergüenza de aquellos que cuando viajan se alegran de encontrar a alguien de su país y temen contagiarse de lo desconocido, deseando regresar a su casa:

J'ay honte de voir nos hommes enyvrez de cette sotte humeur, de s'effaroucher des formes contraires aux leurs [...] Où qu'ils aillent, ils se tiennent à leurs façons et abominent les estrangeres. Retrouvent ils un compatriote en Hongrie, ils festoyent cette aventure et voylà à se rallier et à se recoudre ensemble, à condamner tant de meurs barbares qu'ils voient (*E. III, 9: 964*).

La estabilidad y el asentamiento dan seguridad al yo, que se complace en sí mismo y en su entorno; sin embargo, la novedad y el cambio encontrados en el viaje cuestionan dicha seguridad, sintiéndose entonces obligados a replantearse no solo su visión del mundo, sino también su existencia (*Del Prado, 1996: 215*). Existen entonces dos vías: la de quien se repliega y regresa al punto de partida por miedo al vacío que implica el posible cambio de lo que conoce, de lo que considera su referente —siendo esta la más común— y la de quien, como Montaigne, se lanza a la aventura de lo desconocido y pretende abordar dicho reto, convirtiéndose el viaje en una necesidad permanente.

El viaje es también concebido como vacación, en el sentido profundo del término, como ocio, tratándose de «una actividad dedicada por entero al yo fuera de las coordenadas espacio-temporales» (*Del Prado, 1996: 213*) del lugar de partida. En su diario de viaje, Montaigne enumera las principales actividades que realiza y disfruta: el descanso, el estudio, la libertad de movimiento, la conversación, el descubrimiento de nuevos lugares:

Je dormais, j'étudiais quand je voulais; et lorsque la fantaisie me prenait de sortir, je trouvais partout compagnie de femmes et d'hommes avec qui je pouvais converser et m'amuser pendant quelques heures par jour; puis les boutiques, les églises, les places et le changement de lieu, tout cela me fournissait assez de moyens de satisfaire ma curiosité. (*J.: 324-325*)

El movimiento es también un rasgo fundamental en la concepción del viaje para Montaigne, a partir del cual distinguimos un uso literal y un

uso metafórico de este vocablo. Movimiento que va unido al cambio, a la transformación. Montaigne experimenta más placer en el movimiento y el cambio experimentados que en los lugares visitados: «Je ne l'entreprends ny pour en revenir, ny pour le parfaire; j'entreprends seulement de me branler, pendant que le branle me plaist. Et me proumeine pour me proumener» (E. III, 9: 955).

A través de la noción de movimiento, podemos establecer una equivalencia entre los conceptos viaje y vida por un lado y viaje y escritura por otro.

El viaje es movimiento, concebido sin objetivos concretos, sin etapas prefijadas:

S'il faict laid à droicte, je prens à gauche; si je me trouve mal propre à monter à cheval, je m'arreste[...] Ay-je laissé quelque chose à voir derrière moy? J'y retourne; c'est toujours mon chemin. Je ne trace aucune ligne certaine, ny droicte ny courbe (E. III, 9: 963)

Su esencia reside en el trayecto, en el desplazamiento, produciéndose también un movimiento físico e intelectual en el sujeto que viaja frente a los estímulos que va encontrando.

Del mismo modo, percibe el transcurso de la existencia como movimiento («La vie est un mouvement matériel et corporel, action imparfaite de sa propre essence, et déréglée, je m'emploie à la servir selon elle», E. III, 9: 967), como viaje al que se entrega, dejándose llevar, sin ningún plan trazado: «chaque journée en faict le bout. Et le voyage de ma vie se conduit de mesme» (E. III, 9: 955).

Y esta idea se plasma también en cómo concibe su escritura, en la que pretende mostrar su evolución («Je veux représenter le progrès de mes humeurs», E. II, 37: 737), mostrándose interesado en el movimiento que existe en el acto de escribir más que en un objetivo concreto (Glauser, 1972: 22). Relaciona por tanto la noción de movimiento con la de modificación o transformación.

En sus *Essais* el movimiento se traduce por un lado en la forma que adoptan (difícil seguimiento de las transposiciones cronológicas por las adiciones que realiza, desarrollo del propio ensayo en el que combina reflexiones personales con *exempla* sacados de la Historia y de la expe-

riencia de su contexto así como de la propia, e incluso el léxico que utiliza relativo al movimiento);² por otro lado, también puede observarse en su contenido, ya que además de poder asistir al progreso de su pensamiento, podemos recorrer en todos los sentidos el universo cultural del Renacimiento. El propio Montaigne confiesa su inclinación hacia dicho movimiento en la escritura: «J'aime l'alleure poetique, à sauts et à gambades», *E. III, 9: 973*).

En su *Journal de voyage* el movimiento se puede observar en la evolución de las estaciones o del paisaje y los cultivos conforme se va desplazando en su trayecto o incluso en su estado físico con respecto a la enfermedad que padece y en el estilo zigzagueante de la parte redactada por el propio Montaigne, pasando de un tema a otro sin transición y volviendo a retomar el tema anterior.³

Si en virtud del movimiento podemos establecer una equivalencia entre viaje y vida, y viaje y escritura, también podemos añadir la existente entre vida y escritura para completar el círculo: «Mon stile et mon esprit vont vagabondant des memes» (*E. III, 9: 973*), constituyendo la escritura en su forma, digresiones y constantes bifurcaciones el símbolo del cambio perpetuo del ser además de creación poética (Gambotti, 1989: 45).

Pero la asociación entre viaje y vida no solo reside en el movimiento, sino también en su concepción del viaje, ya que comparten motivación y finalidad, siendo para Montaigne lo mismo, y no es otra cosa que el aprendizaje, cobrando así un sentido más profundo desde el punto de vista ontológico, y transformación-preparación del yo en la itinerancia. En palabras de Javier del Prado (1996: 216): «La vida es un viaje sin retorno, un viaje que deseáramos no acabara jamás; el punto de llegada del viaje se convierte así en metáfora de la muerte». Y para realizar ese aprendizaje es preciso negar el reconfortante espacio de partida.

En virtud de dicho aprendizaje, concibe también el viaje como un instrumento útil para la formación, como declara en el capítulo dedicado

2 Véase en Tournon, 1989: 136.

3 Como podemos observar un claro ejemplo en las páginas 252 a 258 ó 281 a 289 de su *Journal de voyage en Italie*, en donde introduce pequeñas digresiones que desvían repentinamente del tema sin transición y de manera brusca. Nos hace así imaginar que mientras redactaba el diario y pensaba en lo vivido era desviado de su propósito por un estímulo como era su dolor físico, que describe también en el diario, volviendo posteriormente al punto en que había detenido el relato del pasado, siendo estas interrupciones en algunos pasajes muy frecuentes.

a la instrucción de los niños (*E. I*, 26) ya que ofrece la posibilidad de observar otras realidades y favorece, mediante la adopción de una perspectiva relativa, el desarrollo de una actitud tolerante:

le voyager me semble un exercice profitable. L'ame y a une continuelle exercitation à remarquer les choses incogneuës et nouvelles; et je ne sache point meilleure escolle, comme j'ay dict souvent, à former la vie que de luy proposer incessamment la diversité de tant d'autres vies (*E. III*, 9: 951)

Para el propio Montaigne posee una finalidad nutricia, ya que le sirve de alimento para la construcción de su yo y para la elaboración de sus ensayos, a los que incorpora muchas de las experiencias y conclusiones de su viaje realizado por el este de Francia, Suiza, Alemania e Italia.

Según Caridad Martínez (2003: 97), la metáfora del viaje posee un carácter emblemático, sin que pueda precisarse la dirección del proceso de metaforización: si la vida y la escritura son un viaje o si se piensa en el viaje como escritura y como vida. Lo que sin duda comparten es la motivación semántica: el aprendizaje, la evasión y la búsqueda.

Otra de las motivaciones del viaje es la búsqueda de la alteridad –palabra que según Pablo Montoya (2008: 26) inventó el propio Montaigne–, su gusto por la diferencia, por lo distinto: «La seule variété me paye et la possession de la diversité» (*E. III*, 9: 966). El destino del hombre es ir hacia el otro que es variación-variedad (del Prado, 1997-1998: 38). Para desarrollarse es preciso ir hacia lo otro, concebido como espectáculo, como campo de observación que permite la construcción del «yo» del observador, su alimento, permitiéndole además la obtención de conclusiones relativistas, siendo consciente del etnocentrismo general. Podemos decir que Montaigne estaba menos estrechamente atado a su propia cultura que la mayoría de sus contemporáneos (Burke, 1981: 68), y al contrario que muchos de ellos no dudaba en reconocer lo que a su juicio eran mejores costumbres o cualidades de las poblaciones que encontraba en su trayecto.

Su voracidad en lo concerniente a la diversidad es tal que a veces desearía sentirse saciado, a pesar de experimentar con ello gran placer:

La diversité des façons d'une nation à autre ne me touche que par le plaisir de la variété. Chaque usage a sa raison. Doyent des assiettes d'estain, de bois, de terre, bouilly ou rosty, beurre ou huyle de nois ou d'olive, chaud ou froit, tout m'est un, et si un que, vieillissant, j'accuse cette genereuse faculté, et auroy besoin que la delicatessen et le chois arrestat l'indiscretion de mon appetit et parfois soulageat mon estomac (*E. III, 9: 964*)

Ejemplo que muestra algunos de los aspectos que le llamaban la atención en relación a las costumbres y que queda reflejado en su diario de viaje, continuando con la metáfora de la comida y contemplando todas las variables que pueden modificar un elemento: dónde (utensilios), cómo (modo de preparación), con qué (condimento), y la temperatura.

Aunque presume de realizar una inmersión en las costumbres del lugar que visita, en su *Journal de voyage* encontramos numerosas referencias a las incomodidades que encontraba, como lo eran la ausencia de contraventanas, de cortinas en la cama (*J.:138*), en las ventanas (*J.:178*), sobre la ropa de cama o de aseo o usos concretos como es el de la mesa en Suiza al que alude el secretario en el siguiente fragmento:

M. de Montaigne, pour essayer tout à fait la diversité des mœurs et façons, se laissait partout servir à la mode de chaque pays, quelque difficulté qu'il y trouvât. Toutefois en Suisse il disait qu'il n'en souffrait nulle que de n'avoir à table qu'un petit drapeau d'un demi-pied de long pour serviette (*J.:101*)

Finalmente, el viaje como fuente de placer: «Moy, qui le plus souvant voyage pour mon plaisir, ne me guide pas si mal» (*E. III, 9: 963*).

El placer de la diferencia (extravertida) se posiciona frente a la repetición (introvertida) causante del aburrimiento (del Prado, 1997-1998: 39), acercándose de nuevo al concepto dinámico de la alteridad, cambio y novedad que ofrece el viaje, frente a la perspectiva estática de la vida cotidiana. De igual modo, la mentalidad francesa le parece estrecha y artificial y las ciudades de Francia ofrecen a Montaigne poco alimento a su ansia por descubrir y pocas posibilidades a su gusto por la libertad (Nackan, 1984: 174).

El placer experimentado en la expectativa que genera el deseo de exploración, de búsqueda, característica que hace extensible al ser humano que sublima la potencialidad en lugar de la realidad:

La jouissance et la possession appartiennent principalement à l'imagination. Elle embrasse plus chaudement ce qu'elle va querir que ce que nous touchons, et plus continuellement. Comptez vos amusements journaliers, vous trouverez que vous estes lors plus absent de vostre amy quand il vous est present (*E. III, 9: 953*)

Al entrar en Alemania, es tal su voracidad y deseo de disfrute de la experiencia del viaje que se arrepiente de la ausencia de tres factores que le hubieran permitido disfrutar aun más: no haberse llevado un cocinero para que aprendiera la cocina de los lugares que iba a visitar, no haber gozado de la compañía de un gentilhombre del país que hubiera sido más eficaz y honesto que los guías que contrató y el no haberse provisto de itinerarios y libros que le indicasen las visitas imprescindibles (*J.: 114*), aunque esto le habría privado del placer experimentado en la aventura del descubrimiento.

Montaigne disfrutaba visitando países desconocidos, permitiéndole olvidar la debilidad de su edad y de su salud («il prit un plaisir infini à voir la liberté et la bonne police de cette nation» –sobre Mulhouse–, *J.: 89*). Su secretario conjetura en el diario que de no ser por aquellos que le acompañaban en su viaje se habría dirigido hacia Cracovia o hacia Grecia (*J.: p.153*) en lugar de ir a Roma, que si bien no conocía personalmente, sí a través de numerosos franceses (*J.: p.154*).

También experimenta el placer del mero movimiento del viaje («prenait si grand plaisir à voyager qu'il haïssait le voisinage du lieu où il dût se reposer», *J.: 154*), temiendo el momento en que se acaba, y asociándolo de nuevo a la creación literaria, concretamente a la lectura de un hermoso libro: «Il disait aussi qu'il lui semblait être à même ceux qui lisent quelque fort plaisant conte, d'où il leur prend crainte qu'il vienne bientôt à finir, ou un beau livre» (*J.: p.154*).

En cuanto al lugar de destino privilegiado, su condición, su cultura y su época señalaban a Roma como objetivo de humanistas y amantes de la cultura clásica. Resulta curioso que Montaigne expresara su cierta indife-

rencia hacia esta metrópoli, teniendo en cuenta que representaba para él un referente histórico constante y presente en sus ensayos. Ello se debe a su deseo de encontrarse con realidades diferentes en su afán descubridor así como al rechazo de los lugares comunes, al hecho de encontrarse con gran número de franceses (*J.*: 160, 189), siguiendo la moda imperante.

Montaigne percibe a Roma como un gran tumba de la gloria pasada (*J.*: 200-201) y no la reconoce como la ciudad «abstracta y contemplativa» del pasado a la que reivindica como patria intelectual (Tournon, 1989: 237). Lo que encuentra al llegar a Roma, es una ciudad de fasto y ceremonias y en donde la censura se ejerce de forma implacable (*J.*: p.191). Sin embargo, Montaigne disfruta contemplando dichas ceremonias –la mayor parte religiosas– desde una perspectiva antropológica: las misas celebradas en Navidad y Semana Santa, las procesiones, la circuncisión de un Judío,...

Sin embargo, Montaigne ama también la Roma del presente por su belleza, en lo que supera a París («en nombre et grandeur des places publiques et beautés des rues, et beautés des maisons, Rome l'emporte de beaucoup», *J.*: 199), por su universalidad («seule ville commune et universel», *E.* III, 9: 976), por ser tan heterogénea y por acoger al hombre independientemente de su lugar de origen («où l'étrangeté et différence de Nations se considère le moins: car de sa nature, c'est une ville rapiécée d'Étrangers; chacun y est comme chez soi», *J.*: 231); metrópoli que permite a quien la visita su perfecta adaptación ya que puede pasar desapercibido.

Roma admite al extranjero, pero no le muestra su verdadero rostro. Así lo expresa en su diario, decepcionado tras realizar una estancia de cerca de cinco meses: «Si j'eusse goûté Rome plus privément, combien elle m'eût agréé; car, en vérité, quoi que j'y aie employé d'art et de soin, je ne l'ai connue que par son visage public, et qu'elle offre au plus chétif étranger» (*J.*: p. 230).

Roma despierta en Montaigne grandes contradicciones: siendo objetivo implícito del viaje emprendido, manifiesta su deseo de continuar el viaje por países más desconocidos y achaca al resto de sus compañeros la decisión de continuar hacia Roma. Su vanidad le impide reconocer su deseo de conocerla por ser algo que estaba de moda, pero en la formación

que recibe en su infancia y en sus lecturas favoritas, Roma es un referente idealizado y, por ello, desea convertirse en ciudadano romano.

Un elemento valioso con el que contamos, instrumento básico del viajero, es el diario del viaje que realizó a Italia, atravesando Suiza y Alemania. Su secretario emprende la redacción del primer tercio de este y esta tarea es retomada por el propio Montaigne. Esta doble autoría nos ofrece un juego de observación basado en dos miradas: por un lado la del secretario que observa a Montaigne que a su vez observa su entorno –a la par que el secretario incluye su propia observación sobre el mismo entorno–, y por otro lado la de Montaigne que coincide paradójicamente con la perspectiva del secretario y que es visible en la parte por él redactada. La primera parte constituye un retrato –«celui-ci regarde de l'extérieur un homme qui a toujours regardé au-dedans de soi» (Garavini, 1983: 26)– y el resto un autorretrato.

Ahondando en la mirada de ambos, observamos que existe una gran sintonía ya que esta se detiene en los mismos «lugares»: los paisajes son descritos de forma similar, señalando siempre aspectos relativos a la fertilidad del terreno, tipo de cultivos, si se trata de una llanura o un terreno montañoso, si hay agua y si el paisaje es bello; comprobación de los tópicos referentes a la belleza de las mujeres que encuentran; ceremonias a las que asisten; descripción de maquinaria, especialmente hidráulica... Lo que hace pensar que pudiera deberse bien a que el secretario incorporaba los comentarios que oía realizar a Montaigne –lo que parece más aceptable–, bien que este, una vez leída la parte ya redactada por su secretario y alabándola en el propio diario, tratara de continuar en la misma tónica. La única diferencia que encontramos reside en la extensión dedicada a algunos temas, como es el caso de la descripción de los utensilios, menaje y usos en general concernientes a la mesa, los dormitorios o la comida que ocupa más páginas en la primera parte, quizás debido a su condición de sirviente.

El retrato que de Montaigne nos ofrece el secretario (narrador-testigo privilegiado) se adecua más a la imagen que de él obtenemos tras la lectura de sus ensayos: viajero ávido por ver y aprender, siempre interesado en aprovechar al máximo todas las ocasiones de conocimiento que el viaje le podía ofrecer, estableciendo relaciones, tratando de captar el clima intelectual y espiritual de los países que recorre, realizando verdaderas

encuestas sobre la religión y sus prácticas... Curiosamente, cuando se aleja de ella es cuando continúa él la redacción del diario, centrándose más en su físico. Según Fausta Garavini (1983: 19), el campo visual se estrecha y el turista curioso se encierra en su propia fisiología. Sin embargo, lo que se produce no es tanto un estrechamiento del campo visual como un cambio en la perspectiva: de un movimiento hacia el exterior pasa a la combinación de este con otro hacia el interior, concretamente su cuerpo, registrando minuciosamente sus dolencias hasta extremos muy íntimos –lo cual nos muestra que no concibe otro destinatario del diario que él mismo. En cambio, en ambas perspectivas su mirada sigue siendo analítica. Montaigne nos muestra entonces su aspecto más real, y combina el registro de lo externo con lo interno, que predomina y que a menudo interrumpe las observaciones –cada vez más generales y rápidas–, mostrando que se trata de una prioridad. Quizá ello se deba a que su entorno no despierta suficientemente su curiosidad, constatando que las diferencias no son tan grandes. José Miguel Marinas (1997-1998: 28) considera el *Journal de voyage en Italie* como el taller, el laboratorio de una escritura del yo, aparentemente más libre porque el otro –el lector– no está prefigurado.

Tras el análisis de la motivación, del concepto y de la finalidad del viaje para Montaigne, podemos concluir haciendo referencia a los términos que también utiliza para referirse a este: *vagabonder*, *promener* y *pèlerinage*. En el primero alude al movimiento errático sin objetivo concreto, en el segundo al placer experimentado en dicho movimiento y el tercero apunta tanto a deambular por tierras extrañas como al hecho de que se trate de una fuerte inclinación o devoción.

Necesidad permanente para Montaigne, el viaje es por encima de todo metáfora de la vida, metáfora del aprendizaje de la vida.

Bibliografía

- BURKE, P. (1981): *Montaigne*, Madrid, Alianza Editorial.
GAMBOTTI, C. (1989): *Essais, Montaigne*, París, Bordas.
GLAUSER, A. (1972): *Montaigne paradoxal*, París, Nizet.

- MARINAS, J.M. (1997-1998): «Le public et l'intime dans le *Journal du voyage* de Montaigne», *Cuadernos de Filología Francesa*, Universidad de Extremadura, 10, 25-53.
- MARTÍNEZ, C. (2003): «Une métaphore à double sens: le voyage chez Ronsard et Montaigne», *Anuari de Filologia*, 15, 91-102.
- MONTAIGNE (1962): *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- (1983): *Journal de voyage*, Paris, Gallimard (Edición de Fausta Garavini).
- MONTOYA, P. (2008): «Viaje hacia Montaigne», *Universidad de Antioquía*, 294, 16-27.
- NACKAN, G. (1984): *Les Essais de Montaigne miroir et procès de leur temps. Témoignage historique et création littéraire*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- PRADO, J. DEL (1996 a): «Apuntes para una poética existencial del viaje literario (1)», *Revista de Filología Francesa*, 9, 185-200.
- (1996 b): «Apuntes para una poética existencial del viaje literario (2)», *Revista de Filología Francesa*, 10, 209-227.
- (1997-1998): «Montaigne: écriture et itinérance», *Cuadernos de Filología Francesa*, 10, 35-53.
- TOURNON, A. (1989): *Montaigne en toutes lettres*, Paris, Bordas.

**CUANDO EL ESPEJO REFLEJA
MÁS QUE UNA IMAGEN:
ELSA AU MIROIR DE LOUIS ARAGON**

MARÍA VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO

Universidad de Salamanca

Dicen que los espejos venecianos tienen alma,
que en la sangre coagulada de su azogue
se diluyen las vivencias de las miles de personas
que se pasearon por delante de sus ojos,
que se sumergieron en la mirada de unas pupilas invisibles
que nunca se llegarían a abrir a nuestro mundo...

(M. V. ÁLVAREZ: *Contrarreflejo*)

¿Qué es el espejo? Como decía Guy Michaud, antes de ser una imagen de poetas es un productor de imágenes. El receptáculo de un reflejo, una superficie rígida en la que las cosas serían absorbidas en el olvido. Pero nos hace pensar y nos conduce inexorablemente a la ensoñación. Ya decía Bachelard (1942: 32) que «les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques, ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique». En virtud de lo cual, el espejo no sólo representa la imagen del hombre sino que se identifica con él.

Los espejos siempre han sido un elemento muy importante en la historia del arte. La representación del espejo y de su reflejo le da al artista la posibilidad de mostrar su técnica y su calidad. Le da la oportunidad de mostrar una ventana en el cuadro, como, por ejemplo en *Las Meninas*, de ofrecer otro perfil, otra iluminación, otros reflejos y texturas...

Aparte de su riqueza simbólica, el hombre nunca ha dejado de plantearse cuál es su relación con el espejo, entre él y su reflejo, entre lo visible

y lo invisible, entre lo real y lo irreal, entre lo sensible y lo inteligible. Por ello se reviste de una significación propia que evoluciona con los tiempos, en paralelo con la mentalidad de la época.

Y de todo lo reflejado, la mujer ha sido especialmente la musa y la inspiradora, una fuente de reflexión para el creador. La iconografía de la mujer ante el espejo es una imagen recurrente para los pintores de todas las épocas. Como dice Evelyne Frankignoul (2002), durante la antigüedad «le thème de la femme au miroir est principalement lié à son devoir d’être jeune et belle, ainsi qu’à son pouvoir de séduction devant déboucher sur la procréation», mostrando de este modo una cierta dicotomía interior/exterior, mientras que las representaciones femeninas que aparecen en la Edad Media son meramente alegóricas.¹ Por otra parte, en ocasiones, el espejo está asociado a la mujer, como una advertencia, para denunciar los abusos de su coquetería, cualidad malsana inducida por el Diabolo que no es ni más ni menos que un creador de mentiras y que en la mayoría de los casos aparece representado al lado de la dama. No es de extrañar que en la vanidad de la mujer que se complace ante su visión narcisista en el espejo se encuentre el reflejo de la muerte. Sería, con un claro mensaje moralizador, el símbolo de la belleza efímera y del paso irremediable del tiempo.

Sin embargo, coincido con Meri Torras cuando se pregunta al respecto, que en este espacio “tan femenino” como ha sido el espejo, si Narciso era un hombre, ¿por qué el narcisismo se considera un vicio femenino? (Torras, 2007). En cualquier caso, el espejo siempre será el símbolo de la belleza y del poder de la seducción, gozando de un estatuto ambivalente: la *femme au miroir* encarna unas veces una diosa venerada, otras un monstruo pecaminoso.

Más adelante, el espejo cumplirá otros cometidos en el mundo del arte, ofrecer juegos ópticos, deformar y desdoblar la imagen. Esta capacidad del espejo de reproducir lo visual en lo visual pasará a ser una metáfora de la pintura, pierde poco a poco su connotación peyorativa y se convierte en un género aparte. La imagen que otorga el reflejo especular será el lugar por excelencia de interrogación de un yo, a la manera de *Je suis un autre*.

1 Pueden ser positivas, como la prudencia y la razón, negativas como la vanidad, la envidia o el orgullo.

Entonces es cuando el espejo comienza a ser realmente interesante, cuando refleja algo diferente a lo que esperamos ver. Lo que vemos en él es un desconocido que vive en nuestro cuerpo y que en un momento determinado puede asomarse. Como dice Torras, «llegados a este punto, el mito ovidiano, el narcisismo y el motivo del espejo se asocian íntimamente al motivo del doble, de gran éxito en el romanticismo pero con un origen antiguo: el *Kolossos* griego».²

Al igual que en el arte, el espejo es un tema recurrente también en la literatura. Madame De Lafayette, en *La Princesse de Clèves*, nos ofrece un magistral episodio cuando la Princesa sorprende a Nemours robando su retrato gracias a un juego de espejos. Una escena que nos hace recordar la historia de Perseo y la Medusa, en la que el héroe, para esquivar la mirada mortífera de Medusa, utiliza su escudo, a modo de espejo indirecto, para así, caminando hacia atrás, localizarla y darle muerte.

También mediante un doble juego de espejos, Stendhal, en *Le Rouge et le Noir*, nos narra cómo Julien Sorel observa a un joven obispo ensayando sus bendiciones ante un espejo y cómo éste se identifica no con el obispo sino con la imagen reflejada en el espejo.

Otras veces el espejo lo que hace es desvelar los auténticos sentimientos de quien se ve reflejado en él, como es el caso del que nos ofrece Hugo en *Les Misérables* (Hugo, 1983: iv, xv, 1) o a veces, yendo un poco más allá, el espejo refleja lo que el interesado quiere ver en él. Me acuerdo al respecto del espejo de la madrastra de Blancanieves, cuando se dirige a él y le interroga por su belleza:

Au bout d'une année, le roi épousa une autre femme. Elle était très belle; mais elle était fière et vaniteuse et ne pouvait souffrir que quelqu'un la surpassât en beauté. Elle possédait un miroir magique. Quand elle s'y regardait en disant: Miroir, miroir joli, Qui est la plus belle au pays? Le miroir répondait: Madame la reine, vous êtes la plus belle au pays. Et elle était contente. Elle savait que le miroir disait la vérité. (Grimm, 2005)

2 Ese duplicado permitía poner en relación el mundo de los vivos con el mundo de los muertos por un *mimetismo* que nada tenía que ver con el parecido, sino con una encarnación que no se veía supeditada a la imagen y semejanza.

En otros casos el espejo es una especie de umbral de acceso a un mundo mágico y maravilloso, la cortina de agua, ese muro transparente que separa los dos mundos, en tantos poemas barrocos donde las ninfas sonríen desde el otro lado invitando a los mortales para traspasar esa leve línea, como es el caso en este poema, *La solitude* de Théophile de Viau:³

Dans ce val solitaire et sombre,
Le cerf, qui brame au bruit de l'eau,
Penchant ses yeux dans un ruisseau,
S'amuse à regarder son ombre.
De cette source une Naïade
Tous les soirs ouvre le portal
De sa demeure de cristal,
Et nous chante une serenade.

Y qué decir del espejo de Alicia por el que la niña entra a un mundo maravilloso al atravesar el de su dormitorio y donde ella podrá convertirse en reina de esa otra mágica realidad, de ese otro mundo que en palabras de Bachelard (1942: 32) se escapa a nuestra visión, ya que «le miroir emprisonne en lui un arrière-monde qui lui échappe». ¿Será la respuesta a sus sueños o una trampa para quedarse allí para siempre y contra su voluntad?

Nos presenta este espejo un mundo enigmático como el que separa al de los dos amantes de Baudelaire, dos almas gemelas, en *La Mort des Amants*.⁴ Aquí este objeto simboliza el paso de la vida a la muerte, a un mundo ideal que sería el revés del mundo real, allí donde reinaría el lujo y la fidelidad.

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,

3 El espejo es un tema recurrente de la poesía barroca (agua helada, mineralización...). *L'Anthologie de la poésie baroque* de J. Rousset, la tercera parte del tomo primero titulado «L'eau et le miroir» propone varios poemas sobre ese tema.

4 Como dice Guy Michaud: «Ainsi, chez Baudelaire, non seulement le miroir a pour fonction de représenter à l'homme son image, mais il redevient lui-même image en s'identifiant métaphoriquement, ici avec la mer, ailleurs avec le ciel, voire avec les yeux de la bien-aimée, avec le cœur ou l'âme du poète. Nous assistons là au début d'un processus de réintégration qui, à travers Rollinat et les décadents d'une part, à travers Mallarmé d'autre part, va faire du miroir, quelque trente ans plus tard, un des thèmes-clefs du symbolisme» (1959: 200).

Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Este otro mundo es paradójicamente un regreso a una vida más bella aun, en un poema donde todo es doble, «nos deux cœurs», «réfléchiront leurs doubles lumières», «miroirs jumeaux».

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Se llega así a la fusión ideal, donde participa el fuego, como símbolo de la pasión, del calor que se produce en un «éclair». Se consigue de este modo, la pareja perfecta, fundida, al «nous» formando un todo.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Aquí no es una ninfa como en el poema de Théophile, sino un Ángel el encargado de abrir las puertas, de facilitar el encuentro placentero y de avivar la llama de un amor un tanto apagado.

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Como vemos, Baudelaire, utilizando una forma y un tema tradicionales, nos ofrece una idea positiva y diferente de la muerte, una muerte ideal que podría contrastar con la macabra de *Les métamorphoses du Vampire*, vampiro, que dicho sea de paso, no se reflejaría nunca en un espejo. Nos encontramos de este modo con una imagen doble de la muerte al igual que una imagen doble del amor. El paso de la vida a la muerte, a través de espejo, es paradójicamente un regreso a la vida, a un estado que además es mejor y más bello que la vida.

A veces lo que el espejo hace es reflejar episodios de la vida real, alejados en el espacio del poseedor del objeto mágico. Es lo que podríamos deno-

minar la función proyectora del espejo. En *La Belle et la Bête* de Jeanne Marie Leprince de Beaumont, cuando el padre de Bella cae enfermo, la Bestia le regala un espejo mágico para que pueda verlo.

La Belle rougit à ces paroles. Elle avait vu, dans son miroir, que son père était malade de chagrin de l'avoir perdue et elle souhaitait le revoir.

« Je pourrais bien vous promettre de ne vous jamais quitter tout à fait, mais j'ai tant envie de revoir mon père que je mourrai de douleur si vous me refusez ce plaisir ». (Leprince: 9)

Ella se marcha pero jura regresar antes de ocho días. Por vicisitudes sobrevenidas, pasa más tiempo y mientras tanto la Bestia se muere. La Bella lo ve también en su espejo, corre en su ayuda, lo busca y gracias al amor de ella la Bestia se transforma en un príncipe encantador.

Ésta es una concepción hartamente interesante del espejo que no está lejos de las puertas dimensionales de cualquier película de ciencia ficción. El espejo no refleja el rostro de la mujer sino algo totalmente diferente. Es lo mismo que ocurre en el poema de Louis Aragon, *Le miroir d'Elsa*, que forma parte de *La Diane Française*, objeto de nuestro análisis y publicada entre 1942 y 1944, de manera más bien clandestina. A través de un espejo, y con la mediación de la mujer, el poeta observa no sólo los acontecimientos trágicos del momento, la ocupación nazi, proyectados en él, sino también, como veremos más adelante, a la manera de un retrovisor, Aragon ve los hechos del pasado y revive así sus recuerdos. El hombre, y más que el hombre, el poeta, aparece no solamente según la fórmula de Balzac como «un homme habitué à faire de son âme un miroir où l'univers tout entier vient se réfléchir», sino como un intermediario, un intercesor entre el espíritu y la naturaleza, un doble espejo o más exactamente un cristal transparente que permite el paso del uno al otro.

Efectivamente, el objetivo perseguido por el poeta en este libro, y especialmente en este poema, es, reviviendo unos acontecimientos bélicos del pasado, reanimar el sentimiento nacional, como si tratara de una diana, de ahí su título, que despertara a los soldados adormecidos en sus cuarteles. Este poema reúne pues el tema de la tragedia nacional y la de un amor en peligro por la guerra. Dos amores inseparables, pero no confundidos, uno hacia Elsa y el otro hacia Francia. Ambos amenazados por la guerra,

como ya había mostrado en el poema precedente, el musicado *Il n'y a pas d'amour heureux*.

Un amor, el de la mujer, su musa, que se va convirtiendo progresivamente de amante en mediadora. De este modo, Elsa adquiere un valor simbólico poniendo como pretexto sus cabellos que peina con parsimonia una y otra vez ante el espejo. El cabello es el elemento que va a despertar la memoria. Su pelo rubio tiene unos reflejos rojos que le hacen pensar en un incendio y es extremadamente largo, ya que, de una manera hiperbólica, nos dice que tarda todo un día en peinarlo.

C'était au beau milieu de notre tragédie
Et pendant un long jour assise à son miroir
Elle peignait ses cheveux d'or [...]

Esos cabellos, en una metáfora claramente enfática, contribuyen a mostrar la belleza de la mujer. A la manera de una heroína cortés, su cabellera sedosa y resplandeciente, cual cabellera mágica del hada medieval, en tonos rojizos y dorados, simboliza la pasión que inspira al hombre, y la sitúa en un ambiente de refinamiento como si fuera la dama del poeta medieval.

Tras la descripción de la cabellera podemos deducir que el autor está situado detrás de su mujer. El símbolo del pelo se entrelaza ahora con el del espejo, que como hemos dicho antes es otro símbolo medieval, entre mágico y maldito. El espejo ante el que ella permanece horas sentada no devuelve la imagen de su rostro. En él el autor ve reflejadas sus angustias internas. Se trata de una interpretación personal a partir de los pensamientos de su mujer, como si de una telepatía se tratara. Las dos personas ven lo mismo sin necesidad de hablarse.

[...] Je croyais voir
Ses patientes mains calmer un incendie
C'était au beau milieu de notre tragédie

La atmósfera de espera trágica se manifiesta por la repetición y la monotonía. La repetición, y no sólo de la rima en «oír», aparece como la figura fundamental que ordena el texto. Los tres primeros versos se repiten

regularmente, con ligeras variantes en el conjunto del poema y en los dícticos.⁵ Así pues, a la manera de un «Pantoum», se entrelazan los versos, en una forma que algunos ven como un arabesco, dando una sensación de reiteración incesante del mismo gesto, el del peine, que acompaña una meditación que vuelve sin cesar a los puntos clave del poema, la tragedia y el incendio, el espejo y la memoria. Por otra parte, el empleo del imperfecto acentúa la impresión de duración y denota un sentimiento de angustia que acompaña la espera de un desenlace trágico. El verso conserva una cierta fluidez ya que la frase no es exactamente idéntica y el *contre-rejet* del verso tercero sobre el cuarto corta un tanto el ritmo. Esta estructura resulta perfecta para evocar las dos tragedias, la personal de la pareja y la tragedia nacional con el empleo del posesivo «notre». El espejo y su cabellera revelan algunos aspectos de Elsa: mientras el espejo es fuente de inquietudes, Elsa las atenúa con su dulzura, «ses patients mains» et «calmer l'incendie».

La significación del espejo se va haciendo cada vez más intensa a lo largo del poema, se convierte en memoria en los versos siguientes:

Et pendant un long jour assise à son miroir
 Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit
 C'était au beau milieu de notre tragédie
 Qu'elle jouait un air de harpe sans y croire
 Pendant tout ce long jour assise à son miroir

La comparación del arpa y la cabellera nos hace pensar en el movimiento armonioso que repite al peinarse. El sonido de este instrumento inspira una suavidad y una ternura bien patentes, en perfecta consonancia con el carácter dulce de la dama. Diríase que esta noción auditiva equilibra las sensaciones visuales. El arpa contribuye también a enaltecer esta atmósfera refinada que eleva a la mujer a la altura de una dama noble, que, si además aparece reflejándose en el espejo, nos hace pensar en una procedencia social elevada. Estamos ante una mujer bella, cultivada y llena de cualidades morales, pero que en cierto modo se muestra ausente y fría con el poeta. El espejo pasa a ser ahora el símbolo del mundo interior de Elsa,

5 Este procedimiento, el «pantoum», ya fue utilizado también por Baudelaire en «Harmonie du Soir».

en el cual la mujer se encierra junto con sus pensamientos y sus recuerdos y en el que el poeta no tiene cabida. Mediante un juego de asociación de ideas, se pone en relación el gesto de peinarse con la guerra. Algo incomprensible ya que liga una actividad tranquila, íntima, con un periodo de sombra. La guerra aparece entonces por vez primera: «les fleurs sans fin de l'incendie».

Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit
Qu'elle martyrisait à plaisir sa mémoire
Pendant tout ce long jour assise à son miroir
À ranimer les fleurs sans fin de l'incendie
Sans dire ce qu'une autre à sa place aurait dit

Pero Elsa se calla. No necesita hablar.⁶ Es una musa pasiva y es el poeta quien se inspira a través de su experiencia común. De este modo ella revive los recuerdos de su marido que sufre sin hacerla a ella la responsable. Y el recuerdo, la memoria, son los de ambos, como se aprecia a partir del verso siguiente, que inicia la segunda parte del poema.

Elle martyrisait à plaisir sa mémoire
C'était au beau milieu de notre tragédie
Le monde ressemblait à ce miroir maudit
Le peigne partageait les feux de cette moire
Et ces feux éclairaient des coins de ma mémoire

De hecho, en esta segunda mitad del poema, el poeta descubre con el lector las razones de la aparente indiferencia. Lejos de tener un comportamiento narcisista, la mujer está sumergida en una meditación de una intensidad y de una profundidad tal que la separan de su compañero por un momento. Son los versos 16 y 17 los que nos ponen sobre la pista.

Los recuerdos de Elsa adquieren una naturaleza obsesiva, son los recuerdos de un mundo maldito, el de la guerra donde desaparece la gente. La metáfora del incendio se adorna entonces con un valor muy diferente y el poema pasa del lirismo personal a la poesía militante. Ya no está

6 Decia Starobinski (1989: 21) que «la tradition iconologique de la mélancolie lui a parfois associé le miroir et le regard porté sur l'image réfléchie».

«assise à son miroir» sino «assise à sa mémoire », lo que marca la profundidad de su reflexión. El espejo ya no refleja, sino que empieza a proyectar imágenes, y se convierte en el muro, en el panel, que separa el mundo y el pensamiento de Aragon: el mundo, «grand miroir de mon désespoir», que diría Baudelaire, se parece a este espejo maldito. El mundo está maldito y por este procedimiento la memoria le hace revivir difíciles momentos. Más que proyector aquí el espejo funciona como retroproyector; la segunda guerra mundial le recuerda los horrores de la primera: «Et ces feux éclairaient des coins de MA mémoire». Elsa se convierte pues, a partir de este momento, en una visionaria como nos muestra la expresión «Elle voyait au loin». Es decir, es capaz de desvelar el sentido de los acontecimientos y proponer una conducta a seguir, el compromiso de los que han desaparecido durante la resistencia. Pero sus poderes visionarios no son violentos, el pasar una y otra vez el peine por su cabellera muestra que sus visiones son tranquilas y equilibradas.

C'était au beau milieu de notre tragédie
Comme dans la semaine est assis le jeudi
Et pendant un long jour assise à sa mémoire
Elle voyait au loin mourir dans son miroir
Un à un les acteurs de notre tragédie

Por su silencio suscita la reflexión de su marido y admirador en este caso, que pasa de la contemplación de su amada en el espejo a la toma de conciencia política. Conciencia que le hará exclamar en otra parte de la *Diane Française*: «Mon pays, mon pays a des mares, et larmes le jour le soir les fait sang» (Aragon, 1946: 13). El silencio de la dama suena como una incitación a la acción y al valor, a seguir las huellas de los resistentes que son los mejores de este mundo maldito.

Et qui sont les meilleurs de ce monde maudit
Et vous savez leurs noms sans que je les aie dits
Et ce que signifient les flammes des longs soirs
Et ses cheveux dorés quand elle vient s'asseoir
Et peigner sans rien dire un reflet d'incendie

El análisis de los tiempos verbales muestra también esta evolución. El imperfecto del principio se convierte en el presente. Muestra así el poeta que el episodio se repite. Para él, el nexo de unión entre el cabello y la guerra se impone definitivamente. Es un tema de escritura que llega a la obsesión. Podría claramente en este caso hablarse de hipotiposis, es decir, regreso de una imagen obsesiva en un texto poético. De hecho la cabellera de la mujer sirve también de intermediaria entre la vida íntima del poeta y su papel como resistente. Sin embargo, hay que decir que su interpretación resulta un tanto misteriosa, no da al lector todas las claves que obran en su poder: «Et vous savez leurs noms sans que je les aie dits».

Curiosamente, a lo largo de todo el texto la palabra «guerre» no aparece. Todo en él es alusivo. Las indicaciones temporales nos sitúan en el año 1942, «comme dans la semaine est assis le jeudi», en plena eclosión de la ocupación alemana; les «flammes des longs soirs» corresponden a los bombardeos. Y así la realidad está también camuflada alrededor del campo léxico del teatro. Una tragedia, «notre tragédie», una historia pesimista que acaba mal, como los combates bélicos, en los que todos pierden. El posesivo «notre» que engloba a todos los franceses, indica que estamos ante una tragedia colectiva, donde esta pareja tiene una parte activa. Los «acteurs» son los resistentes más famosos, ya que, en el sentido primigenio de la palabra, los actores son los que actúan, «Et vous savez leurs noms...», como si los muertos fueran la lista de actores del elenco. El espejo sería el telón que se descorre, el escenario, y el poeta y su mujer los espectadores que asisten a la representación.

Para muchos estudiosos de Aragon, este poema, de forma claramente desconcertante, se inscribe en una triple tradición, cortés, poética y de compromiso, mezclando perfectamente la inspiración militante y el lirismo personal. Se dice que el poeta consigue su doble objetivo, por un lado animar a sus conciudadanos hacia la resistencia y ridiculizar el ideal nazi oponiéndole un modelo de civilización cortesana, de culto a la dama, como único medio de combatir la barbarie. Y triunfar al final, pues tiene fe en su país y sus conciudadanos; es el momento de tomar conciencia y actuar como dice con las últimas palabras de la *Diane Française*: «Notre chanson montait aux lèvres... mon pays devenait le chant du monde... mon pays arrivait dans la nuit vers les régions où commence la lumière... mon pays qui chantait abordait la lumière! Alors la diane française sonna». Es en esta

Francia prisionera y, prisionero él a su vez, cuando su voz se levanta para celebrar la liberación haciendo sonar sin pudor y sin relajo, su diana.

Para Aragon esta concepción poética tiene su máxima expresión y validez durante los periodos más difíciles de la historia de un país. La poesía se convierte en un recurso muy eficaz contra los ocupantes y sus colaboradores adictos al gobierno de Vichy. La poesía es ascendida al lugar de privilegio. Como dice Pere Solà, «a pesar de esta justa crítica, su poesía durante la guerra se convierte en un grito contra el invasor, en un lamento por la muerte de héroes anónimos, en una voz llena de esperanza, en un canto de guerra y de amor». Y añade más adelante, que «se trata de una poesía ligada a su experiencia existencial y por ello fácil de comunicar a todos los que la comparten. Esta poesía es universal, es latente en toda cultura, en todo país y surge con fuerza en los momentos de ignominia» (Solà, 2006: 285).

Y todo ello a través de la mujer ante el espejo, una mujer que sobrepasa la imagen de la vanidad, que ilustra también la introspección y los sueños.

El espejo mediador, proyector o retroproyector, ligado al conocimiento de sí mismo aparece aquí ligado íntimamente al imaginario femenino. Sigue fascinándonos y poniendo al día simbolismos pretéritos.

Llegados a este punto, podemos concluir afirmando que no hay nada detrás del espejo, sino dentro de él, en su azogue, donde se diluyen las vivencias de todas aquellas personas que se pasearon por delante de ellos; por eso, como nos sugiere Borges en *Ficciones*, algún día las criaturas que los habitan, aprisionadas en ellos, dejarán de imitarnos. El espejo, sin embargo, deja entrar el amor, la vida y la muerte, pues como decía Jean Cocteau: «Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort va et vient».

Bibliografía

ARAGON, L. (1946): *La Diane Française*, París, Pierre Seghers

BACHELARD, G. (1942): *L'eau et les rêves*, París, José Corti.

BAUDELAIRE, CH. (1964): *Les fleurs du mal et autres poèmes*, París, Garnier.

FRANKIGNOUL, E. (2002): «La femme et le miroir: réflexion et réflexivité», *Chronique de l'Université*, ULg, <<http://www.art-memoires.com/lettre/lm2426/25ulgmiroir.htm>>.

- GRIMM, F. (2005): *Blanche-Neige*, <http://www.grimmstories.com/fr/grimm_contes/blanche-neige>.
- HUGO, V. (1983): *Les Misérables*, París, Hachette.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, J.M.: *La Belle et la Bête*, <http://www.maison-facile.com/012article_rubrique.asp?num=212>.
- MICHAUD, G. (1959): «Le thème du miroir dans le symbolisme français», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 11/11, 199-216.
- ROUSSET, J. (1961): «L'eau et le miroir», en *Anthologie de la poésie baroque*, París, Armand Colin.
- STAROBINSKI, J. (1989): *La mélancolie au miroir. Trois lectures sur Baudelaire*, París, Juillard.
- SOLÀ, P. (2006): «Aragon: del romancero a la romance», en Actas del Congreso *La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 678-686.
- TORRAS, M. (2007): «Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo», *Extravio. Revista electrónica de literatura comparada*, 2, <http://www.uv.es/extravio/pdf2/m_torras.pdf>.
- VIAU, TH. DE (1967): *Œvres poétiques / Théophile de Viau; édition critique avec introduction et commentaire par Jeanne Streicher*, Ginebra, Droz.

EL SENTIMIENTO DE NOSTALGIA EN LA AUTOBIOGRAFÍA DE INFANCIA DE CHATEAUBRIAND

ÁLVARO ROSA RIVERO
Universidad de Navarra

1. Las *Memorias de ultratumba* y su integración en el Romanticismo

Chateaubriand nace en 1768 y muere en 1848. Durante este período se desarrolla el Romanticismo francés, tal como sostiene Ph. van Tieghem (1966: 5), cuando afirma que «se denomina Romanticismo, en nuestra literatura, al período que se extiende aproximadamente de 1820 a 1850». No obstante, Chateaubriand es un hombre de encrucijada, que camina entre dos siglos. Muchas de sus obras se publican antes de 1820; por tanto, cabría preguntarse: ¿es Chateaubriand un escritor romántico en sentido pleno? Con el término «prerromanticismo» se podría englobar a aquellos autores que iban desviándose de la estética clasicista abriéndose camino hacia una nueva sensibilidad. El prerromanticismo empezaría a forjarse con Rousseau y terminaría con los grandes precursores del romanticismo –como Mme. de Staël y Chateaubriand. Sin embargo, sería reduccionista situar a Chateaubriand dentro del prerromanticismo ya que sus *Memoirs de ultratumba* empezaron a redactarse en plena eclosión romántica y su redacción final coincidió justo cuando dicho movimiento comenzaba a declinar. Por ello, Chateaubriand es más que un precursor, es el gran maestro de los escritores románticos franceses.

[Chateaubriand] fue quien reveló a Hugo la Edad Media y el estilo gótico, y quien le enseñó a buscar en los viejos textos el detalle característico que encierra el alma y la vida del pasado. Con ello, además señaló el camino de la historia moderna, la que consiste en la evocación y resurrección de los tiempos pretéritos [...]. Volvió a abrir una Naturaleza cerrada. [...]. Desde

Sand a Loiti y desde Gautier a Renán, se han complacido en pintar la Naturaleza, [reconociendo] unánimemente como maestro a Chateaubriand. Inventó la melancolía moderna. [...] Su desengaño de la vida y sus eternas aspiraciones sin cesar fracasadas, son la fuente de la poesía de Lamartine. Su tristeza pesimista inspiró ampliamente a Vigny. Por decirlo así, Chateaubriand impregnó con su alma a todos los creadores que vinieron después de él. (Lanson y Tuffreau, 1956: 476)

Chateaubriand tenía treinta y cinco años cuando concibió el proyecto de escribir sus *Memorias*; sin embargo, no será hasta 1830, acercándose al crepúsculo de su vida

[Cuando] toma consciencia que sus *Memorias* no serán simplemente memorias al margen de su obra, sino la obra misma de su vida, su cumplimiento, su razón de haber sido un viviente de la tierra. «Si yo fuese destinado a vivir, escribe entonces, representaría en mi persona, representada en mis *Memorias*, la epopeya de mi tiempo». (Roy, 1974: 74)

Chateaubriand dejó de escribir sus *Memorias* con setenta y tres años. Serán publicadas de manera póstuma unos meses después de su fallecimiento.¹

2. La autobiografía y *Las Memorias de ultratumba*

Sus *Memorias* son consideradas junto con *Las Confesiones* de Rousseau, como los primeros relatos autobiográficos contemporáneos de la literatura francesa. Esta aportación no tratará de discutir si la autobiografía constituye un género literario propio con unas características bien delimitadas –ya que esta problemática no está aun resuelta y excede al contenido del trabajo. Basta el siguiente texto de Philippe Lejeune para justificar el porqué de lo expuesto con anterioridad:

La autobiografía no tiene tampoco nada de eterno: es un fenómeno propio de Europa occidental, que apenas alberga dos siglos de existencia: tam-

¹ Para estudiar este aspecto que, sin duda, se nos escapa del contenido de la publicación puede ser útil la consulta de «Avertissement et introduction» en *Mémoires d'outre-tombe* (Chateaubriand, 1991: I, II-XLII).

poco tiene nada de esencial: como la mayoría de los géneros literarios, es simplemente el lugar geométrico de los textos que responden a algunas condiciones de forma, de tema y de modo de producción; es una categoría compleja e inestable. De esta forma, es más difícil dar una definición precisa de la autobiografía que de definir los rasgos que caracterizan el barroco. (Lejeune, 2003: 9)

Sin embargo, el mismo Lejeune afirma que se puede delimitar la autobiografía de una manera «no pura» a partir de una serie de oposiciones con respecto a otros géneros literarios. Por ello, la considera como «el relato en prosa que alguien realiza de su propia existencia, al poner el acento principal en su vida individual, en concreto, en la historia de su personalidad» (2003: 10). Así pues, Lejeune sostiene que para que un texto se considere como autobiográfico, debe cumplir tres características discursivas elementales. La primera se refiere a la *forma del lenguaje*: debe ser un relato escrito en prosa; la segunda incidiría en el *tema tratado*: la vida individual y la historia de una personalidad; por último, como tercera categoría, el autor debe guiarse por la *autorreferencialidad*: es decir, la relación intrínseca entre la identidad del autor, narrador y personaje, así como el carácter temporal retrospectivo del relato. Si faltasen algunos de estos tres elementos, según explica Lejeune, nos encontraríamos con géneros literarios vecinos a la autobiografía tales como la memoria, la novela autobiográfica, el poema autobiográfico o el diario íntimo. (1994: 51)

3. Metodología de la comunicación

La comunicación pretende centrarse en la tercera de las categorías enunciadas por Lejeune, es decir, en la manera en que la autobiografía se convierte en un reflejo de la identidad del autor evocado desde un tiempo retrospectivo concreto –*autorreferencialidad*. De esta forma, fruto de la tensión existente entre el tiempo pasado de su infancia y el tiempo presente en el que ésta es evocada, surge un sentimiento de nostalgia que refleja un entramado de valores simbólicos y afectivos que determinan la búsqueda de la personalidad del escritor. Antes de alcanzar este propósito, es preciso matizar brevemente tres aspectos necesarios para un correcto enfoque del

estudio. El primero de ellos pretende delimitar la diferencia existente entre el género literario de la «autobiografía» y el de la «memoria», pues el mismo título del libro analizado nos podría conducir a equívocos. Acto seguido se justificará el papel de la *infancia* dentro del discurso *autobiográfico* y, cómo a través de él, el escritor intenta definir su identidad desde un *tiempo retrospectivo*. En tercer lugar, se delimitará los conceptos de «melancolía» y «nostalgia», explicando cómo (en los libros I, II, III del volumen de sus *Memorias de ultratumba*) la nostalgia se convierte en el cauce idóneo por el que Chateaubriand expresa sus vivencias más íntimas.

4. Diferencias entre memoria y autobiografía

En las «memorias» el autor narra acontecimientos externos de su personalidad; su función es la de ser el testigo de tales vicisitudes, ya sean personales, históricas, etc. La temática de las “memorias” no se centra tanto en el individuo mismo, sino más bien sobrepasa el discurso de su personalidad al narrar la historia de personajes ilustres o acontecimientos sociales e históricos relevantes. En las «memorias» el tiempo está menos limitado que en la autobiografía. Así pues, las memorias se alejan de la autobiografía ya que en ésta: «El autor [...] se impone como tarea contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto. [...] Es el historiador de sí mismo» (Gusdorf, 1991: 12).

En el discurso autobiográfico el escritor se propone como tarea reconstruir la unidad de su vida dispersa a lo largo del tiempo recapitulando las etapas de su existencia, obligándole a descifrar su identidad al situar lo que el escritor es, con lo que ha sido. Si las memorias pretenden relatar los acontecimientos más célebres de un hombre, un país etc., en la autobiografía, el escritor busca encontrar su identidad desdibujada por el transcurso del tiempo, cuenta su historia, independientemente de criterios de verdad y de falsedad (Gusdorf, 1991: 17). Por tanto, en la autobiografía se produce un pacto autobiográfico donde el escritor es, a la vez, el narrador y el protagonista del relato. En la autobiografía se relacionan dos elementos aparentemente irreconciliables: la realidad y la ficción. A partir de estas distinciones podremos insertar las *Memorias de ultratumba*

dentro del discurso autobiográfico, tal como coinciden Hernández Rodríguez, Gusdorf y el mismo Ph. Lejeune, aunque éste establece al respecto unas mínimas matizaciones (Hernández, 1993: 68; Lejeune, 2003: 11; Gusdorf, 1991: 9-14).

5. La infancia y el tiempo como forjadores de la identidad en el discurso autobiográfico

La infancia constituye uno de los temas más recurrentes dentro del discurso autobiográfico. *Le dictionnaire culturel en langue française* subraya que la infancia se caracteriza por ser un período indefinido que abarca desde el nacimiento y se prolonga hasta las primeras manifestaciones de la adolescencia. Los elementos más sobresalientes de esta etapa de la vida lo conforman la fragilidad del individuo, su extrema dependencia paterna, su carencia de maduración afectiva y racional, el desconocimiento de su propia identidad y, finalmente, su dependencia a la educación y a la instrucción pública. Se trata de un período transitorio, en el que el ser humano comienza a desarrollarse. En la comunicación presente, la infancia aparece estrechamente vinculada con las primeras manifestaciones de la adolescencia. Por este motivo, muchos escritores autobiográficos incluyen la adolescencia dentro de la infancia como si fuese un mismo período vivencial. De hecho, se suele emplear más, dentro de la literatura científica, el término de «autobiografía de infancia» que el de «autobiografía de adolescencia». De esta forma

El capítulo de la infancia ocupa un lugar de primera importancia en todas las autobiografías. Buscando raíces, reconstruyendo la génesis de su personalidad, el escritor intimista descubre ambas cosas en los lejanos tiempos de la infancia [...]. De la relación entre los recuerdos de la infancia y la reflexión adulta surge la conciencia de la propia identidad [...] descubre ambas cosas en los lejanos tiempos de la infancia y la reflexión adulta surge de la conciencia de su propia identidad: «c'est dans les bois de Combourg que je suis devenu ce que je suis» afirma Chateaubriand. (Hernández, 1992: 128)

Émile Zola (1998: 16) divide la infancia de Chateaubriand en dos períodos. El primero de ellos correspondería a la estancia del escritor en

Saint-Malo y el segundo estaría relacionado con su vivencia en el *château* Combourg.² Es en esta segunda etapa referida por Zola donde se encuadra el estudio de la comunicación (años marcados por su escaso arraigo familiar, su severa educación, por el despertar de sus pasiones más vehementes y, finalmente, por su amor hacia su hermana Lucile).

6. La melancolía y la nostalgia

La melancolía suele identificarse con la nostalgia. Pero conviene delimitar tales términos, aunque en ocasiones pueden darse de manera simultánea. La melancolía hace referencia a un estado temperamental en el que se mezcla un sentimiento vago de alegría con un profundo abatimiento. Esta tristeza permanente se origina por diversas causas físicas o morales, que responden a una raíz común: la búsqueda de una felicidad inexistente, que conduce al individuo a la frustración y al desencanto. Desde la Antigüedad la melancolía se clasificaba como un determinado tipo de humor temperamental relacionado con la bilis negra. Patológicamente la melancolía se asocia a un individuo depresivo y/o hiperestésico cuya percepción de la realidad está marcada por continuas fluctuaciones entre el gozo y desaliento. Este estado anímico queda reflejado en la personalidad del héroe de René, iniciador de la melancolía moderna en Francia. En efecto, la dulce tristeza que atraviesa el personaje de la novela de Chateaubriand, pone las bases de lo que se conoce en literatura como *mal du siècle* (Tieghem, 1966: 10-14; Moreau, 1957: 18-19). La nostalgia, en cambio, hace referencia a un momento de pena, de ausencia, de desarraigo hacia a un tiempo o espacio perdidos, —generalmente se relaciona con los recuerdos de la infancia, la patria natal o un sistema de valores morales y religiosos abandonados que, recordados desde la madurez, suelen ser decisivos para la formación de la identidad personal. La distancia espacio-temporal que media entre el presente y el pasado en el que estos elementos son evocados, desencadena un agudo sentimiento de nostalgia. Ésta, si es muy acusada, puede generar un estado de tristeza melancólica que busca en las quimeras del pasado su identidad desgarrada. La nostalgia se sirve

2 Tal como nos relata Chateaubriand en sus *Memorias* (1991: I, 19), el castillo fue mandado construir por Juken, Obispo de Dol, en 1060 d.C.; su torreón data del siglo XII. Su padre lo compró en 1761.

de un espacio y tiempo mitificados; de esta forma, no sería arriesgado afirmar, siguiendo las teorías narratológicas de Bakhtin, la existencia de un «cronotopo de la nostalgia».

7. La nostalgia en *Las Memorias de ultratumba*

Antes de analizar la manera en que se manifiesta la nostalgia en los tres primeros libros de sus *Memorias* (en concreto cuando Chateaubriand relata su estancia en el *château* Combours), hemos de precisar que, a veces, no existe una línea claramente divisoria entre lo nostálgico y lo melancólico. También, en muchos pasajes de sus *Memorias*, la nostalgia acaba generando melancolía. Por eso es imposible elaborar una división tajante. Se tratará de localizar aquellos aspectos espacio-temporales donde la nostalgia aparece descrita, así como la explicación de los valores simbólicos que ésta genera. Chateaubriand justifica, ya en las primeras páginas de sus *Memorias*, la finalidad de su obra y la relación que ésta guarda con el sentimiento de nostalgia

Aujourd'hui que je regrette encore mes chimères sans les poursuivre, je veux remonter le penchant de mes belles années: ces *Mémoires* seront un temple de la mort élevé à la clarté de mes souvenirs. (Chateaubriand, 1991: I, 7)

El sentimiento de nostalgia, muchas veces cargado de melancolía, adquiere un especial simbolismo durante los relatos de la infancia del autor en el *château* Combours. Éstos muestran el declive de las tradiciones aristocráticas como resultado del cambio de las costumbres suscitado por la Revolución Francesa y la maduración de las ideas ilustradas. Para Chateaubriand su patria natal ya no existe, provocándole un intenso estado de enajenación. Esta decadencia se ejemplifica en sus *Mémoires* cuando Chateaubriand describe su familia, de antiguo linaje nobiliario, y el solitario castillo en donde habita. El joven Chateaubriand vive con sus padres y hermana en un castillo sombrío y desierto. En efecto, en este monumento histórico se refleja el precario estado de la nobleza bretona prerrevolucionaria. El paisaje que rodea al *château* Combours se convierte

en el escenario de sus ilusiones perdidas al constituirse como el espacio en donde se forjó la identidad del escritor y sus más sublimes ideales. De esta forma, entre los bosques otoñales de Combours y las vastas landas bretonas vibra la nostalgia y la melancolía que se identifica con la personalidad de Chateaubriand y su dolorosa historia familiar

C'est dans les bois de Combours que je suis devenu ce que je suis, que j'ai commencé à sentir la première atteinte de cet ennui que j'ai traîné toute ma vie, de cette tristesse qui a fait mon tourment et ma félicité. Là, j'ai cherché un cœur qui pût entendre le mien; là, j'ai vu se réunir, puis se disperser ma famille. Mon père y rêva son nom rétabli, la fortune de sa maison renouvelée: autre chimère que le temps et les révolutions ont dissipée. De six enfants que nous étions, nous ne restons plus que trois: mon frère, Julie et Lucile ne sont plus, ma mère est morte de douleur, les cendres de mon père ont été arrachées de son tombeau. (Chateaubriand, 1991: I, 105-106)

Las descripciones de las últimas visitas que Chateaubriand realiza al castillo están relatadas desde una profunda añoranza. La primera de ellas acontece después de la muerte de su padre entre las bóvedas góticas del edificio; en la segunda, Chateaubriand ayuda a su madre a amueblar el castillo que cada vez va presentando un estado más sombrío y solitario. Finalmente, Chateaubriand atravesó Combours cuando se dirigía a Saint-Malo para partir hacia América (1991: I, 105). Encontramos en estos relatos importantes paralelismos en los pasajes donde Chateaubriand describe el «château paternel» del protagonista de *René* (1994: I, 119). El paso del tiempo ha desmoronado los cimientos espirituales y morales del país de su infancia. André Vidal (1863: 33-65) subraya la importancia del concepto de *changement* en las *Memorias* de Chateaubriand. Este cambio de mentalidad queda patente cuando Chateaubriand constata su situación de hombre de encrucijada, anclado entre

Dos siglos, como en la confluencia de dos ríos; me he sumergido en sus aguas turbulentas, alejándome a mi pesar de la vieja orilla donde naciera, nadando esperanzado hacia una orilla desconocida. (Chateaubriand, 2006: IV, 2658)

Dentro de los valores perdidos en su infancia, cobran especial relevancia los de la religión y su patria natal. La nostalgia hacia la religión católica y sus costumbres tan presentes en la *hija predilecta de la Iglesia*, que arraigaron con fuerza en su infancia, se han desmoronado por completo. De esta forma, la inocencia de las costumbres campesinas, el sonido de la campana que anuncia la misa dominical, el encanto de la religión, se levantan como pilares donde se sustenta la identidad del escritor. Aunque estos elementos aparecen en fragmentos dispersos de sus *Memorias*, son en *René* donde se condensan más significativamente, así «les sons de la cloche lointaine qui appelait au temple l'homme des champs» evoca en el protagonista

L'innocence des mœurs champêtres, le calme de la solitude, le charme de la religion, et le délectable mélancolie des souvenirs de ma première enfance [...]. Tout se trouve dans les rêveries enchantées où nous plonge, le bruit de la cloche natale: religion, famille, patrie, et le berceau et la tombe, et le passé et l'avenir. (Chateaubriand, 1994: I, 119-120)

8. El tiempo como forjador de nostalgia en *Las Memorias de ultratumba*

Es preciso subrayar la importancia del tiempo a la hora de configurar el sentimiento de nostalgia. Esta función está muy presente en el primer libro de sus *Memorias de ultratumba*, en donde se entremezclan distintos planos temporales tras la unión del tiempo cronológico del relato con el mítico que envuelve la identidad del protagonista. De esta forma, la infancia es narrada desde varias perspectivas temporales. Se puede comprobar cómo el tiempo transcurre de forma lineal en la mayoría de las descripciones de su infancia. Sin embargo, a lo largo de los capítulos propuestos, se producen rupturas temporales que detienen la progresión de los acontecimientos relatados. Esto es constatable al observar la manera en la que se mezcla el tiempo pasado y actual del escritor por medio de incisos morales (1991: I, 6-7) y prolepsis, que, como chispazos repentinos, evocan los acontecimientos dolorosos que la Revolución Francesa provocó en su familia (1991: I, 13). Se produce, de tal forma, un diálogo temporal

entre el presente y el pasado, de cuya tensión vuelve surgir la nostalgia. Frente a los planos temporales del pasado y el presente, surge un nuevo plano «atemporal» ligado al tópico romántico del «paraíso perdido». Se trata de un tiempo mítico que se descubre cuando Chateaubriand describe las primeras impresiones del castillo entre los años 1785-1786 (1991: 1, 46). El espacio y el tiempo se subliman, narrándose desde el imperfecto. Chateaubriand crea una atmósfera atemporal marcada por la pasión, la imaginación, la ensoñación y la soledad. Su habitación, situada en el viejo torreón medieval, se convierte en la fuente inagotable de su fantasía. Este tiempo mitificado alcanza sus cotas más nostálgicas y melancólicas cuando el escritor relata las escenas otoñales, el amor de Chateaubriand hacia su hermana y, por último, cuando se refiere a las estancias familiares del castillo (1991: 1, 96).

9. Conclusiones

Como conclusión a este estudio cabría subrayar la importancia de la autobiografía de infancia en la configuración de la identidad de Chateaubriand y el sentimiento de nostalgia, suscitado por la tensión existente entre tiempo pasado –mitificado– y el tiempo presente. Este sentimiento de añoranza aparece a veces relacionado con la melancolía del *mal du siècle* tan propio de la literatura francesa de la primera década del siglo XIX. El sentimiento de nostalgia acentúa una serie de valores simbólicos presentes en la identidad del escritor: los recuerdos de su tierra natal –con sus vastos bosques y landas–, la exaltación de la religión católica y sus sublimes costumbres. Chateaubriand trata de recuperar, mediante el recuerdo, los valores tradicionales de la aristocracia bretona e intenta dar un aliento espiritual a un país que ve desmoronarse los cimientos espirituales y morales que lo habían sustentado durante siglos. La ausencia de sus seres queridos, especialmente su hermana Lucile y las consecuencias que la Revolución Francesa tendrán sobre su familia, suscitarán una evasión del escritor hacia el «paraíso perdido» de su infancia. Frente a esto, *le château Combourg* se convierte en un icono tangible de todas estas ilusiones.

Bibliografía

- BAKHTIN, M. (1981): *The dialogic imaginations: four essays*, Austin, University of Texas Press.
- CAVALLIN, J. C. (1999): *Chateaubriand et l'homme aux songes l'initiation à la Poésie dans les Mémoires d'outre-tombe*, París, PUF.
- CHATEAUBRIAND, F. (2006): *Memorias de ultratumba*, Barcelona, Acanilado (traducción de Ramón Monreal).
- (1994): *Œuvres romanesques et voyages*, 1, Ligugé, Gallimard.
- (1991): *Mémoires d'outre-tombe*, 1, Quetigny, Gallimard.
- GUSDORF, G. (1991): «Condiciones y límites de la autobiografía», *Antropos*, 29, 9-18.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, F.J. (1993): *Y ese hombre seré yo*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- LANSON, G. y P. TUFFREAU, (1956): *Manual de Historia de la Literatura francesa*, Barcelona, Labor.
- LEJEUNE, PH. (1994): *El pacto autobiográfico*, Madrid, Megazul-Endymion.
- (2003): *L'autobiographie en France*, París, Armand Colin.
- MOREAU, P. (1957): *Le Romantisme*, París, Les Éditions Mondiales.
- ROI, CH. (1974): *Les soleils du Romantisme*, París, Gallimard.
- TIEGHEM, PH. (1966): *Le Romantisme français*, París, PUF.
- VIAL, A. (1963): *Chateaubriand et le temps perdu: devenir et conscience individuelle dans les Mémoires d'outre-tombe*, París, René Julliard.
- VILLANUEVA, D. (1992): *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor.
- CLÉMENT, J.P. (1998): *Chateaubriand: biographie morale et intellectuelle*, París, Flammarion.
- ZOLA, E. (1920): *Chateaubriand: biografía y estudio crítico*, Madrid, Imprenta de la España Moderna.

SOPHIE EST SOPHIE

CELIA SANZ PÉREZ

Universidad de Almería

Existe en el ser humano un placer y un deseo en el hecho de aprender las experiencias personales de los demás. Un deseo bastante más acentuado en los niños que en los adultos. Así mismo, un cuento narrado es mucho más entretenido que un cuento leído, pues el primero permite establecer una relación interpersonal entre narrador y auditor y en la que el narrador tiene plena libertad para improvisar, si fuese necesario, en función del interés o desinterés que el receptor vaya expresando según acontecen los hechos relatados, al tiempo que se establece una relación de simpatía entre narrador y receptor y que aumentará en tanto que la relación primera ya esté establecida por una familiaridad personal.

Así, el éxito de las narraciones de la Comtesse de Ségur viene dado por su origen de tradición oral, que sacaba del folklore ruso o francés o las inventaba. En ellas relataba historias basadas en la realidad cotidiana de la vida de sus nietos o de la suya propia, junto a otras que inventaba. En este sentido creó *Les Malheurs de Sophie*, donde narra las aventuras y desventuras de su infancia con el propósito de ejemplificar lo que se debe y no se debe hacer. A estas narraciones les acompañaban las grandes dotes de dramaturgo de la Comtesse, que, de manera espontánea, gustaba de la escenificación de éstas.

La Literatura Infantil pretende divertir a los más jóvenes, pero siempre con una intención moralizadora. Y eso es lo que la Comtesse de Segur pretendió siempre con la narración de sus cuentos: moralizar e instruir al tiempo que entretenía y divertía a sus nietos y a sus lectores. Y ¿qué mejor manera de llegar hasta los más pequeños que relatando historias de su agrado? Pues si lo que más agrada a un niño son las historias que por algún motivo le son familiares, pues la Comtesse lo puso en práctica cuando comenzó el relato de sus vivencias de la infancia a un pequeño y reducido público que eran sus nietos, a los que hacía protagonistas.

Sara Cone define como *relatos que ejercitan la apreciación personal*, aquellos que con el relato de una historia muestran situaciones de la vida en las que nos podemos encontrar, dando libertad a la percepción personal del destinatario para emitir un juicio. Se trata, tan sólo, de mostrar una experiencia vivida de la que se conserva el recuerdo. No se premedita la intención moral. Como tampoco lo premedita la Comtesse en sus cuentos de *Les malheurs de Sophie*, obra en la que se suceden las aventuras y desventuras que acontecieron a la autora a modo de pequeñas historias que narran cada una de aquellas. La autora muestra qué aconteció a una niña, ella misma, a través de sus recuerdos. Con ello pretende que sus nietos, y después todos los niños que leen sus cuentos, conozcan los acontecimientos y que actúen en consecuencia. Así, al comienzo de *Les malheurs de Sophie*, se dirige a su nieta Élisabeth, y a todos los niños: «Chère enfant, tu me dis souvent: [...]» (Comtesse de Ségur, 1990: 152).

Tras haber disfrutado durante muchos años con la única lectura de libros edificantes, esencialmente morales y con cierto contenido en pedagogía, los niños pueden ya gozar con historias en las que los protagonistas no sólo son niños perfectos o dueños de todos los defectos: la Comtesse de Ségur les ha regalado obras llenas de entusiasmo en las que cada uno de sus pequeños lectores se siente identificado, sueña e imagina ser uno de esos personajes que con tanta dulzura y cariño describe la *maman* Ségur, como la llamaba su gran amigo Louis Veuillot.

La Comtesse nunca olvidó a «Sophaletta», y eso le facilitó el camino hacia el corazón de los niños. El pasar de los años le permitiría conocer y respetar los valores que hacen al hombre feliz. La felicidad es el propósito final de las narraciones de nuestra autora, estado natural al que el hombre tiene derecho pero del que únicamente disfruta si por su paciencia, bondad y generosidad es capaz de conquistarlo. Al tiempo que es responsable de la felicidad de aquellos que le rodean. A través de su obra, el niño aprende a corregir con esfuerzo sus defectos y a desarrollar sus virtudes: se trata de vencer al individuo sobre sí mismo, y no sobre los demás.

Nouveaux contes de fées es la primera gran obra de la Comtesse de Ségur, y la primera de toda una generación de cuentos que podríamos culminar con *Les petites filles modèles* (1858) –segundo libro de una trilogía que constituyen *Les malheurs de Sophie* (1859) y *Les Vacances* (1859)– y más concretamente con el último de sus cuentos *Ourson*, en el

asistimos a una leve orientación hacia el género novelesco (Barthélémy, 1976: 104). Y es aquí donde nos detenemos, junto a Arlette de Pitray —que tan inteligentemente había titulado su artículo «Ma grand-mère Ségur ou *Les malheurs de Sophie*» (Pitray, 1959: 41-54), donde nos relata la vida y persona de su bisabuela —para conocer a la Comtesse y su obra a través de, precisamente, *Les malheurs de Sophie*. Una obra realmente autobiográfica que ella dedica a su nieta Élisabeth Fresneau.¹

La Comtesse deseaba por encima de todo mimar a sus hijos, concederles toda la ternura y el cariño de una madre, aquello de lo que estuvo privada su infancia. Dedicaba todo su tiempo a entretener a sus hijos y más tarde a sus nietos. Hacia ellos todo era amor y comprensión. Pero una larga enfermedad la postraría durante trece años sobre una *chaise-longue*, donde rodeada del cariño de sus hijos y nietos ingenió un nuevo método para seguir entreteniéndoles; así fue como comenzó a narrar historias que ella misma inventaba en el transcurso de la narración. Y sus *amourets*, como ella llamaba a sus nietos, empezaron a ver cómo sus nombres comenzaban a aparecer, uno tras otro, en los libros de la *Bibliothèque Rose*. Y años más tarde comenzaría a transcribir sus relatos, que serían conocidos por todos los niños del mundo. La primera de todas sería la que dedicara a sus nietas Camille et Madelaine.²

Su gran amigo Louis Veuillot fue quien la animó a publicar todos los cuentos que narraba a sus pequeños. A lo largo de doce años escribiría veinticuatro volúmenes, dos obras por año, inspirados en sus vivencias y en las de sus hijos y nietos, en Francia o en Rusia como telón de fondo. Y aunque algunos de los nombres de sus protagonistas sean inventados, muchos de ellos corresponden a anagramas, como es el caso de Jean de Rugès: Ségur. Y otros, como el de la propia Sophie, son totalmente reales.

Así, Sophie es la protagonista de *Les malheurs de Sophie*, y la autora no oculta su verdadera identidad bajo ningún otro nombre. Es ella misma cuando contaba cuatro años de edad, una niña llena de vida, imaginación y fantasía: es ella la niña que coge una indigestión después de comer

1 «A ma petite fille Élisabeth / Chère enfant, tu me dis souvent [...]».

2 «Mes très chères enfants,

Voici les contes dont le récit vous a tant amusées, et que je vous avais promis de publier. En le lisant, chères petites, pensez à votre vieille grand-mère, qui, pour vous plaire, est sortie de son obscurité et a livré à la censure du public le nom de la Comtesse de Ségur, née Rostopchine».

una desmesurada cantidad de pan duro enmohecido; lo mismo le ocurrió cuando un día de Pascua se tomó seis huevos duros; es la misma que se cortó las pestañas para que le crecieran más.³ Toda una serie de travesuras que se van desarrollando a lo largo de la vida de una niña que aprendió de las consecuencias que se derivaban de sus travesuras, al igual que lo aprenden los lectores.

Con *Les malheurs de Sophie*, entramos en el corazón de una época en la que se hacía necesario ser un niño bueno o ser amante de los castigos corporales: así define Gilles Costaz (1982: 30) la obra de la Comtesse en un artículo publicado en *Le Matin*, con motivo de la presentación del libro de Marie-Louise Audiberti *L'Inoubliable Comtesse*.

El personaje principal, Sophie, es el punto de unión entre los tres libros, o como más acertadamente lo define Isabelle Nières (1990: 67) el hilo conductor. La protagonista de *Les petites filles modèles* es una niña huérfana, que en su viajar por las aventuras y desventuras de su historia, hace cada vez más necesario el dar a conocer al lector quién es Sophie y de dónde viene. De ahí el nacimiento de *Les malheurs de Sophie*. Pero los cuentos, a pesar de las desgracias que puedan contener, siempre tienen un final feliz; es por ello por lo que la Comtesse finaliza su narración desprendiendo a Sophie de sus *malheurs* con *Les Vacances*.

1. La historia

Les malheurs de Sophie narra las aventuras y desventuras de una niña que, aunque comienza el libro cuando contaba la edad de tres años, pronto cumpliría cuatro primaveras.

Entregada en cuerpo y alma a sus hijos y nietos, en este su libro, *Les malheurs de Sophie*, aborda un gran tema social: la educación de los niños.

3 «Puisque, se dit-elle un jour, les cheveux deviennent plus épais quand on les coupe, les sourcils, qui sont de petits cheveux, doivent faire de même».

2. Los personajes

Caracterizados por una simplicidad psicológica y determinados por los rasgos de su entorno y su época.

Sophie es una niña ingeniosa, alegre y atrevida al tiempo que desobediente y a veces mentirosa. Muy imaginativa, reflexiva e impulsiva, no duda en llevar a cabo sus ideas, siempre desobedeciendo los consejos y advertencias de los adultos. Sin embargo, acabará por convertirse en una niña buena, gracias a los buenos consejos que recibe y a sus propias reflexiones.

Su madre, Mme. De Réan, se encarga de su educación y es ella quien representa la figura del adulto y de la madre reflexiva, firme, al tiempo que tierna. Seguramente la madre que deseó tener la Comtesse y que ella trató de ser.

En contraposición, aparece la figura de Mme. Fichini, en la que podríamos ver la imagen de su madre, que es lo que fue aquella: severa educadora, nos atreveríamos a decir que impiadosa. Somete a Sophie a los más aberrantes castigos.

La figura del padre apenas está presente en su obra, pasa desapercibida. Nos dice Dominique Desanti (1972: 9) que la Comtesse «se venge du monde des hommes en le dissolvant par la magie de l'amour», y eso es lo que sucede en *Les petites filles modèles*, donde Sophie, a pesar de que su padre no se ahogó en el naufragio, es considerada como niña huérfana porque aquél se casa en segundas nupcias y se queda en América. En ocasiones, es autoritario y otras débil, imprevisible y encantador, como lo era su padre, el conde Rostopchine, al que adoraba.

El hombre, en la obra de la Comtesse, es misógino, frívolo e irritable. Tal vez la imagen de su padre –del que Tolstói diría que era un orador vanidoso– y de su marido –amante de la frivolidad de la vida parisina e infiel empedernido– le mostraron la cara más despreciable del género masculino.

Su primo Paul siempre la acompaña en sus juegos y se ocupa de mostrar siempre a Sophie lo que no quiere ver. Es la voz de su conciencia, algo que a Sophie suele sacar de quicio.

Junto a éstos aparecen también otros personajes secundarios, como sus amigas Camille y Madelaine con las que comparte juegos.

3. Estructura

La obra está compuesta por veintidós cuentos en los que se narran *les malheurs* de la protagonista. En ellos, los diálogos cortos y sencillos priman por encima del texto: la Comtesse, muy observadora y conocedora por tanto del lenguaje y reflexiones de los niños, transcribe con una exactitud admirable conversaciones que atraen al lector y lo introducen en la historia como si de él mismo se tratara. Al tiempo que nos hacen reír con situaciones cómicas que en un contexto real no apreciaríamos si no es cuando nos lo muestra una segunda persona.

La gran cantidad de diálogos hacen que comparemos la estructura narrativa del libro con la de una obra de teatro.

4. Realismo

Yves Florenne diría de su obra que, al igual que ocurre en todas las demás, la realidad está tan presente en la ficción que la hace interesante a los ojos del historiador, del sociólogo y hasta del psicoanalista, «par tout ce qu'elle révèle, souvent sans l'avoir voulu» (Florenne, 1974: 1, 12).

José Cabanis (1964), en su introducción a su catálogo dice:

[...] elle porte témoignage sur «une race en danger de disparaître: l'enfance». Enfance «de classe», soit; privilégiée, certes. Mais qui faisait sa propre richesse de rien et de tout le monde, et elle pour commencer, ignorait ses angoisses. C'est ce bonheur-là, bien plus que ces angoisses-ci, qu'on respire dans l'exposition; cette féerie simple, soudain ressuscitée par l'admirable ensemble de dessins enfantins –ces enfants d'aujourd'hui– qu'on y a réunis: la «race en danger» se défend.

5. Espacio

Rusia, su país natal, y Francia, su patria adoptiva, son el telón de fondo en el que se desarrollan sus historias, pues es allí donde ha vivido, lugares que conoce a la perfección y donde puede encontrar toda una cantera de historias que plasmar en su obra. Y es que la Comtesse, «elle n'écrit

jamais que ce qu'elle a vu» (Pitray, 1959: 49). La acción se desarrolla principalmente en el palacio de Nouettes, dicho deFleurville. Entorno a él, palacios, pueblos y bosques tan reales como los que rememoran. Los decorados y paisajes son tan hermosos como los que se describen en los cuentos de hadas.

6. Estilo

«On parle enfant comme on parle français», así definía la propia Comtesse el lenguaje empleado en sus narraciones (Cheneviène, 1932). Y es que nuestra autora, muy observadora, copiaba con la precisión de una grabadora las palabras y los gestos exactos de los niños. El comienzo de sus narraciones es directo, sin preámbulos, aparecen los personajes en escena; desde el primer momento la atención y la curiosidad del lector son captados por la naturalidad y la viveza de su estilo narrativo. Y todo ello aderezado con la disposición tipográfica de las réplicas del teatro. Un estilo propio de aquel que se empleaba para la enseñanza de los pequeños aristócratas y que brilla por su sencillez y claridad. Tanto es así, que sus minuciosas y detalladas descripciones interesan hasta al más pequeño de sus lectores, captados por el tono de la narración constantemente exaltado por el sentimentalismo. Tal y como diría Dominique Desanti (1972: 12), «elle a un don de conteuse à la russe».

Comenzaba sus narraciones sin un plan preconcebido, casi al azar, guiada por la intención de divertir y entretener, y no con el interés por hacer gala de un perfecto estilo literario. Aquí radica el secreto de su éxito: es sincera. Huye de todo artificio que pueda obstruir la visión de la realidad con el pretexto de moralizar. Por ello sus personajes son dueños de una inteligencia normal, con unos rasgos claramente definidos, buenos o malos, cuyo comportamiento responde a lo que ella considera normal teniendo en cuenta el mundo en el que se desarrollan, un mundo a menudo duro y cruel.

Tuvo el ingenio y la capacidad de plasmar a la perfección el comportamiento infantil; es por ello por lo que desde la primera página capta la atención del niño, al que transporta por una atmósfera y unos

decorados tan reales como los que vivía, por los lugares más diversos y recónditos con la certeza de que serían de su interés y agrado.

Tal era la minuciosidad con la que los describía, que no costó ningún esfuerzo a los ilustradores reproducir fielmente lo que la Comtesse narraba, ya se tratase de decorados como de los propios personajes.

El diálogo, junto a la narración, cumple una función primordial: atraer la atención del niño, algo que la autora supo desde el primer momento, pues es haciendo uso de los giros y expresiones propios de los niños como realmente éstos entienden lo que se les está diciendo, al tiempo que mantiene en alerta su atención. Bien es sabido, por los expertos en el tema, que no hay mejor compañero de juegos para un niño que otro, un poco mayor, capaz de compartir juegos con él al tiempo que le enseña de su propia experiencia y conocimientos en un lenguaje común a ambos. Y eso es lo que hizo la Comtesse de Ségur, que nunca dejó de ser Sophalletta y que por su condición de observadora siempre estuvo muy en contacto directo e interesado con los niños.

Rapidez, lucidez, transparencia, optimismo y buena intención es lo que encontramos en la narración de la Comtesse de Ségur. Ella siempre encuentra un remedio para aliviar el mal. No nos referimos aquí al cruel y severo castigo del látigo, sino a la educación de la madre. La Comtesse trata de plasmar en su obra a la madre tierna y comprensiva que ella no tuvo. Aunque en su obra y concretamente en ésta, *Les malheurs de Sophie*, encontramos a esa madre protectora que educa a sus hijos en un ambiente rodeado de naturaleza y fortuna, sin embargo hay dos en las que *les malheurs* de *Le Bon Petit Diable* y de Sophie en *Les Petites Filles Modèles* son debidas a la ausencia de la madre.

7. La educación

Atrás quedó aquella severa educación de la que Sophie fue víctima, pero no en el olvido. Por eso el método educativo que ella recomienda en su obra se basa en el cariño y el afecto, y no en la crudeza de unos métodos que hoy tacharíamos de aberrantes.

A menudo encontramos en la obra de la Comtesse un método de castigo que sigue suscitando críticas: los latigazos. Se ha llegado incluso a percibir

cierto sadismo en la figura de la autora. Sin embargo, al igual que ya lo han hecho otros estudiosos, nosotros creemos que lo que la Comtesse hace es describir un tipo de castigo propio de la época, y no animar a que éste se lleve a cabo, ni mucho menos que ella opine que se trate de algo correcto, algo que ni siquiera ella puso en práctica. No olvidemos que la Comtesse es una gran observadora de su época, ella no ha inventado ni creado nada, y su trabajo ha consistido en plasmar minuciosamente en su obra la sociedad y las costumbres de una época de la que, gracias a ella, hoy día podemos tener un conocimiento preciso, que de otro modo no habría sido posible. Es tal el detalle con el que la Comtesse de Ségur describe todo lo que sucede a su alrededor que incluso somos conocedores de la alimentación que disfrutaban los distintos estamentos sociales, desde el más rico hasta el más pobre. Y es que parece que por este tema la Comtesse sentía cierta obsesión, seguramente motivado por la escasez que ella sufrió cuando era pequeña: la severidad educativa de la Comtesse Rostopchine llegaba hasta límites insospechados, y más si tenemos en cuenta el estatus social del que disfrutaban.

El valor educativo de la obra de la Comtesse de Ségur ha sido y es muy discutido. Se le ha tachado de mezquina e hipócrita; sin embargo creemos que no debemos olvidar que esta mujer, conformista con su época, vivió y fue educada en un tiempo que todo lo que ella nos muestra en su obra era considerado «normal». Por entonces nadie se escandalizaba por los severos castigos que recibían niños, criados, inocentes o culpables. Ella sólo reflejó en su obra la realidad de una época, la de la Rusia y Francia del siglo XIX, lo que le valió que el sociólogo Pierre Bleton (1963) considerara, a su vez, a la Comtesse de Ségur como socióloga. Y que cuando hablemos de ella, hablemos de la *Balzac des enfants*. Pensamos que, más que acusarla con calificativos como los ya citados, deberíamos tener en cuenta esto último y ver en ella a una mujer avanzada a su tiempo, a pesar de su conformismo, que supo ver en los niños y en la educación de éstos lo que hasta el momento nadie había percibido. Y no olvidar nunca que, aunque en sus historias encontremos duros castigos, aquellos que tachamos de “sádicos”, ella nunca los empleó con sus hijos ni con sus nietos, para los que siempre tuvo un gesto de afecto.

Así, en un artículo publicado por Arlette de Pitray (1959: 42, 45), ésta nos hace partícipes de un comportamiento digno de la persona más desinteresada, tierna y noble:

[...] deux traits dominants de sa nature: l'oubli de soi total, et le désir éperdu de gâter, de choyer ses enfants et ses petits-enfants à proportion de son enfance privée de tendresse maternelle. [...] amusée, Sophie Rostopchine, regarde sans gronder, d'abord parce qu'elle est une sportive qui s'ignore, ensuite, parce qu'elle ne corrigea jamais un enfant [...] jamais ses mains ne touchèrent la joue d'un de ses petits autrement que pour la caresser.

[...] Il irradiait d'elle un tel charme, un tel amour que si l'un des enfants faisait une bêtise, il était déjà dix fois puni en voyant le cher visage maternel s'assombrir un instant. C'étaient alors des pardons sanglotés dans les bras vite ouverts.

Pensamos que, seguramente, quiso mostrar a sus pequeños, y luego a todos los niños que leían sus narraciones, cuál era la realidad del mundo, de la época en la que vivían. Aquellas tristes y lamentables situaciones les podían suceder a ellos y debían evitarlas o dar gracias porque a ellos no les ocurría lo mismo. Su único interés era educar ejemplarizando a través del entretenimiento y eso es algo que nadie, ni los más críticos, pueden negar. Es por ello por lo que no debemos apresurarnos en hacer juicios de valor fundados en suposiciones queriendo ver más allá de lo que hay, porque si por algo se caracteriza la Comtesse es por su simplicidad, por la sencillez de su estilo en la narración de unos cuentos que, queda demostrado, han llegado al fondo de los corazones de los niños. Y que en su pensamiento no había ocultos otros intereses que no fueran lo que a primera vista percibimos: «Et puis, la Comtesse de Ségur a un précieux don: elle sait amuser les enfants, elle n'est pas uniquement la mère, c'est-à-dire une grande personne, mais elle est aussi une compagne, presque une complice. [...] Ce qui était à la base de son caractère ce fut la fantaisie» (Pitray (1959: 45).

No parecía que la intención moralizadora fuera el punto de partida de las narraciones de la Comtesse. Sin embargo, la forma en que la autora representa sus historias permite la enseñanza moral que se desencadena

de los hechos narrados sea libremente, y sin esfuerzo alguno, asimilada por los pequeños lectores. Esto es, el niño no tiene un conocimiento preciso del «pecado», tan sólo el adulto es capaz de concebir su significado y su valor, así como de reconocerlo. Por eso corresponde a éste enseñar al niño a reconocer el pecado y mostrarle el camino más correcto a elegir y cómo. Y la Comtesse supo, con gran maestría, cumplir con esta misión.

Cuántas veces hemos oído hablar de la crueldad de los niños. Y eso es algo que pertenece al niño universal, no sólo a los niños del siglo XIX. La Comtesse de Ségur nos muestra a los niños tal y como son, con sus virtudes y sus defectos. Así, en *Les malheurs de Sophie*, la Comtesse refleja abiertamente la crueldad de una niña, pero siempre acompañada de sus reflexiones. Porque su interés no es mostrar el pecado, sino corregir el comportamiento del niño desde sus pensamientos. Encauzar sus impulsos mostrándole cuáles pueden ser las consecuencias por dejarse arrastrar por un instinto que el niño no sabe gobernar. Y para eso está el adulto, para enseñarle. La pequeña Sophie decide poner a prueba una nueva herramienta que acaba de caer en sus manos. Para ello se sirve de unos pescaditos, vivos, que se convertirán en víctimas de un cruel sacrificio del que la niña no es consciente hasta que el mal no está hecho. Entonces nos remitimos a Freud en un intento de comprender esta crueldad, pues él considera que toda debilidad inspira en el niño una actitud de tiranía al tiempo que libera un sentimiento consciente de poder. Él considera que con el niño debemos ser cariñosos, pero sin bajar la guardia, hay que ser fuerte pues «Esta edad no tiene piedad». Los niños adoran a los animales, y Sophie no es una excepción; los adora. Sin embargo, junto a ese sentimiento de ternura y curiosidad que el niño siente por el animal, se despierta también un deseo de poder que desemboca en la crueldad. Así, todos los capítulos en los que aparece un animal coprotagonizando con Sophie —*Les petits poissons*, *Le poulet noir*, *L'abeille*, *L'écureuil*, *Le chat et le bouvreuil*, *L'âne*, *La tortue*— acaban mal.

En todos los capítulos de *Les malheurs de Sophie* vemos que, cuando el comportamiento de los niños es incorrecto, en ese momento el niño atraviesa por una ceguera moral que tan sólo le permite ver el daño material temporal y la necesidad impetuosa de ocultarlo, y para ello recurre a la mentira. Y si a la hora de llevar a cabo una mala acción fueron torpes, cuando se trata de inventar una coartada son admirablemente ingeniosos.

8. Consideraciones finales

La obra de la Comtesse de Ségur, *Sophaletta*, nació para alegrar el mundo de los más pequeños, que durante muchos años habían sido relegados a un segundo plano, olvidándonos de que el niño es un hombre en proceso de formación con identidad propia. Considera Freud la figura de la Comtesse como objeto de estudio para la psiquiatría, por el interés que suscitan los problemas de orden psicoanalítico que refleja su obra. Y Pierre Bleton la define como socióloga, pues, sin saberlo ni pretenderlo, la exactitud y minuciosidad de sus observaciones la convirtieron en la primera socióloga del Segundo Imperio.

Podemos definir a la Comtesse de Ségur como una mujer impulsiva, generosa, imaginativa y apasionada, pero no objetiva, pues su concepción del mundo está limitada a la época a la que perteneció: sociedad estamental, en la que ella y su familia ocupan un lugar privilegiado, por lo cual debemos entender el concepto que tiene del orden de las cosas, del que ya hablamos en un capítulo anterior. Sin embargo, la pluralidad de calificativos que definen su carácter da a su obra una riqueza desconocida hasta el momento en las obras infantiles.

Durante mucho tiempo, toda una serie de malentendidos creyeron ver en su obra relatos moralizadores llenos de cierto sadismo, ante lo cual nos atreveríamos a sugerir la revisión de sus narraciones con el propósito de reconocer en ellos un mensaje: ¿no nos estará proponiendo la autora nuevas sugerencias para una nueva educación, alejada de los convencionalismos de la época y de todo lo que en ella encontramos de reprochable?

Pues si tenemos en cuenta que a partir de entonces la narrativa infantil, y en general toda la literatura del género, dio un giro y comenzó un nuevo desarrollo hasta lo que hoy entendemos por tal, entonces creemos no queda lugar para las críticas que sobre ella se vierten sugiriendo el cuestionamiento de su obra, cuestiones a las que creemos hemos dado respuestas que no dejan lugar a dudas. Claro está, siempre queda la posibilidad, y que nosotros respetamos, de que la obra de la Comtesse siempre estará sujeta a la estimación personal que cada individuo tenga ateniéndose a su concepción de la vida y su persona.

Bibliografía

- BARTHÉLÉMY, F. (1976): «Les premiers pas littéraires de la Comtesse de Ségur», *Recherches sur le conte merveilleux*, sous la direction de Georges Jacques, travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de Louvain, 101-141.
- BLETON, P. (1963): *La vie sociale sous le Second Empire. Témoignage de la comtesse de Ségur*, París, Éditions Ouvrières.
- CABANIS, J. (1964): *Plaisirs et lectures*, París, Gallimard.
- CHENEVIÈRE, J. (1932): «Une amie d'enfance. Madame de Ségur. Quelques aspects de son talent et de son oeuvre», *Revue de Paris*, VI, 281- 304.
- CONE BRYANT, S. (1976): *El arte de contar cuentos*, Barcelona, Nova Terra.
- COMTESSE DE SÉGUR (1990): *Les malheurs de Sophie*, en *Œuvres*, París, Robert Laffont.
- (1990): *Œuvres*, París, Robert Laffont.
- COSTAZ, G. (1982): «L'amour des enfants et du fouet», *Le Matin de Paris*, 5 de enero, 1513, 30.
- DESANTI, D. (1972): «La Comtesse de Ségur ou Les Bonheurs de Sophie», *Le Monde. Littérature et Critique*, 25 agosto.
- FLORENNE, Y. (1974): «Le Centenaire de Mme. de Ségur: heureuse Sophie», *Le Monde*, 6 agosto, 1, 12.
- NIÈRES, I. (1990): «Les vacances de la Comtesse de Ségur, ou pour en finir avec Les malheurs de Sophie», *La Revue des Livres pour Enfants*, primavera, 67.
- PITRAY, A. DE (1959): «Ma grand-mère Ségur ou Les malheurs de Sophie», *Les Annales-Conference*, 99, enero, 41-54.
- SANZ PÉREZ, C. (2003): *Narrativa infantil francesa y española del siglo XIX: estudio comparativo de la obra de la comtesse de Ségur y de Fernán Caballero*, tesis doctoral, Universidad de Murcia.

ANDRÉ MALRAUX: LA FEMME ET LA FÉMINITÉ DANS SA LITTÉRATURE

CRISTINA SOLÉ CASTELLS

Universitat de Lleida

On a évoqué à plusieurs reprises la misogynie de Malraux dans sa vie privée. Les 6 volumes des mémoires que sa première femme, Clara Malraux, a publiées entre 1963 et 1979 ont contribué pour beaucoup à répandre cette idée. Dans le même sens plusieurs critiques ont mis en relief le rôle toujours subsidiaire que jouent les femmes dans ses romans –dont la plupart sont consacrés au thème de la guerre ou de la révolte–, comme preuve de la correspondance entre sa pensée et son oeuvre. Sans prétendre mettre en question le bienfondé de ces affirmations, nous proposons ici quelques réflexions susceptibles d’apporter peut-être quelques nuances à ce sujet qui nous paraît complexe, comme était extraordinairement complexe la personnalité de l’auteur.

C’est un fait que dans les romans de Malraux, comme dans ceux de nombreux contemporains qui ont écrit sur la guerre ou sur la révolution, l’espace du combat est présenté comme un espace «viril», associé à des valeurs traditionnellement attribuées à la masculinité, telles que le courage, de l’énergie créatrice, la force, l’action trépidante ou la fraternité entre les combattants. Pourtant, à la différence d’autres écrivains contemporains, comme son ami Drieu la Rochelle ou Montherlant, dans la fiction malrucienne les femmes ont une certaine présence dans l’espace du combat. Elles participent dans l’action, quoique leurs démarches, toujours subsidiaires et à l’ombre des initiatives des personnages masculins, ne soient évoquées que très discrètement, presque de façon anecdotique: au moyen de quelques mots, tout au plus quelques lignes, qui passent presque inaperçus dans une première lecture. Plusieurs critiques concluent de ce fait que Malraux a voulu délibérément exclure la femme de son univers romanesque et en attribuent la cause à «sa misogynie profonde et son mépris pour les œuvres des femmes» (Blanc, 1991: 131).

La misogynie dont on accuse Malraux et dont font preuve par ailleurs une partie importante de ses contemporains masculins, ne peut être jugée en marge d'une attitude sociale fort répandue parmi la population et les intellectuels masculins de la première moitié du ^{xx}^e siècle européen. En effet, nous la retrouvons dans les œuvres d'Apollinaire, de Breton –particulièrement dans ses romans de jeunesse–, de Prévert, de Montherlant qui, dans sa tétralogie *Les jeunes filles*, écrite entre 1936 et 1939, témoigne son mépris radical pour la femme, et où hommes et femmes apparaissent comme des ennemis inconciliables. Il en est de même pour Drieu la Rochelle, Boris Vian et tant d'autres écrivains.

Jung attribue la raison principale de cette attitude de la société masculine à la désorientation psychologique que leur produisit le processus d'émancipation vertigineux qu'a connu la vie des femmes dès la fin du ^{xix}^e siècle. Jung explique (1988: xii) comment l'équilibre traditionnel entre *Animus* et *Anima* dans l'inconscient collectif des sociétés occidentales a été rompu: la projection associée à *Anima* se correspond de moins en moins avec la réalité parce que les femmes se sont virilisées d'une certaine façon, dans le sens que la formation, le travail, les habitudes des deux sexes sont en train de devenir de plus en plus uniformes et, par conséquent, la séparation des rôles –jadis très nette– devient de plus en plus floue. À l'époque où écrit Malraux la place de la femme au sein de la société est donc en processus de redéfinition. L'écrivain montre qu'il était parfaitement conscient de ce processus de changement dans les nombreuses situations d'incompréhension mutuelle et de conflits entre les deux sexes qu'il ébauche dans ses romans.

Par ailleurs on constate, à y regarder de près, que les différents événements que Malraux narre dans ses romans, sont régulièrement garnis de personnages féminins et/ou d'allusions aux femmes. Des allusions qui se limitent souvent à un mot, à une courte phrase, comme si, tout en refusant de leur accorder un rôle protagoniste dans l'action, il s'appliquait pourtant à laisser témoignage de leur présence, de leur souffrance et aussi des problèmes de leur condition. Ainsi dans *La condition humaine*, lorsque l'un des personnages décrit la tension des moments qui précèdent l'insurrection à Shanghai, il introduit une courte réflexion à propos de la pénible situation des femmes chinoises, obligées à se marier par l'imposition de leurs

parents, ou dans *Les conquérants* il précise que l'un des héros, Garine, payait de sa poche des avortements à des femmes pauvres. La position morale que l'auteur prête à ce personnage, fort rare dans les années 1920, date du roman, reste de nos jours d'une grande actualité.

Pourtant dans l'ensemble de son œuvre, malgré la maigre présence féminine, Malraux trace une fresque où leur condition est présentée dans toute sa complexité et sous tous ses aspects idéologiques, économiques, culturels et sociaux: nous y retrouvons des femmes au foyer, des femmes qui travaillent dans de différents métiers, des prostituées, des mères de famille, des miliciennes, des femmes qui revendiquent leurs droits, des femmes cultivées (May Gisors est médecin), des analphabètes, les "femmes en noir" espagnoles...¹

Des six romans que Malraux a écrits, seulement deux contiennent des personnages féminins qui sont quelque peu développés. Il s'agit d'Anna Kassner dans *Le temps du mépris* et de May Gisors et Valérie Serge dans *La condition humaine*. Des deux romans, c'est dans le dernier où la présence féminine est la plus importante et la plus riche en nuances. Malraux y dépeint la réalité conflictuelle et instable de son époque où coexistent deux conceptions antagonistes de la femme et de l'amour, représentées par les personnages du vieux père Gisors d'une part et du couple Kyo et May Gisors de l'autre. Le premier incarne la vision traditionnelle de la femme et de sa fonction sociale, liée à la maternité et aux soins du foyer, sans entrer en concurrence avec les fonctions traditionnellement réservées aux hommes. Il est incapable de comprendre «l'amour intellectuel et ravagé» entre son fils Kyo et May.

Lui avait aimé une Japonaise parce qu'il aimait la tendresse, parce que l'amour à ses yeux n'était pas un conflit mais la contemplation confiante d'un visage aimé, l'incarnation de la sereine musique, —une poignante douceur. (Malraux, 1976a: 563)

Comme pour Gisors, la femme traditionnelle restera toujours l'idéal féminin de Malraux. Malgré la discrétion extrême dont il a toujours fait preuve à l'égard de sa vie privée, les témoignages de Clara Malraux, sa

1 Dans *L'Espoir*, Malraux fait des références à ces femmes, toujours habillées de noir. Cf. par exemple, Gallimard, col. Folio, 1979, p. 301.

première femme, et de Sophie de Vilmorin, son dernier amour, coïncident dans leur vision de l'écrivain comme un homme «possessif et d'une extrême jalousie», qui «avait une conception d'avant-guerre du rôle de l'épouse» (Rabaudy, 1999). «Toute entière comme une femme d'autrefois, je m'étais remise entre les mains de celui qui donnait une saveur merveilleuse à chacun de mes instants» (Malraux, C., 2006: 94), écrit Clara. Mais, au fil des années: «Tandis que vous vous affirmiez de plus en plus, je m'effaçais de plus en plus. [...] Peu à peu, je me sentais devenir sauvage et silencieuse. Je perdais confiance en moi, je ne me sentais plus exister» (Malraux, C., 2006: 85).

Pourtant sa pensée personnelle n'empêche pas l'écrivain de montrer dans ses romans une connaissance profonde de la réalité dans laquelle il vit et de faire preuve d'une grande sensibilité à l'égard de la question féminine. Les différentes attitudes de ses personnages masculins face aux revendications féminines sont une peinture réaliste de la pluralité de la société de son époque. Ainsi on y trouve un riche éventail d'attitudes du côté des personnages masculins: depuis le refus net de la présence féminine dans le monde du travail et de la guerre, comme le mépris de Manuel, dans *l'Espoir*, qui affirme qu'elles ralentissent l'action et qu'elles sont très chétives pour être au combat (Malraux, 1979: 107), ou l'incapacité de Gisors, dans *La condition humaine*, de comprendre les exigences égalitaires de May, qui revendique sa liberté et son droit de participer activement à l'action révolutionnaire, jusqu'à l'acceptation totale –quoique toujours douloureuse– des droits de la femme et de l'égalité des deux sexes. C'est le cas de Kyo, le jeune mari de May dans *La condition humaine*. Sa pensée concernant les femmes et son attitude envers May sont presque inouïes dans les sociétés des années 1930, comme le signalait Victoria Ocampo (1977: 6). Malraux a conçu en 1933 un modèle social qui ne commence à s'imposer que presque un siècle plus tard. La peinture de ce couple témoigne de la capacité extraordinaire qu'avait l'écrivain d'imaginer l'avenir, comme il en a fait preuve par ailleurs maintes fois dans le terrain politique. Sa peinture du couple May-Kyo, comme celle de Garine dans *Les Conquérants*, dépasse donc largement la simple anecdote.

Entre les deux pôles, Malraux dépeint une riche gamme d'attitudes et de situations intermédiaires qui, comme il est habituel dans sa littérature, sont à peine ébauchées par quelques mots ou quelques lignes. Des mots

et des lignes qui incitent subrepticement le lecteur à la réflexion. Mais il nous paraît important de souligner la prudence extrême, de toute évidence soigneusement calculée, dont Malraux fait preuve à ce sujet. Il évite délibérément de prendre parti, de juger, d'exposer publiquement sa pensée personnelle. Les quelques références à «la question féminine» qu'il fait dans certains romans mises à part, il ne parlait jamais de ce sujet, même pas avec ses amis. La critique a maintes fois fait référence à la pudeur extraordinaire de Malraux concernant sa vie privée. Sans doute la «question féminine» appartenait pour lui au domaine du privé.

Une situation qui se répète à plusieurs reprises dans les romans de Malraux, est celle des hommes qui ont beau accepter explicitement le droit à la liberté de la femme aimée, au moment où elles prétendent en faire usage ils se montrent incapables de l'assumer et le conflit éclate entre les deux personnages. C'est le cas de Valérie et Ferral dans *La condition humaine*, ou celui de Perken et sa femme dans *La voie Royale*, ou encore celui de Malraux lui-même et de sa première femme Clara, à qui il promet avant leur mariage d'accorder une liberté totale. Mais il fut incapable de tenir parole et finit par lui exiger un dévouement total: «Ne vaut-il pas mieux être ma femme qu'un écrivain de second ordre?» (1969: 91), affirme Clara qu'il lui lança un jour. Clara n'avait pas la vocation d'être le type d'épouse qu'il souhaitait, et leur mariage échoua après vingt ans de vie en commun.

En rapport étroit avec la femme, l'amour et la sexualité sont également évoqués dans les romans de Malraux par de brefs passages qui constituent une courte parenthèse dans le développement de l'action principale. Une action qui est éminemment épique, au sein de laquelle l'analyse psychologique est remplacée par un gigantesque champ de tensions et de forces entre les personnages qui les tient permanemment attachés à l'instant présent. Leur vie privée n'a guère de place dans ce contexte, et s'attarder sur des considérations sentimentales nuirait sans doute à l'atmosphère de tension extrême qu'il s'applique à créer dans ses romans. Pourtant Malraux nous y donne une pluralité de visions de l'amour, qui par ailleurs s'inscrivent de plein dans son époque. En effet Malraux, comme Prévert, Montherlant, Drieu la Rochelle et comme tant d'autres intellectuels, est fortement influencé par la conception existentialiste de l'amour, et c'est cette vision qui s'impose dans ses romans, où, comme le théorise Sartre, les rapports entre les amoureux sont presque toujours des rapports de force/ faiblesse.

Chacun essaie d'utiliser l'autre au bénéfice de sa détermination. Ceux qui veulent être aimés, «veulent faire perdre à un autre être, en leur faveur» (Malraux, 1992: 57), lit-on dans *La tentation de l'Occident*. L'amour apparaît comme une appropriation de l'être aimé, appropriation qui, comme l'affirme Sartre, ne consiste pas à «posséder l'aimé comme on possède une chose: il réclame un type spécial d'appropriation, la possession d'une liberté comme liberté» (Sartre, 1992: 434). Ainsi l'individualité de l'être aimé s'estompe et finit par se fondre et se confondre dans le «je» de l'autre. L'amoureux «perd» alors de fait son être aimé et se découvre de nouveau en solitude (Sartre, 1992: 444), accompagné seulement de son double. Lorsque le membre du couple qui apparaît *a priori* comme le plus faible se refuse à cette concession, l'amour se mue dans la plupart des cas que dépeint Malraux haine et rivalité acharnée. Dans *La voie royale* il décrit un exemple extrême de cette évolution de l'amour: Perken et sa femme à peine mariés, deviennent des adversaires inconciliables et leur vie en commun se transforme vite en concurrence haineuse et obsessionnelle:

Chacun [...] pour prouver sa supériorité s'attacha au travail; l'un et l'autre trouvèrent là un refuge et une passion sournoise. [...] Lorsque [...] la nuit venue sur l'hôtel [...] quelque heure tardive sonnait, il n'était pas rare que l'un, penché à sa fenêtre, aperçut de la lumière dans la fenêtre de l'autre et, bien qu'exténué, s'attachât à quelque nouveau travail. [...] et chaque année il travaillait davantage, afin que sa lampe ne fût point éteinte avant celle de sa femme. (Malraux, 1976b: 184)

Les héros malruciens apparaissent toujours comme des êtres en quête de détermination. La prise de conscience de soi, leur *cogito*, ne se réalise jamais à partir de l'introspection, mais à partir d'un cadre extérieur qui les observe et les juge. La société leur est indispensable pour pouvoir acquérir une forme: «Il lui fallait les yeux des autres pour se voir, les sens d'une autre pour se sentir» (Malraux, 1976a: 486), lit-on dans *La condition humaine* à propos de Ferral, et ailleurs dans le même roman et concernant le même personnage et son rapport avec les femmes: «Un corps conquis avait d'avance pour lui plus de goût qu'un corps livré» (Malraux, 1976a: 472) Ceci conditionne les rapports à l'intérieur du couple et rend irréalisable l'amour dans sa conception biblique de communion altruiste et généreuse entre deux êtres.

La femme, et la famille dont elle incarne le symbole, deviennent souvent la plus grande contrainte qui conditionne la détermination des héros masculins et, par conséquent, leur bonheur. C'est le cas d'Hemmelrich (toujours dans *La condition humaine*, 1976a: 445 et 468) qui renonce à la fraternité virile –la plus belle marque de l'héroïsme malrucien– et donc à sa dignité de guerrier, lorsqu'il est obligé de refuser de prêter asile à des compagnons révolutionnaires pour ne pas mettre en danger sa femme et son fils. Il en souffrira amèrement pendant toute sa vie. Dans le récit *Et sur la terre...*, l'un des derniers écrits de Malraux, publié posthumément en mars 1977,² il reprend ce sujet à propos de l'un de ses personnages, Peltier, qui après un long dilemme intérieur, décide finalement de s'imposer à l'amour qu'il ressent pour sa femme et à aux souhaits de celle-ci et la quitte pour s'engager dans le combat tout en s'exclamant: «J'attendais que ma vie commence» (cité par Rieuneau, 1981: 220). L'action, la guerre, et la détermination du sujet qu'elle comporte, triomphent donc ici de l'amour et des attaches familiales, quoique au prix d'une douleur profonde et durable. Nous retrouvons dans ce récit, exprimé avec un grand dramatisme, le thème de la passion exclusive³ qui caractérise la plupart des héros malruciens et qui est à l'origine de leur nature tragique. Incapables de partager leur énergie et leur cœur entre l'amour et l'action, ils choisissent l'action, qui apparaît dans les romans comme une passion active et prospective destinée à dépasser le réel et à conquérir un avenir nouveau.

Mais toujours fidèle à sa volonté d'offrir au lecteur une fresque de la vie réelle et de sa diversité, Malraux narre dans *La condition humaine* un cadre où l'amour et l'action se marient, c'est-à-dire où l'action rend possible la réalisation de l'amour-communion, dans les personnages de May et Kyo. Marié à une femme indépendante, intelligente et fière de sa liberté, Kyo accepte que sa femme l'accompagne à la guerre et à la mort probable qu'il s'en suit. Ils combattent ensemble dans cet espace singulier, espace de fraternité et de liberté. Lorsque Kyo est tué, sa femme May

2 Il s'agit d'un court récit presque inédit. Il fut édité par la fondation Maeght dans une édition de luxe, tirée seulement à 250 exemplaires contenant des illustrations de Max Chagall. C'est la seule édition qui existe de nos jours.

3 Montherlant définissait la passion comme la nourriture de la vie; dans *Le cardinal d'Espagne* (1968: 211) il écrit: «Il y a deux mondes, le monde de la passion et le monde du rien: c'est tout».

décide de renoncer à son poste de médecin et de continuer l'action que son mari avait commencée, bravant le danger et la mort. «C'est encore une façon de venger Kyo» (Malraux, 1976a: 561), explique-t-elle à Gisors. C'est seulement alors que se produit la communion entre les deux êtres. L'amour ne réussit à triompher que dans la mort. Par ailleurs en choisissant de remplacer son mari, May devient son double, mais à la différence des personnages sartriens, ceci n'est pas cause d'éloignement ni de disparition de l'amour. Elle est, au contraire, le seul état où l'amour peut triompher du temps chronologique et durer. On peut donc affirmer que l'amour fait corps avec la mort dans la fiction malrucienne.

Pourtant en remplaçant son mari dans le combat, en devenant son double, May se déféminise. Dans les romans de Malraux cette évolution est commune à tous les personnages féminins qui, pour une raison quelconque, participent directement dans le combat.

Lorsque la femme devient virile elle perd inéluctablement son charme sensuel sous le regard des personnages masculins, qui réagissent majoritairement soit par l'étonnement et la confusion, soit par la haine. La déféminisation de la femme à la suite du processus d'uniformisation des mœurs entre les deux sexes est par ailleurs un thème très répandu dans la société masculine de l'époque de Malraux (Durand, 1979: 299):

Tout se passe comme si, dans nos sociétés, les valeurs féminines étaient transférées sur des symboles dont la femme s'est dépossédée, la femme ne symbolisant plus la féminité.

La littérature de la première moitié du xx^e siècle aborde souvent cette question. André Breton dans son roman *Arcane 17*, soutient la nécessité impérieuse que les femmes rentrent en possession de leur féminité, qui est, d'après lui, le seul espoir de salut qui reste à l'humanité. Malraux par contre, se refuse délibérément à prendre parti publiquement à propos de ce sujet, et s'il est vrai qu'il est présent dans ses romans, et qu'il attribue cette vision de la femme à une partie importante de ses personnages masculins, il n'est pas moins vrai que le point de vue contraire –c'est-à-dire l'acceptation de la femme virile– y est également représenté, bien que les exemples y soient moins nombreux.

Pourtant on sait que dans sa vie privée, Malraux croyait au principe de l'éternel féminin et censurait l'éloignement progressif de la femme

moderne de cet idéal. Clara Malraux fait allusion à leurs discussions autour de ce sujet et à son désaccord avec son mari sur ce point (2006: 110).

Dans une époque où la l'amour est en crise, les rapports entre les hommes et les femmes ont tendance à se polariser autour de la sexualité qui, dans l'œuvre de Malraux comme dans celle de bon nombre de ses contemporains, est sans rapport avec l'amour. Ainsi ses romans sont parsemés de prostituées, d'idylles brèves, d'allusions au désir sexuel qui sont sans influence dans le développement de l'action. Pourtant ces scènes apparaissent souvent accompagnées de réflexions concernant la dissocia-tion entre le sexe et l'amour qui ne sont pas sans importance. Dans *La voie royale*, après une courte scène érotique, Perken affirme: «Un homme qui pense, non à une femme comme au complément d'un sexe, mais au sexe comme au complément d'une femme, est mûr pour l'amour: tant pis pour lui. Mais il y a pis; l'époque où la hantise du sexe, la hantise de l'adolescence, revient, plus forte» (Malraux, 1976b: 175). Dans *La corde et les souris*, Malraux écrit: «Il est clair que la chose la plus importante, entre les hommes et les femmes, est la tendresse, et... [...] On fait comme si ce qu'il y a de plus important était génital» (1999: 564).

Pourtant Sophie de Vilmorin parle de la difficulté extrême qu'éprouvait Malraux, dans sa vie privée, à exprimer ses sentiments. Pourtant dans ses romans il leur accorde une place de première importance: l'amitié, l'amour, la solidarité, mais aussi la haine, parsèment ses romans. Dans ce sens tout à l'heure nous avons également fait référence à ses personnages comme à des "êtres de passion". Les sentiments sont en réalité le moteur le plus important de l'action. Bien que ni l'amour ni la sexualité n'ont une présence importante dans sa littérature, on comprend aisément que Malraux soit incapable de les concevoir amputés des sentiments.

Derrière les apparences d'une littérature misogyne, qui semble consacrer toute la place à l'héroïsme viril et exclure les femmes de sa fiction, se cache donc la volonté et l'effort soutenus de Malraux pour rappeler à chaque instant la présence féminine dans son univers romanesque, malgré que l'univers qu'il y représente, la guerre, était à son époque un espace éminemment masculin et que le style de Malraux est peu enclin à se détourner du fil principal de la narration. Son insistance à invoquer la présence féminine pourrait peut-être traduire la volonté de Malraux de présenter la révolte comme une philosophie –voire comme une

religion— qui concerne la société toute entière et à l'intérieur de laquelle chaque individu a une place et une fonction à remplir.

La peinture qu'on a souvent fait d'un Malraux insensible, nombriliste, voué exclusivement à la culture de son personnage public, de sa grandeur et profondément misogyne, doit être complémentée, nous semble-t-il, de celle —moins évidente— d'un romancier sensible, observateur attentif, qui fait un remarquable effort d'impartialité dans sa peinture de la condition humaine dans sa pluralité et dans sa complexité. Comme l'écrivait Drieu la Rochelle (1992: 365): «La contradiction des sentiments individuels et des idées générales est le principe même de toute humanité. On est humain dans la mesure où l'on fait entorse à ses dogmes».

Par ailleurs, il ne faut pas oublier qu'il est auteur d'un émouvant *Hommage aux femmes déportées*, son dernier discours, qu'il a prononcé le 10 mai 1975 devant la cathédrale de Chartres, dans lequel il leur adressait des phrases chargées d'affection et de reconnaissance et que, étant ministre de la culture, il a encouragé et aidé des femmes artistes, «des femmes animées par la «force virile» de créer» (Tcherina, 1997: 69) à développer leur art et à faire connaître leurs créations, comme en témoigne Ludmila Tcherina. Malraux, fasciné par la force de ses tableaux et de ses sculptures, se chargea personnellement d'organiser une exposition de son œuvre en 1973 et d'y assurer la présence de visiteurs importants. «Au fond de vous-même, vous préférez faire l'objet que d'être objet», lui disait-il (Tcherina, 1997: 69).

Bibliographie

- BLANC, L. (1991): *Elle sera poète, elle aussi. Les femmes et la création artistique*, Paris, Le Jour.
- DRIEU LA ROCHELLE, P. (1992): *Journal 1939-1945*, Paris, Gallimard.
- DURAND, G. (1979): *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International.
- JUNG, C.G. (1988): *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet-Chastel.
- MALRAUX, A. (1976a): *La condition humaine*, dans *Romans*, Paris, Gallimard.
- (1999): *La corde et les souris*, dans *Œuvres complètes* III, Paris, Gallimard.

- (1992): *La tentation de l'Occident*, Paris, Grasset.
- (1976b): *La voie royale*, dans *Romans*, Paris, Gallimard.
- (1979): *L'Espoir*, Paris, Gallimard.
- MALRAUX, C. (2006): *Le bruit de nos pas*, tome II: *Nos vingt ans*, Paris, Grasset (1^{ère} éd. 1966).
- (1969): *Le bruit de nos pas*, tome III: *Les combats et les jeux*, Paris, Grasset.
- MONTHERLANT, H. DE (1968): *Le cardinal d'Espagne*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- OCAMPO, V. (1977): «Malraux. Dos parejas de *La condition humaine*», *Sur*, 340, mai-juin, 6.
- RABAUDY, M. DE (1999): «L'ultime amour d'André Malraux, entretien avec Sophie de Vilmorin», *L'Express*, 15 avril, 18-19, <http://www.lexpress.fr/culture/livre/l-ultime-amour-d-andre-malraux_796828.html>.
- RIEUNEAU, M. (1981): «Genèse et thématique de *Et sur terre...*», *Cahiers de l'Association Internationale d'Études françaises*, 33, 1, 219-234.
- SARTRE, J.-P. (1992): *L'être et le néant*, Paris, Gallimard.
- TCHERINA, L. (1997): «Témoignage», *Revue Espoir*, 111, avril, 69.

FLORELLO Y EURIMALE: DOS PERSONAJES A LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD¹

ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA

Universidad de Murcia

1. La búsqueda de la felicidad individual basada en la soledad y en el contacto con la naturaleza

La imagen de la felicidad ha estado siempre presente en los sueños de todos los hombres y de todas las épocas. Alexandre Cioranescu afirma que la vida es una sucesión de penas y satisfacciones alternas y de alegrías aguadas por desgracias (Cioranescu, 1995: 23). La filosofía de la Ilustración no atiende a la trascendencia; el hombre fue creado por la Naturaleza y tiene por vocación la felicidad: pedirle otra cosa sería alienarlo. Así, la Ilustración establece una nueva filosofía de la felicidad individual, fundada sobre la dignidad del instinto, como, por otra parte, había establecido la filosofía del progreso y de la felicidad colectiva, sobre la idea de la vuelta a la dignidad de la vida primitiva. La felicidad es un problema individual que escapa al control del Estado. Esta constatación anuncia y justifica la desolidarización del individuo con respecto a la comunidad: si el Estado no sabe o no se propone asegurar la felicidad de los ciudadanos, éstos la buscarán por sus propios medios, y contarán cada vez menos con la colaboración de las organizaciones comunitarias. Se trata del dilema de Rousseau, incapaz de conciliar su deseo de justicia social con su irresistible pasión por la soledad.

Rousseau dio un eco y un estilo a una crítica de la desigualdad, constituyendo el tema principal de otros pensadores. Estos pensadores, sensibles

¹ Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación *El relato corto francés en el siglo XIX* (HUM2007-64877/FILO, del Plan Nacional de I+D del Ministerio de Educación y Ciencia) y *Formas narrativas breves entre dos siglos. Estudio, recepción y traducción* (05706/PHCS/07, financiado con cargo al Programa de generación de conocimiento científico de excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia).

a la violencia sufrida por las masas populares, se sitúan al margen de la Ilustración que insiste más en las trabas puestas en el desarrollo del individuo (Delon, 1996: 350). Aquéllos que viven una utopía, experimentan una gran felicidad en armonía con la naturaleza, que ignora la propiedad privada y el matrimonio. La crisis del Antiguo Régimen suscitó numerosos viajes imaginarios, arcadias o robinsonadas, que son sintomáticos de las inquietudes y las aspiraciones, confusas y a menudo contradictorias, de la época.

La defensa de la vida natural contra el exceso de la civilización va estrechamente ligada al nombre de Jean-Jacques Rousseau. Pero Rousseau no hizo más que exponer brillantemente las ideas difundidas ya en la primera mitad del siglo XVIII. Sin duda, esta filosofía tenía una base ideológica, pero también se apoyaba en la observación directa de los pueblos no europeos. En la literatura de esta época, abundan las memorias de viajeros, misioneros o aventureros; es admirable hasta qué punto estos hombres, creyentes o librepensadores, no tenían prejuicios culturales ni raciales y con qué sabiduría abordaban los problemas de los países subdesarrollados. «Salvaje», lejos de ser entonces un término de desprecio, es un elogio. «La vie simple mais naturelle du primitif est plus heureuse que la vie artificielle des civilisés» (Bousquet, 1972: 24). El salvaje, en efecto, posee un bien supremo: la libertad. Existe en éste una superioridad que viene dada por la ignorancia de la propiedad privada, de las leyes y de la jerarquía social.

À l'autre bout du monde, dans les forêts de l'Amérique, le modèle de la vraie noblesse, d'une touchante sensibilité ne se trouve-t-il pas dans le cœur d'un noble sauvage, d'un vieux Peau-Rouge qui a une appréciation spontanée des beautés de la nature. (Martin, 1981: 88)

Volvemos continuamente al ideal de la felicidad hallada en una vida sencilla y sin fastuosidad. Así, una reina de Golconde (en el cuento *Aline, reine de Golconde* de Boufflers), mucho antes que María Antonieta, hace construir en sus dominios una aldea campestre donde poder jugar a la lechera y reencontrarse con los ingenuos placeres de la inocencia. El campesino honrado se convierte en héroe de un nuevo folklore, y se admira en él la sensibilidad ingenua, el dolor sincero, el agradecimiento y

la piedad. Este nuevo modelo moral y social que es el humilde agricultor encarna otra virtud que algunos, como afirma Angus Martin, encontrarán burgués: el amor por el trabajo (Martin, 1981: 89), pues reina la creencia de que todo el mundo trabaja en un gobierno bien organizado. Un salvaje americano puede sorprenderse de los signos de ociosidad de un joven europeo. El trabajo es además el único camino posible para alcanzar una felicidad duradera.

C'est que la notion de la nature implique bien plus qu'un dépaysement pittoresque. Il s'agit plutôt d'une conception de la vie selon laquelle, indépendamment des circonstances matérielles, chaque individu cherchera à atteindre un comportement qui dépasse tout cadre géographique et temporel pour rejoindre l'âge d'or (Martin, 1981: 88).

2. Loaisel de Tréogat y la filosofía del «buen salvaje»

Podemos ver, en la obra de Loaisel de Tréogat (1752-1812), la filosofía de Rousseau sobre la felicidad, dominada por la naturaleza y la razón. Como Rousseau o Bernardin de Saint-Pierre, Loaisel afirma que la naturaleza es buena y que la sociedad, la ciudad en particular, degrada fácilmente las almas inocentes no prevenidas. La naturaleza representa un orden razonable. Apartarse de ella no puede llevar sino al desorden físico y moral. «La nature étant la seule à être bien ordonnée, une règle de vie raisonnable ne peut se rencontrer qu'en elle. Pour être heureux il faut donc aimer la vertu puisque la nature, c'est la raison, avec pour résultat le bonheur» (Rossard, 1974: 52). Pintor y apologista de la naturaleza, Loaisel mostraba, frente a ella, la sensibilidad más delicada, y ella produjo los estremecimientos más vivos y más puros de su alma. Loaisel elabora un paisaje nuevo y plenamente romántico (Séité-Salaün, 2000: 156). Además, Loaisel, el «discípulo de Rousseau» (Rossard, 1974: 52), hace aparecer en muchos de sus relatos esa «philosophie du bon sauvage» (Giménez, 1992: 15) tan característica de la literatura del siglo XVIII, en donde el autor acentúa la inocencia de los pueblos primitivos. «Toute l'œuvre [...] de Loaisel mêle ainsi les rêveries sentimentales à la complicité de la nature» (Mornet, 1980: 319).

Poco después de la aparición de su primera obra, *Valmore, anecdote françoise* (1776), Loaisel publica, en el mismo año, *Florello, histoire méridionale*,² relato que nos ocupa en este trabajo.

3. *Florello*: Resumen de la *nouvelle*

3.1 Primera parte

Al Norte de Sudamérica, rodeado de naturaleza y apartado de la sociedad, vive felizmente el viejo Kador. Un día se encuentra por el bosque con Florello, un joven que huye desesperadamente de la humanidad y que sólo quiere obtener la muerte. El joven pasa la noche en la cabaña de Kador y, al día siguiente, pasean juntos por el valle y escuchan el murmullo de los riachuelos; Florello queda maravillado ante tanta belleza y acepta la proposición de Kador de quedarse a vivir allí con él, rodeado de naturaleza, donde finalmente podrá ser feliz. El anciano muere, transcurridos unos años, dejando a Florello sus escasas pertenencias.

3.2 Segunda parte

Tras la muerte de Kador, Florello se queda solo. Un día, se interna más que de costumbre por aquellas tierras y ve a un indígena con un arco cazando un tigre. Nuestro protagonista, que siempre ha pensado que estos lugares estaban deshabitados, quiere conocer a estos hombres y su curiosidad lo conduce de nuevo allí al día siguiente. Entonces ve a la bella Eurimale, una joven indígena que cuida un rebaño y que sale corriendo al verlo. Florello se siente solo, pero debería seguir las enseñanzas de Kador y apartarse del resto de la humanidad; al cabo de tres días, el joven decide ir a buscarla tras poner fin a su conflicto interior. Florello encuentra a Eurimale y le manifiesta su amor, pero ésta le hace saber que corre peligro, por lo que enseguida regresa a su cabaña. Decide ir a buscarla de nuevo y,

2 Existe una edición combinada, *Valmore et Florello*, de 1795 (*An III*), en donde *Florello* aparece como *nouvelle américaine* (Bowling, 1981: 145).

tras un primer rechazo de Eurimale, los jóvenes se besan, se abrazan y se dejan llevar por la pasión.

Eurimale busca un lugar seguro para poder verse a diario con su amado: una cueva donde nadie puede encontrarlos. Allí, el joven aprende la lengua de su amada y de esta manera Eurimale puede explicarle el odio que siente su padre, Thoal, hacia los europeos, pues éstos mataron a Nadine, su esposa. Un día, Florello encuentra a Eurimale llorando: su padre la ha prometido al feroz Orabski. Thoal sorprende a los jóvenes en la cueva y llega dispuesto a matar a Florello, pero éste le dice que ama a su hija y le convence de que es un hombre bueno, no como los otros europeos que él odia, pues él mismo llegó a estas tierras huyendo de éstos. Thoal olvida su odio hacia los europeos y acoge al joven, pero su hija debe casarse con Orabski. Falta muy poco para la unión de este último con Eurimale cuando Thoal descubre, en el bosque, a Florello y a su hija llorando: Thoal se da cuenta finalmente de que su hija no debe unirse sino a la persona que ella ame, por lo que termina por aceptar la unión del joven europeo con su hija, rompiendo su promesa con Orabski. Orabski se muestra muy disgustado al conocer la noticia y planea una venganza cruel.

Un día, Florello decide llevar a Thoal y a Eurimale a donde vivía antes de ser acogido por éstos; allí les enseña su antigua cabaña, las tierras que cultivaba, el lugar donde está enterrado Kador... Florello los deja en la cabaña mientras va a recoger unos frutos y, a su vuelta, se encuentra a Thoal ensangrentado y medio muerto; éste le pide venganza, pues ha sido Orabski quien le ha golpeado en la cabeza y quien ha raptado a Eurimale. Florello sale a buscar desesperadamente a su amada y a su secuestrador; por el camino, se encuentra con un indígena que cuida de un rebaño, lo confunde con Orabski, se lanza a por él y lo asesina salvajemente; después, se da cuenta de que no se trata del secuestrador de Eurimale, y vuelve a su antigua cabaña, donde se encuentra el cuerpo sin vida y en descomposición de Thoal. Florello entra en una horrible desesperación y piensa suicidarse; tiene una visión de Kador que le hace sentir culpable por haber abandonado su soledad, causando todas estas desgracias; camina por el bosque hasta encontrar un lugar, al pie de un gran árbol, donde esperar la muerte, alejado de todo rastro humano. En este escondite, Florello va consumiéndose, pero la llegada inesperada de Eurimale, que ha conseguido escapar de las garras de Orabski, hace que recobre las fuerzas durante

unos instantes; Florello muere tras contarle a la joven indígena sus aventuras desde que la perdió. Eurimale, que pensaba quedarse junto al cuerpo sin vida de su amado hasta que la muerte se la llevara a ella también, es encontrada por unos marineros franceses, cuyo capitán, el conde de Saint-Pal, impresionado por su belleza, decide llevarla con él a Francia, la colma de favores y la convierte en Mademoiselle de Milfort. Pero Eurimale, que detesta la vida en las grandes ciudades, consigue apartarse, al final de su vida, al campo, a la casa de una pariente del conde de Saint-Pal, y allí acabará sus días reflexionando sobre la vida y el más allá y pensando en reunirse cuanto antes con su amado Florello.

4. Florello y Eurimale: dos personajes a la búsqueda de una identidad

4.1 Florello: víctima de la sociedad

Florelo es hijo de un comerciante de Londres; sus padres murieron cuando era un niño y éste se embarcó muy joven para Jamaica; persiguió sin éxito la fortuna durante mucho tiempo, pero sólo le ocurrían desgracias. Cuando quiso volver a Londres, fue raptado por corsarios moros y llevado preso a Alejandría; poco después se convertiría en esclavo de un despiadado señor, viéndose obligado a adoptar la religión mahometana para recuperar su libertad; tras pasar por Túnez, Florello regresó al fin a Londres. Cuando el joven se presentó ante sus parientes, éstos, molestos por ver aumentar los herederos del viejo Florello, pusieron en duda su linaje y no quisieron reconocerlo ante los jueces; Florello, que no disponía de ningún título que probara su derecho a la herencia, quedó excluido y fue encarcelado por impostor. Consiguió escapar de prisión y se embarcó para Perú; de camino, se encontraron con una fuerte tormenta; Florello quiso ayudar a la tripulación, pero hizo una maniobra peligrosa y un marinero lo empujó al mar. Finalmente, el joven había conseguido llegar a nado a la isla en la que se encuentra Kador, maldiciendo el destino y a los hombres. Florello aparece ante Kador sumido en el llanto, con los ojos hundidos por las lágrimas y buscando desesperadamente la muerte; llama la atención

del anciano pues necesita contarle a alguien las desgracias que le empujan a abandonar su vida.

Cuando Florello encuentra por casualidad a Kador en aquel lugar, mientras camina sin un rumbo determinado y busca su propia muerte, siente, en un primer momento, una gran indignación pues no quiere ver a ningún ser humano, ya que ha adquirido un odio profundo hacia todos ellos. Sin embargo, Florello ve, en el anciano, algo diferente al resto de la humanidad: la nobleza y la bondad que se desprenden de sus rasgos. Al descubrir que Kador se entristece viendo su estado, el joven se siente culpable, pues ha alterado la paz y la alegría del anciano con sus sufrimientos.

Florello huye de la sociedad triste y llena de preocupaciones que le atormenta y que corrompe la felicidad. Su aspecto es el de un espectro, con sus ropas hechas jirones, sus brazos consumidos, sus huesos que atraviesan su piel, sus ojos apagados, sus mejillas pálidas y cicatrizadas..., todo ello como consecuencia de la pena causada por los hombres, que ha acabado con su juventud. Florello se muestra muy agradecido ante el anciano, pues éste le hace ver la vida de otra manera y gracias a él descubre la felicidad. Junto a Kador, Florello disfruta de una vida nueva, es feliz y eso se refleja en su rostro y en su manera de actuar. En su soledad, el joven olvida sus días desafortunados y vuelve a sentirse joven, goza de la naturaleza y cultivar la tierra se convierte en un placer. Si despierta de un sueño agradable, Florello no vuelve a una triste realidad, sino que se ve envuelto por una atmósfera fresca y liviana, respira el dulce aroma de las flores, escucha el murmullo de los riachuelos, la agitación de las hojas y el canto de los pájaros, contempla la luna y las estrellas. La alegría ha vuelto a su corazón tras una larga ausencia, respira con libertad y no llora sino de felicidad. Afirma igualmente que no volverá a ver a los hombres: no los necesita y no quiere que vuelvan a engañarlo.

Florello siente enormemente la muerte del que, hasta ese momento, ha sido su maestro y único compañero en medio de aquellas tierras deshabitadas. Antes de morir, Kador le dice que no lamente su pérdida y que siga siendo igual de feliz que lo había sido hasta ese mismo momento en aquel lugar.

4.2 Kador: maestro y guía de Florello en el Nuevo Mundo

Al principio del relato, Loaisel nos presenta al personaje de Kador como un anciano que vive en un medio natural (al Norte de Sudamérica, en el valle del Orinoco, rodeado de espesos bosques), tan hermoso para todos los sentidos, y apartado de la sociedad, en la más tranquila, pura e inocente soledad. Después de cuarenta años viviendo en aquel lugar, Kador sigue maravillándose con el paisaje, y quiere mostrar al joven Florello los encantos y la inocencia del mundo salvaje. Kador transmite así, a su discípulo, su propio concepto de la vida, en soledad, dedicada al trabajo y a la contemplación de la naturaleza, apartada de la sociedad, de la ciudad que corrompe a los hombres.³

Kador, que desde hacía muchos años vivía alejado de cualquier rastro de humanidad, se sorprende cuando ve aparecer por primera vez a Florello. Desde que el anciano se apartó del resto del mundo para vivir en soledad, siempre había sido feliz, pero, cuando éste ve el sufrimiento de Florello, él mismo se ve afectado por este dolor, llora con él y una sombra consigue ocultar la resplandeciente alegría tan característica en el rostro del anciano. Kador le confiesa a Florello que su juventud también estuvo marcada por el dolor y que, al igual que él, rechazó al resto de la humanidad, atribuyendo a ésta lo que en realidad era fruto de sus propios errores. El anciano explica a Florello el porqué de su retiro: a pesar de vivir en un mundo aparte, alejado de la sociedad y rodeado únicamente por la naturaleza, Kador piensa que no hay que odiar a la humanidad, sino observarla, llorarla por su triste destino y pedir a Dios por su bien; de este modo, el anciano justifica su vida solitaria, pues no huye de los hombres, sino de sus crímenes; afirma que aquél que en la soledad sólo busca la misantropía o una ruin quietud, no debe ser llamado sabio.⁴

3 «Ne crains point d'être seul; le coupable se flétrit dans la langueur de la retraite; mais le juste se familiarise sans peine avec la solitude; il y trouve une source intarissable de plaisirs. Ô mon fils! tu sauras qu'il est doux de mener une vie sombre, tranquille & laborieuse, sous un toit riant & solitaire, loin des folies des hommes, sans autre compagnie que celle du Ciel & des oiseaux, & sans autres trésors que ceux de la simple Nature» (*Florello*, pp. 19-20).

4 «D'ailleurs nous ne devons ni haïr ni perdre de vue les hommes, quoique nous paroissions les fuir. L'humanité est le plus beau & le plus sublime caractère de la vertu; nous devons nous pénétrer du délicieux sentiment de la bienveillance; nous devons plaindre nos frères, donner souvent des larmes à leur triste destin, & implorer pour eux la bonté des Cieux. Il n'est que cette conduite qui puisse justifier la vie de l'homme solitaire; en s'éloignant du monde, c'est leurs crimes, & non ses pareils, qu'il doit fuir; plus ils sont coupables, plus il doit les aimer.

Kador, con su sabiduría y su razón, va formando al joven Florello. Le explica el funcionamiento del universo, el mecanismo de los seres, los secretos de la naturaleza, la virtud de las plantas y los minerales, el sistema completo de la creación... El anciano disfruta viendo cómo sus enseñanzas causan en Florello el efecto deseado: ahora es feliz, y Kador se alegra por ello. De la misma manera que el joven encuentra a Kador al llegar a aquel lugar solitario, el anciano le cuenta a Florello que cuando él llegó a aquellas maravillosas tierras, éstas estaban habitadas por un pastor y su hija. Éstos consiguieron apartar a Kador de sus preocupaciones y sus penas y le enseñaron a vivir felizmente en soledad. Cuando les llegó la hora de su muerte, el mismo Kador los enterró. A pesar del peso de los años y de la debilidad de su cuerpo como consecuencia del paso del tiempo, que apenas le permiten ya salir de la cabaña, Kador continúa instruyendo a Florello con toda la majestuosidad y dignidad que el joven percibió en el rostro del anciano la primera vez que lo vio al llegar a aquellas tierras deshabitadas.

4.3 Eurimale: conflicto interior de Florello

Eurimale posee una belleza natural, ingenua, sencilla y descuidada, con unos rasgos encantadores que son muestra de su juventud resplandeciente; se trata de una chica de gran estatura, con la piel morena y el cabello largo; tiene las pestañas largas y unos grandes ojos azules.

Florello se enamora de Eurimale la primera vez que ve a la joven tumbada bajo un árbol. Se trata de una sensación nueva para él. Pero cuando intenta acercarse a ella, ésta sale corriendo y él se siente rechazado. Al volver a su cabaña, se da cuenta de que está solo y experimenta un horrible vacío; los pájaros viven juntos, y los reptiles, y los animales salvajes, pero, ¿y el hombre?, ¿es el único que ha nacido para huir de su semejante? El joven se lamenta de su soledad, que antes veía como el mayor de los placeres. Los tres días que siguen al descubrimiento de aquella hermosa joven, Florello experimenta un conflicto en su interior:

Mais celui qui n'emporte dans la solitude qu'une misanthropie orgueilleuse & une dure insensibilité pour le genre humain, ou qui n'y est entraîné que par l'amour d'un lâche repos, ne mérite point le nom de Sage» (*Florello*, pp. 21-22).

por un lado, las lecciones de Kador, esa voz interior que le dice que tiene que vencer a la tentación; por otro, la fuerza seductora ante estas nuevas sensaciones, que termina siendo superior.

Eurimale, que no habla la misma lengua que Florello, se arrodilla ante él, junta las manos suplicando, llorando, sin saber cómo explicarle al joven que su vida corre peligro, que su padre acabará con él si llega a descubrirlo. Florello entra en la más profunda desesperación cuando, después de haber encontrado a Eurimale, tiene que salir huyendo ante la advertencia del peligro que corre. Siente una atracción tan grande por la joven que no puede descansar, sino tan solo sufrir y lamentarse por no poder ser feliz. Pero Florello volverá a buscarla y los dos jóvenes se dejarán llevar por la pasión, experimentando sensaciones desconocidas hasta el momento por ellos. Eurimale ama a Florello, pero está triste porque su padre nunca lo aceptará, pues odia a los europeos. Cuando por fin Florello aprende la lengua de Eurimale, ésta puede explicarle el porqué del peligro que corre quedándose allí, junto a ella. Su padre, Thoal, odia a los europeos desde que, tiempo atrás, éstos llegaron a aquellas tierras robando los rebaños y saqueándolo todo; la madre de Eurimale, Nadine, murió intentando salvar a su esposo y, desde entonces, éste se venga cruelmente cada vez que ve a un hombre blanco. Eurimale está muy apenada porque su padre nunca la dejaría vivir felizmente junto a Florello, sino que los mataría a los dos si llegase a enterarse de su amor.

Eurimale desespera al conocer la noticia de que tiene que casarse con Orabski. Le llora a su padre y le dice que no puede casarse con un hombre al que odia, un hombre al que toda la tribu aborrece por su violencia y por desobedecer las órdenes de sus superiores, un hombre que no vive con los de su especie, sino en el bosque, entre los tigres. Florello se la encuentra en la cueva en la que normalmente se ven, tumbada en el suelo, llorando, pensando que ha llegado el fin de su vida; se siente muy desgraciada, ya no podrá ser feliz. Florello siente igualmente un gran dolor cuando se entera de que Eurimale ha sido prometida a Orabski; no está dispuesto a perder a su amada, antes prefiere la muerte. Thoal, el padre de Eurimale, descubre a los jóvenes en la cueva, y va dispuesto a acabar con la vida de Florello, pero éste consigue convencerlo, hablando la lengua de los indígenas, de que él no es como los europeos que mataron a su esposa, sino un hombre bueno. Thoal no puede entregarle a su hija, que debe casarse con Orabski,

pues lo ha jurado ante su dios. Sin embargo, le pide a Florello que vaya a vivir con él para cuidar de su rebaño y servirle en lo que le haga falta. Florello había ablandado, con su discurso, el corazón de Thoal, endurecido durante tanto tiempo matando europeos. El propio Thoal le cuenta a Florello cómo el asesinato de su esposa había forjado en él ese odio hacia los de su raza, teniendo que derramar la sangre de todos los europeos que se cruzaran por su camino como venganza. Ahora, Thoal renuncia a ese odio gracias a Florello. Sin embargo, dice que si el espíritu de su esposa volviese para reprocharle su amabilidad, retomaría toda su rabia hasta que los años no le permitiesen ya llevar a cabo su venganza.

Finalmente, Thoal cede ante los deseos de los dos jóvenes. El discurso de su hija le lleva a comprender que si la une con Orabski, ésta no podrá ser nunca feliz, y seguirá oyendo su llanto, una y otra vez, por el bosque, y ya no la verá disfrutar cuidando de su rebaño, ni recogiendo flores... Thoal debe entregarla al esposo que la propia Eurimale ha elegido: Florello. Thoal quiere lo mejor para esta joven pareja y les desea que su unión nunca se rompa, permaneciendo juntos hasta el fin de sus días, pues él mismo experimentó la pérdida de su esposa y afirma que ya no se vive cuando se está separado de la persona a la que amas; desde la muerte de Nadine, Thoal no había vuelto a ser feliz.

4.4 El final de Florello

Florelo entra en una tremenda desesperación: por un lado, Thoal ha sido asesinado y él no ha podido vengarlo, y el cuerpo ensangrentado y en descomposición del anciano causa una gran impresión en éste; por otro lado, han secuestrado a Eurimale, Florello ya no volverá a ver a su amada. Ante todo esto, la única salida en la que el joven piensa es la muerte. Florello siente un gran remordimiento, pues Kador se le aparece, frente a su tumba, para reprocharle su crimen: el joven no habría dejado de ser feliz si se hubiera mantenido en la más completa soledad, siguiendo las enseñanzas que le transmitió Kador; Florello ha destruido la paz, la calma y la inocencia que se respiraba en aquellas tierras solitarias en otro tiempo.

Florelo abandona su antigua cabaña y camina errante por el bosque hasta encontrar un lugar apropiado para esperar su muerte en soledad. Al

pie de un gran árbol, entre sus raíces, se construye una pequeña choza con una roca y hojarasca. Allí, alejado de cualquier tentación, podrá descansar sin ver perturbada su virtud. Acusa al amor de ser la causa de todas las escenas dolorosas de la vida, cautivando e incitando a los hombres hasta envenenarlos mortalmente. Florello vive oculto al resto del mundo, sin salir apenas de su escondite. Se alimenta de tierra y malas hierbas; va vestido con hojas y cortezas de los árboles; su cuerpo va deformándose rápidamente, curvándose, consumiéndose y perdiendo toda la energía de la que disponía en otro tiempo; su garganta apenas puede emitir sonidos y sus párpados ya no le permiten llorar. Su última tarea es cavar su tumba.

4.5 El final de Eurimale

Cuando Eurimale es descubierta por los marineros franceses que desembarcan en la isla, éstos se quedan maravillados contemplando su belleza. El capitán del barco, el conde de Saint-Pal, la lleva con él a Francia y la colma de favores para consolarla ante su desesperación. Con el nombre de Mademoiselle de Milfort, Eurimale aprende a vivir en una sociedad civilizada, convirtiéndose en un modelo de sabiduría y de belleza; sus ocupaciones son tan numerosas que, durante un tiempo, consigue olvidar sus preocupaciones; pero pronto, comienza a echar de menos su isla, y se mantiene alerta ante toda seducción en este mundo corrompido, llegando a rechazar varias propuestas de matrimonio. Eurimale no consigue adaptarse a esta nueva vida que le ha tocado vivir. Las costumbres, las ceremonias, los prejuicios, todas esas cosas que la joven descubre en las grandes ciudades, sobre todo en París, le parecen odiosas; todo son trabas, echa de menos la libertad de la que gozaba en su isla.

Finalmente, Eurimale vivirá tranquilamente en una casa de campo, en los alrededores de Montpellier, perteneciente a una pariente del conde de Saint-Pal, el cual había fallecido unos años antes; esta mujer se da cuenta de la repugnancia que suponía para Eurimale la vida en las grandes ciudades y le ofrece la oportunidad de vivir apartada de la sociedad. Allí, paseando por los bosques que rodean la casa de campo, medita sobre la vida, el más allá y la existencia de un dios bueno para todos; descubre, en los campesinos que viven por allí, la inocencia de sus años jóvenes; Euri-

male descansa en estas tierras desiertas acordándose de su amado Florello, deseando unirse pronto a él. Tras diez años de convivencia con los franceses, alejada de su tierra natal, Eurimale muere llevándose la admiración y las lágrimas de todos los que la habían conocido.

Bibliografía

- BOUSQUET, J. (1972): *Anthologie du XVIII^e siècle romantique*, París, Pauvert.
- CIORANESCU, A. (1995): «La littérature française et la recherche du bonheur», en BIONDI, C. y otros (eds.): *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Ginebra, Droz, 23-28.
- DELON, M. y P. MALANDAIN (1996): *Littérature française du XVIII^e siècle*, París, Presses Universitaires de France.
- GIMENEZ, R. (1992): *L'espace de la douleur chez Loaisel de Tréogate (1752-1812)*, París, Minard.
- LOAISEL DE TRÉOGATE (1776): *Florello, histoire méridionale*, París, Moutard.
- MARTIN, A. (1981): *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et cœurs sensibles*, París, Union Générale d'Éditions.
- MORNET, D. (1980): *Le Sentiment de la Nature en France. De J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Ginebra-París, Slatkine.
- ROSSARD, J. (1974): *Une Clef du Romantisme: La Pudeur (Rousseau, Loaisel de Tréogate, Belle de Charrière, Bernardin de Saint-Pierre, Joubert, Constant, Stendhal)*, París, Nizet.
- SÉITÉ-SALAÜN, A. (2000): «La mort chez Loaisel de Tréogate (1752-1815): un univers funèbre». Colloque de l'Université de Bretagne-Sud, Lorient, 8-10 novembre 2000. *Les Représentations de la mort*. Actes du Colloque organisé par le CRELLIC, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 143-160.

TERCERA PARTE

**DIDACTOLOGÍA DE LA LENGUA
Y DE LA CULTURA FRANCESAS**

UTILISATION D'UN DOCUMENT VISUEL FILTRE POUR L'APPROCHE DE LA LITTÉRATURE EN CLASSE: LE CAS DE RAMBO ET DE ROLAND

ELENA DE LA CRUZ VERGARI

Universitat Rovira i Virgili

1. Introduction

Dans notre société de l'audiovisuel, un cours de littérature portant sur des textes médiévaux, et notamment la *Chanson de Roland*, est souvent un exercice périlleux et un défi pour l'enseignant et l'apprenant. D'abord, à cause de l'écart socio-culturel et la méconnaissance de la rhétorique et de la langue de l'époque, mais aussi parce que le Moyen Âge représente, pour le public en général, les grands jours de la barbarie et de l'obscurantisme, Heers souligne «le temps des tabous» qui est devenu le «Moyen Âge» (2008: 305). Toutes ces connotations négatives, relatives à une période si éloignée, conditionnent l'attitude du lecteur. Notre expérience s'est adressée à des étudiants universitaires en Formation de Maîtres dans un cours de littérature de troisième année, de 45 heures.

Afin de faciliter l'accès à un texte épique tel que la *Chanson de Roland*, ce travail présente les résultats d'une démarche comparative avec un autre personnage épique contemporain: Rambo. Cette confrontation va permettre l'analyse des valeurs véhiculées par ces deux documents, dont l'un est déjà connu par l'apprenant, pour montrer pourquoi une chanson de geste datant du XII^e siècle pourrait intéresser un public de jeunes universitaires. La comparaison permet aussi de confronter ces documents afin de voir l'originalité et d'analyser les différences et la profondeur de chaque document.

Il s'agit de mettre en relief la fonction de l'intertextualité qui permet de montrer comment toutes leurs connaissances préalables peuvent s'activer

pour l'analyse critique d'un texte, ce qui tient compte aussi bien des textes écrits que d'autres formats audiovisuels.

2. Corpus de travail

Notre corpus est formé de deux documents épiques: l'un la *Chanson de Roland* (Riquer, 1989), l'autre une bande annonce –BA– du film *John Rambo*.¹ La comparaison ne prétend pas identifier les deux textes ni démythifier un document de presque mille ans d'antiquité. Notre analyse se sert d'un personnage très populaire comme instrument filtre aidant à la compréhension et à l'appropriation du texte médiéval de la part de l'apprenant.

3. Méthodologie de travail

3.1 La *Chanson de Roland*

Les textes écrits conservés de la *Chanson de Roland* ne constituent que le squelette du phénomène, de nature audio-visuelle, comme le souligne Jean Rychner «cet art épique était, certes, un art de diseur, un art dramatique, le joueur “jouait” sa chanson, comme un acteur son rôle» (1955: 17). Audio, parce que la réception des textes se faisait sous forme de déclamations publiques et de chant, et visuelle à la fois, si nous tenons compte des mises en scènes plus ou moins complexes qui accompagnaient la représentation.

3.2 La bande annonce de *John Rambo*

John James Rambo est un personnage héroïque très populaire, créé par David Morrell dans son roman *First Blood* en 1972 et porté au grand écran pour la première fois par Ted Kotcheff en 1982. Après, il est devenu le personnage central d'une série qui compte déjà quatre films.

1 BA en français –québécois– du film *John Rambo*: <http://www.dailymotion.com/search/john%252Brambo/video/x412tl_bande-annonce-john-rambo-new-video_shortfilms> [consulté le 9 septembre 2009].

Nous travaillons dans la classe ce personnage à partir de la BA du dernier film de la saga Rambo: *John Rambo* –2008. Les raisons de cette démarche sont les suivantes: d'abord parce qu'il s'agit d'un document de courte durée accessible aux apprenants et, ensuite, parce que la BA est devenu un genre publicitaire qui résume les traits essentiels des aventures du héros d'une façon attirante pour le jeune public.

4. Les rapports entre Roland et Rambo

Notre analyse porte sur plusieurs valeurs qui se retrouvent dans les deux documents, l'identification de ces ressemblances permet une approche contrastive qui fournit des éléments référentiels pour l'apprenant.

4.1 La popularité

«C'est un guerrier légendaire, un soldat sans pays, vous connaissez son nom, vous savez de quoi il est capable». La BA de Rambo commence par présenter le héros, même avant de connaître le titre du film. Ces mots nous introduisent dans le monde guerrier d'un personnage dont le visage est dévoilé pendant la dernière phrase introductoire. Le spectateur occidental reconnaît de suite le personnage héroïque incarné par Sylvester Stallone.

En ce qui concerne Roland, plusieurs références historiographiques et littéraires témoignent du succès de l'histoire pendant le Moyen Âge. Entre le ^xe et le ^{xii}e siècle, «divers documents notariaux sont signés par des couples de frères appelés Roland et Olivier» dans les domaines italiens, français, catalans et espagnols (Aebischer, 1972: 108). L'iconographie des cathédrales, vitraux, fresques, tympanes et enluminures reproduisent des scènes de la défaite de Roncevaux.

4.2 L'héroïsme face à la mort

«Vivre pour rien ou crever pour quelque chose, à vous de choisir!» est la dernière consigne de la BA de Rambo. Ces mots sont accompagnés

d'une image où Rambo est en danger. Dans la dernière image un cobra attaque la caméra, une sorte d'analogie de la violence vécue par le héros du film.

«Mels voeill murir que huntage me venget» (v.1091) répond Roland lorsque Olivier lui prie de sonner l'olifant. L'arrière-garde voit les sarra-sins approcher en grand nombre, mais le narrateur le proclame: «Rollant est proz e Oliver est sage» (v. 1093). Le caractère héroïque est représenté par cette vaillance opposée à la sagesse et à la prudence de son compa-gnon Olivier.

4.3 La guerre: violence et justice

Le fait guerrier est un élément indispensable dans le récit épique qui sert à prouver l'héroïsme du personnage central. Ainsi, le héros se trouve confronté à la mort, à la défaite dans le cas de Roland, qui lutte pour dé-fendre les idéaux nationaux armé de son épée Durandal.

Dans la *Chanson de Roland*, la violence est autorisée par la justice divine: «Païen unt tort e chrestïens unt dreit» (v. 1015). Les descriptions montrent la cruauté de la bataille:

L'escut li freint e l'osberc li desclot,
trenchet le piz, si li briset les os,
tute l'eschine li desevert del dos,
od sun espïet l'anme li getet fors,
enpeint le ben, fait li brandir le cors,
pleine sa hanste del cheval l'abat mort:
en dous meitiez li ad briset le col. (v. 1200-1205)

La dimension des combats est proportionnelle à la grandeur du héros dont la mort mène à la rédemption, d'où le caractère sacré des héros na-tionaux: «Se vos murez, esterez seinz martirs» (v. 1134).

Rambo est un personnage qui représente la guerre: d'ailleurs, en japo-nais son nom signifie «violence», justifiée ici par la défense des idéaux américains à tout prix. Le premier dialogue de la BA nous montre le scep-ticisme du héros à l'égard du pacifisme du représentant de l'association humanitaire: «—Vous apportez des armes? —Bien sûr que non! —Alors vous

ne changerez rien!», répond Rambo. Les membres de l'ONG sont faits prisonniers et Rambo se prépare pour la bataille. Il faut remarquer que même s'il s'agit d'un héros contemporain, John Rambo se sert de son arc et d'un gros couteau forgé par lui-même à la façon traditionnelle.

D'ailleurs, les images extrêmement violentes de Rambo ne nous étonnent plus, nous savons bien qu'il est capable d'éliminer toute une armée une mitrailleuse à la main: «le sang coulera».

Une des grandes différences entre les deux personnages vient du fait que Roland meurt alors que Rambo continue à être bien vivant. Cependant, le roman qui a inspiré le personnage américain finit avec la mort du héros, qui se fait tuer par son colonel. Cette fin a été filmée lors du tournage du premier film, disponible sur *internet*.² Nous constatons comment les intérêts de l'industrie de Hollywood ont un poids dans le processus d'adaptation des romans.

4.4 La nation

Les épopées sont toujours rattachées à la formation d'une conscience nationale, comme le souligne Alberto Várvaro dans son interprétation du récit épique:

Questo non è un dato marginale: è l'elemento più caratteristico e significativo della poesia epica, che appunto perché rappresenta la presa di coscienza che una collettività fa di se stessa e dei suoi interessi è poesia nazionale. (Aebisher, 1968: 269-270)

Roland est rattaché à la nation Française, il lutte pour la gloire et la défense de sa nation chrétienne: «oi n'en perdret France dulce sun los./ Ferez i, Francs, nostre est li premiers colps!/ Nos avum dreit, mais cist glutun unt tort» (v. 1209-1212).

Même si la BA de Rambo commence par dire: «C'est un guerrier légendaire, un soldat sans pays», le grand public sait bien que même s'il est

2 <<http://www.youtube.com/watch?v=yqHDK1slMNU> –en anglais>– [consulté le 9 septembre 2009]. Le personnage ne supporte plus son rôle de tueur, élément repris dans *John Rambo* (voir l'entretien avec David Morrell: <http://www.dvdvision.fr/menu/index.php?option=com_content&task=view&id=53&Itemid=13>)[consulté le 9 septembre 2009]

isolé et marginé de la société, Rambo, ancien béret vert américain lutte pour défendre les idéaux des Etats-Unis, au Vietnam comme en Birmanie.

4.5 Le religieux et le surnaturel

Même si cela peut surprendre les jeunes étudiants, une des premières images de la BA nous montre Rambo qui prie avec un rosaire. L'orage est aussi présent pendant les épisodes de la guerre, annonçant le désastre et le combat.

Roland est un guerrier chrétien qui lutte contre les ennemis de la foi et, dans les extraits ci-dessus, nous pouvons constater la force de la présence divine :

En France en ad mult merveillus turment:
orez i ad de tuenire e de vent,
pluies e gresilz desmesurement;
chiedent i fuildres e menut e suvent,
e terremoete ço i ad veirement:
de Seint Michel del Peril josqu'as Seinz,
des Besentun tresqu'as porz de Guitsand,
n'en ad recet dunt del mur ne cravent.
Cuntre midi tenebres i ad granz;
n'i ad clartet, se li ciel nen i fent.
Hume ne-l veit i mult ne s'espoent.
Dient plusor: «Ço est li definement:
la fin del secle ki nus est ne present!»
Il ne-l sevent, ne dient veir nient:
ço est li granz dulors por la mort de Rollant. (v. 1423-1437)

L'agonie de Roland est annoncée par cet orage où le jour devient nuit, comme pendant la mort du Christ. La présence du surnaturel s'impose sous forme de tempête révélatrice.

5. Conclusions

A travers ce travail nous avons montré une démarche d'approche de la littérature médiévale moyennant l'utilisation d'un document filtre qui a

permis aux apprenants de constater que les contenus de Roland (personnage, valeurs chrétiennes, etc.) ne sont pas aussi éloignés des représentations épiques de notre société.

A partir les valeurs incarnées par Rambo, qu'on retrouve dans la BA de *John Rambo*, l'apprenant se situe face au récit épique du Moyen Âge. Les personnages, la barbarie et la religion ne sont si incompréhensibles si nous les comparons avec un film actuel.

Bibliographie

- AEBISHER, P. (1972): *Préhistoire et protohistoire du Roland d'Oxford*, Bibliotheca Romanica XII, Lausanne, Franck Berne.
- HEERS, J. (2008): *Le Moyen Age, une imposture*, Paris, Perrin.
- RIQUER, M. DE (1989): *Chanson de Roland (Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro)*, Barcelone, El Festín de Esopo 2, Sirmio.
- RYCHNER, J. (1955): *La Chanson de Geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, Société de Publications romanes et françaises LII.
- VARVARO, A. (1968): *Struttura e forme della letteratura romanza del medioevo*, Naples, Liguori.

LA WEBQUEST EN EL AULA DE FLE: ALGUNOS EJEMPLOS PRÁCTICOS

MERCEDES LÓPEZ-SANTIAGO

Universitat Politècnica de València

1. Introducción

Si recurrimos a Google para buscar información sobre las webquests, este buscador nos devuelve 1.740.000 resultados¹ para la Web, 318.00 resultados para páginas en español y 271.000 para páginas de España. Jordi Adell (2004) en el año 2003 realizó esta misma búsqueda en Internet y encontró 334.000 resultados en Google. Este pequeño dato anecdótico nos muestra claramente que la presencia y uso de las webquests ha aumentado considerablemente en estos últimos años. Pero ¿qué es una webquest?, ¿quién creó la primera webquest?, ¿para qué sirve? y, en nuestro caso, ¿puede ayudarnos en la clase de Francés Lengua Extranjera (FLE)?

2. Definición

Bernie Dodge (1995), profesor de la Universidad de San Diego, creó la webquest en 1995. Para él, la webquest «es una actividad orientada a la investigación donde toda o casi toda la información que se utiliza procede de recursos de la Web, opcionalmente puede complementarse con videoconferencias». En una entrevista concedida al Portal educativo Eduteka en el año 2002, Dodge señaló que la idea clave que distingue a las webquests de otras experiencias basadas en la red es que está elaborada alrededor de una tarea atractiva.

Según Jordi Adell (2004), una webquest consiste en una investigación guiada, con recursos procedentes principalmente de Internet, que obliga a

¹ Consultado en abril 2009 (<www.google.es>).

la utilización de habilidades cognitivas elevadas, prevé el trabajo colaborativo y la autonomía de los alumnos e incluye una evaluación auténtica.

Por su parte, Francisco Muñoz de la Peña Castrillo² (2002) considera que las webquests son actividades estructuradas y guiadas de búsqueda de información ya que proporcionan a los alumnos una tarea bien definida, con los recursos y consignas necesarios para su realización.

En resumen, una webquest consiste en una serie de actividades propuestas a los alumnos con el fin de resolver un problema o una situación. La webquest se define pues como un trabajo en grupo, con el fin de desarrollar estrategias de trabajo colaborativo y cooperativo, así como estrategias de autonomía y responsabilidad, en un proceso de aprendizaje utilizando recursos de Internet.

2.1 Tipos de webquest

En cuanto a los tipos de webquest, Bernie Dodge (1995) señala dos:

- la webquest de corta duración, de una a tres sesiones, con los siguientes objetivos: adquisición y organización del conocimiento (observación, análisis y síntesis);
- la webquest de larga duración, de una semana a un mes de clase, con los siguientes objetivos: extensión y procesamiento del conocimiento (deducción, inducción, clasificación y abstracción). Implica mayor número de tareas y culmina con la presentación oral o escrita del resultado de la búsqueda.

Otros autores, como M^a Pilar Hernández (2008a: 12), añade a los dos tipos mencionados anteriormente, la miniquest. Para esta autora, la miniquest es una webquest de corta duración, compuesta sólo por tres apartados: escenario, tarea y producto.

2 Creador del portal educativo <www.aula21.net>.

3. Estructura de la webquest

Según Dodge (1995, 1999), la webquest consta de las siguientes partes: Introducción, Tarea, Proceso, Recursos, Evaluación y Conclusión.

3.1 Introducción

En la Introducción, el profesor plantea la cuestión o el problema a resolver de manera atractiva y lúdica para motivar a los alumnos. Veamos a continuación algunos ejemplos de preguntas o retos propuestos:

- Connaissez-vous Jean-Pierre Jeunet? Peut-être que la réponse est non. Mais probablement vous avez déjà entendu parler du film: “Le Fabuleux Destin d’Amélie Poulain”... Pourquoi n’accepteriez-vous pas l’invitation de Jeunet afin de mieux connaître les recoins de Paris visités dans le film, en préparant une petite brochure touristique de Montmartre, le quartier où vit Amélie? (Webquest: *Voyageant avec Amélie*; <<http://wqamelie.fr.vilabol.uol.com.br/>>).
- Monsieur le maire a remarqué que tu étais compétent et travailleur. Il souhaite voir de nouvelles structures dans la ville. Un pont est prévu au nouveau budget adopté la semaine dernière à la réunion du Conseil de ville. Il te propose de devenir architecte pour réaliser les plans et faire l’assemblage de ta construction. Es-tu prêt à relever le défi proposé par Monsieur le maire? (Mission virtuelle:³ *Deviens architecte*; <<http://www2.csduroy.qc.ca/mission/architecte/index.htm>>).
- Chaque pays, chaque province cachent sa part d’histoire. Connais-tu les événements, les personnages, les faits qui ont marqué l’histoire de 1820 à 1905 de ton pays, de ta province? Je te propose de devenir pour quelques semaines un journaliste historique. Lorsque que ta mission reportage sera terminée, tu devras présenter le résultat de tes trouvailles auprès des autres journalistes de la classe

3 En frances, *cyberquête* o *mission virtuelle*.

(Mission virtuelle: *Journaliste historique*; <<http://www2.csduroy.qc.ca/mission/generateur/quetes/610/610.html>>).

- Le Québec est une province extrêmement vaste. Le Québec est une province ayant beaucoup de richesses naturelles et de régions touristiques exceptionnelles. Il a aussi sa propre histoire, ses peuples et des paysages d'une grande beauté. Le Québec, pour beaucoup de personnes vivant ici et ailleurs, est un endroit encore très peu connu. C'est pourquoi plusieurs immigrants et voyageurs désirent venir sur nos terres. Plusieurs choisissent d'y demeurer. Mais toi, es-tu en mesure de faire connaître le Québec? (MV: *Le Québec sous ma loupe*; <<http://www2.csduroy.qc.ca/mission/qc-mission/index.html>>).
- Dans *L'Interlude culturel* de votre livre vous avez lu un poème de Paul Éluard. Est-ce que vous connaissez d'autres poèmes français? Dans ce projet, vous aurez l'opportunité d'apprendre un peu plus sur la poésie française (Webquest: *Les poètes modernes*. <<http://www.cyberquetes.ca/fiche.php?cyberquete=217>, Unité 6>).

3.2 Tarea

La Tarea es el resultado final de la actividad o actividades realizadas por los alumnos. En este apartado se describe claramente el trabajo que los alumnos deberán haber realizado al final de la webquest. El producto final de esta búsqueda dirigida puede ser de diferente naturaleza, tanto oral como escrita, por ejemplo: exposición oral, presentación powerpoint, presentación escrita (dossier, informe), página Web, blog, producción visual, una grabación de vídeo o de audio, maqueta, dibujo, etc.

En la webquest *Je construis un pont*,⁴ la tarea que deben realizar los alumnos es la construcción de la maqueta de un puente cubierto. En la webquest *Le Calvados, la Normandie par excellence*,⁵ la tarea consiste en la elaboración de unos folletos o un póster de presentación de esta re-

4 <<http://station05.qc.ca/css/ecoles/stmarg/cv/pont.html>>.

5 <<http://web.educastur.princast.es/ies/infiesto/documents/departments/french/WQUESTNORMANDIE/normandie.htm>>.

gión. Por último, en la webquest *Une fenêtre sur l'art*,⁶ los alumnos deben escribir una breve biografía de un pintor y pintar un cuadro siguiendo el estilo de dicho pintor.

3.3 Proceso

En el Proceso se describen los pasos a seguir para llevar a cabo la tarea. Desde el reparto del trabajo entre los miembros del grupo, hasta las diferentes etapas del proceso. Por ejemplo, las etapas previstas en la webquest «À la découverte des TIC»⁷ son las siguientes:

- 1) Identifier le format que vous utiliserez.
- 2) Rechercher l'information.
- 3) Sélectionner l'information et planifier le texte.
- 4) Rédiger votre texte selon le format choisi.
- 5) Réviser votre texte.
- 6) Préparer votre courriel et envoyer votre plan de travail.

En la webquest *Tourisme à Vichy*⁸, en el proceso se describen los siguientes pasos:

- a) Un étudiant s'occupera du plan culturel de la ville: la carte de la ville, les places les plus importantes et les monuments (les musées, les parcs, les curiosités, etc.).
- b) Un autre étudiant s'occupera du plan touristique de l'environnement: les endroits où se trouvent les parcours écologiques, les places naturelles les mieux conservées et les activités en plein air.
- c) Le troisième étudiant s'occupera des dépenses: les prix pour se loger, les prix pour se nourrir et les prix pour les loisirs.

6 <<http://www2.csduroy.qc.ca/mission/generateur/quetes/611/611.html>>.

7 <<http://www2.csduroy.qc.ca/Mission/generateur/quetes/238/238.html>>.

8 <<http://www2.csduroy.qc.ca/Mission/generateur/quetes/438/438.html>>.

3.4 Recursos

En este apartado, se incluye la lista, seleccionada por el profesor, de los enlaces a las páginas Web necesarias para realizar la tarea, así como las referencias a libros, artículos u otros documentos disponibles en el entorno del alumno.

Por ejemplo, de la ya citada webquest *Tourisme à Vichy* los enlaces seleccionados proporcionan información sobre la ciudad de Vichy, sus termas, el turismo y guías turísticas.

3.5 Evaluación

En la Evaluación, se explica cómo se va a evaluar la tarea realizada por los alumnos. Se valora tanto el trabajo realizado por cada uno de los miembros del grupo y el trabajo realizado por el grupo, como las diferentes etapas del proceso y el resultado final de la webquest. Para ello, el profesor facilita plantillas para la autoevaluación y evaluación de la webquest. Los alumnos participan y son co-responsables de su evaluación final. Con ello, su implicación en el trabajo sigue hasta el final del proceso. En las siguientes tablas, se reproduce la evaluación del proceso (figura 1) y la del resultado final (figura 2) de la webquest *Voyageant avec Amélie*.

Procédé	régulier	bon	excellent
Participation à la discussion promue en classe après avoir assisté au film	5	10	15
Effort collaboratif pour accomplir la tâche	5	10	15
Adhérence aux dates fixées	5	10	15
Accomplissement des démarches suggérées par la tâche	5	10	15
Total			/60

Figura 1: Evaluación del proceso de la Webquest *Voyageant avec Amélie*

Résultat final	régulier	bon	excellent
Organisation du contenu	5	10	15
Utilisation correcte de la langue	5	10	15
Créativité	5	10	15
Résultat final en rapport avec ce qui fut proposé par la tâche	5	10	15
Esthétique de la brochure	5	10	15
		Total /40	
		Total des points / 100	

Figura 2: Evaluación del resultado final de la webquest *Voyageant avec Amélie*

Por otra parte, en la webquest *Québec sous ma loupe*⁹ además de la plantilla de evaluación del trabajo realizado por los estudiantes, se proponen otras dos plantillas para evaluar el producto elaborado por ellos: la plantilla de evaluación de la presentación oral (figura 3) y la plantilla de evaluación de la presentación PowerPoint. En la primera plantilla, se evalúan cinco acciones: la búsqueda realizada, la toma de responsabilidades, la comunicación entre los miembros del grupo, la cooperación con los otros miembros del grupo y la presentación de los resultados del trabajo realizado. Reproducimos a continuación la primera plantilla citada.

	DÉBUTANT	EN VOIE D'ACQUISITION	ACQUIS	EXEMPLAIRE	NOTE
NOTE	D	C	B	A	
RECHERCHE (RECHERCHER ET NOTER DES INFORMATIONS)	N'a pas récolté d'information en lien avec la tâche.	A récolté peu d'informations, ou très peu en lien avec la tâche.	A collecté les informations requises, en lien avec la tâche.	A collecté plus d'informations que demandées, est allé plus loin.	
PRENDRE SES RESPONSABILITÉS (FAIRE SA PART LORS DU PARTAGE DES TÂCHES)	Ne prend aucune responsabilité lors du partage des rôles	Prend peu de responsabilités lors du partage des rôles	Prend plusieurs responsabilités dans le groupe	Prend toutes les responsabilités, dirige le groupe.	

9 <<http://www2.cduroy.qc.ca/mission/qcmission/index.html>>.

COMMUNICA- TION (COMMU- NIQUER SES DÉCOUVERTES)	Ne partage pas, n'échan- ge pas	Échange peu, présente peu de découvertes	Partage la plupart de ses informa- tions, prend la parole.	Partage toutes ses découver- tes, informe les autres membres	
ÉVALUER LES AUTRES POINTS DE VUE (COOPÈRE AVEC LES MEMBRES DU GROUPE)	Ne respecte pas les autres points de vue	Manque par- fois de respect des autres points de vue	Partage ses points de vue et tient compte de ceux des autres	Respecte toujours les autres idées ou cherche une entente	
PRÉSENTER LES RÉSUL- TATS DE SON TRAVAIL (PRÉ- SENTER SON TRAVAIL SELON LES CRITÈRES ÉTABLIS)	Ne présente aucun ré- sultat	Présente peu d'informations en lien avec la tâche deman- dée	Présente ses résultats de recherche respectant les critères	Présente beau- coup d'informa- tions, va plus loin que ce qui est demandé	
				Total	

Figura 3: Plantilla de evaluación de la presentación oral de la WQ *Québec sous ma loupe*

La segunda plantilla evalúa los siguientes puntos de la presentación PowerPoint: la organización de las diapositivas, la navegación y seguimiento de la presentación, el contenido y la organización de la información facilitada y, por último, si las diapositivas elegidas se corresponden con el tema.

3.6 Conclusión

En la conclusión, se recuerda lo que se ha aprendido y se anima a continuar con el aprendizaje. La conclusión es el espacio óptimo para resumir la experiencia y estimular la reflexión acerca de la misma. Se analizan los puntos positivos y negativos de la experiencia, los aspectos a mejorar y se proponen nuevas actividades con el fin de mejorar la webquest y de implicar nuevamente a todos los alumnos en su proceso de aprendizaje. Así

en la webquest *Le cinéma francophone*,¹⁰ la autora facilita varios enlaces a páginas webs para seguir profundizando en el cine francófono. En la webquest *L’Affaire Sisley*,¹¹ el autor especifica todo lo que han aprendido los alumnos al hacer esta webquest y les anima a escribir qué otras cosas han aprendido. En la webquest *Voyages d’études à Paris*, el profesor-autor propone una serie de reflexiones a sus alumnos y termina deseándoles un feliz viaje a París.

Après avoir terminé d’élaborer la brochure touristique, nous vous proposons les suivantes réflexions:

- Connaissez-vous maintenant la ville lumière au point d’être en mesure de guider les pas de vos camarades qui partiront en voyage d’études?
- Avez-vous trouvé toute l’information dont vous en aviez besoin pour préparer le petit guide de voyage?
- Quelles sont les difficultés que vous avez rencontrées et comment les avez-vous surmontées?

Nous espérons que vous vous êtes bien amusés avec cette cyberquête et que, lors de votre voyage à Paris, vous aurez l’occasion de visiter toutes les merveilles que cette magnifique ville vous réserve.

Il ne nous reste plus qu’à vous souhaiter un très, très *Bon voyage !*

Wq: *Voyages d’études à Paris*

Figura 4: Conclusión de la webquest *Voyages d’études à Paris*

Por otra parte, el acceso a numerosas webquests nos ha permitido comprobar que el esquema original de Dodge ha sufrido ligeras modificaciones. Así, algunos profesores¹² incluyen el apartado de los recursos en el del proceso. Otros profesores han incorporado otro apartado titulado «Créditos», en el que mencionan las fuentes de todas las imágenes, música o textos utilizados incluyendo enlaces a las fuentes originales. También en este apartado agradecen la ayuda recibida para crear la webquest, por parte

10 <http://www.edutic.ua.es/visualiza_wq/contenido.asp?opt=conclusion&id=3142>.

11 <<http://leonardofrances.en.eresmas.com/webquete/sisley.htm#conclusion>>.

12 Adell (2004), Tejero (2005), Pérez (2001), etc.

de otros profesores o compañeros de la red, de otras webquests, de páginas webs, de artículos y de libros consultados, etc.

Por último, señalaremos que muchos profesores¹³ añaden otro apartado, llamado «Guía didáctica», elaborado para los profesores. En este nuevo apartado, se especifica el nivel de los alumnos y el área al que va dirigida la webquest, los contenidos y objetivos, los conocimientos previos, la duración de cada sesión, el número total de las sesiones, la temporalización, los profesores colaboradores, el material previsto (ordenadores, programas, etc.), consejos útiles para su aplicación, la evaluación, los créditos, etc. La guía didáctica proporciona toda aquella información que se considera útil e interesante para otros profesores. A continuación, citaremos algunos ejemplos de guía didáctica.

En la webquest *Je construis un pont*, el autor pone a disposición de los profesores su guía didáctica en «Notes pour les enseignants», disponible en este enlace: <<http://station05.qc.ca/css/ecoles/stmarg/cv/noteprof.html>>.

En la webquest *Découvrir la Bretagne*, la autora, Marifé Bonneau Luna, facilita la guía didáctica bajo el epígrafe Orientaciones, disponible en el enlace siguiente:

<http://www.edutic.ua.es/visualiza_wq/contenido.asp?opt=orientaciones&iid=1862>

4. Ejemplos prácticos

Para finalizar esta breve exposición sobre las webquests, citaremos algunas direcciones para acceder a webquests en francés, pero también en castellano o en catalán, para que sirvan de guía y ejemplo antes de crear otras webquests.

Nombre de la webquest	Autor	Dirección
Comment allez-vous?	Maria BotellaVaello, Elena Murcia Vergara	http://www.edutic.ua.es/visualiza_wq/descripcion.asp?id=1922
Découvrir la Bretagne	Marifé Bonneau, Frédérique Courteaud	http://www.edutic.ua.es/visualiza_wq/descripcion.asp?id=1862

13 Muñoz de la Peña (2009), Hernández (2008a), Barba (2002), etc.

Deviens architecte	Hélène Dumais, Julie Tétreault	http://www2.csduroy.qc.ca/mission/architecte/index.htm
Je construis un pont	Sin nombre de autor	http://station05.qc.ca/css/ecoles/stmarg/cv/pont.html
Journaliste historique	Nathalie Le Blanc	http://www2.csduroy.qc.ca/mission/generateur/quetes/610/610.html
La bande dessinée francophone	Frédérique Courteaud, Marifé Bonneau	http://www.edutic.ua.es/visualiza_wq/descripcion.asp?id=2127
L’Affaire Sisley	José María Campo	http://leonardofrances.en.eresmas.com/webquete/sisley.htm
Le Calvados, la Normandie par excellence	José María González-Serna	http://web.educastur.princast.es/ies/infiesto/documents/departments/french/WQUESTNORMANDIE/normandie.htm
Le cinéma francophone	Marifé Bonneau Luna	http://www.edutic.ua.es/visualiza_wq/descripcion.asp?id=3142
Le malade imaginaire	Mª Teresa Bougain Monier	http://personales.ya.com/calonso/malade/index.htm
Le Québec sous ma loupe	James Rainville	http://www2.csduroy.qc.ca/mission/qcmission/index.html
Lenguas del mundo	Gladys Merma	http://www.edutic.ua.es/visualiza_wq/descripcion.asp?id=2569
Les mystérieuses pyramides d’Egypte	Jean-Yves Proulx	http://www2.csduroy.qc.ca/mission/egypte/index.htm
Les poètes modernes	www.cyberquetes.ca	http://www.cyberquetes.ca/fiche.php?cyberquete=217 (Unité 6)
Llegir on line (Assig. de francès)	Dominique Belleville, MªTeresa Fuster Ivorra	http://www.edutic.ua.es/visualiza_wq/descripcion.asp?opt=introduccion&id=1434
Polar à Versailles	Grupo Didactics	http://www.onyva.es/polar/index.htm
Sur la piste de Gustave	Alfredo Alvarez Alvarez	http://www.onyva.es/SUR_LA_PISTE.html
Tourisme à Vichy	Anthony da Silva Oliveira	http://www2.csduroy.qc.ca/Mission/generateur/quetes/438/438.html
Une fenêtre sur l’art	Louise Chainé	http://www2.csduroy.qc.ca/mission/generateur/quetes/611/611.html
Viatge a França	Onofre Martínez, Carlos Martínez, Sensi González	http://www.edutic.ua.es/visualiza_wq/descripcion.asp?id=3869
Voyage d’études à Paris	Juan Pérez Contreras	http://ficus.pntic.mec.es/jpec0038/wq/
Voyageant avec Amélie	Erica Marques de Souza, Vera S. Santos	http://wqamelie.fr.vilabol.uol.com.br/

Figura 6: Listado de ejemplos de webquests

En el listado anterior, se ofrecen actividades muy variadas y para niveles diferentes: primaria, secundaria y universidad. Los temas tratados y trabajados son: la literatura (*Les poètes modernes, Le malade imaginaire*), la lengua (*Lenguas del mundo*), la historia (*Les mystérieuses pyramides d’Egipte, Le Québec sous ma loupe*), el arte (*Une fenêtre sur l’art*), el turismo (*Tourisme à Vichy, Découvrir la Bretagne*), el cine (*Le cinéma francophone*), la gastronomía (*Le Calvados, la Normandie par excellence*), la arquitectura (*Deviens architecte, Je construis un pont*), etc.

Podemos igualmente encontrar más webquests en las siguientes páginas webs:

- La revista suiza Babylonia propone una selección de webquests en francés y en inglés: <<http://www.babylonia-ti.ch/webquestfr.htm>>.
- El Grupo de Investigación EDUTIC-ADEI (Educación y Tecnologías de la información y comunicación) proporciona en acceso abierto un completo listado de webquests: <<http://www.edutic.ua.es/>>.
- En la página web de Francisco Muñoz de la Peña Castrillo tenemos numerosos ejemplos de webquets: <<http://www.aula21.net/>>.
- Isabel Pérez proporciona en su página Web una amplia selección de webquests: <<http://www.isabelperez.com/webquest/ejemplos.htm>>.

Si queremos crear nuestras propias webquests, en Internet obtendremos numerosas plantillas para crearlas. Entre todas ellas, citaremos las siguientes porque consideramos que son todas ellas de fácil aplicación:

- <<http://www.isabelperez.com/webquest/index.htm#plantilla>>, página de Isabel Pérez.
- <<http://webquestcat.cat/>>, portal de la Comunidad Catalana de Webquests.
- <<http://www.aula21.net/Wqfacil/index.htm>>, plantilla de Fr. Muñoz de la Peña Castrillo.
- <http://www.cyberquetes.ca/guide/guide_version2.3.pdf>, fichero de Robert Bibeau.
- <<http://www.babylonia-ti.ch/webquestfr.htm>>, plantillas de la revista Babylonia.

5. Conclusión

En esta breve exposición, hemos definido y presentado la webquest, proponiendo ejemplos prácticos para su posterior aplicación en el aula de FLE. Según Jordi Adell (2004), las webquests estimulan a los alumnos no sólo a adquirir información nueva, sino también a integrarla con la que ya poseen y a coordinarla con la conseguida por los compañeros para elaborar un producto o solucionar un problema. En nuestro caso, diremos que la webquest es una actividad de búsqueda dirigida en lengua francesa, con la finalidad de producir un trabajo en francés, contribuyendo de esta manera a la enseñanza y aprendizaje de dicha lengua, de manera lúdica y atractiva. Por otra parte, pensamos, como Juan Ángel Martínez y Severina Álvarez (2007), que los estudiantes aprenden a seleccionar, organizar, elaborar, aplicar y evaluar los contenidos de su tarea, al tiempo que aprenden con la experiencia gracias a las webquests. Durante la realización de la webquest, las cuatro destrezas, comprensión y expresión escritas y orales, son trabajadas por los alumnos en un marco diferente, más lúdico pero no por ello menos serio y didáctico. Finalmente, consideramos que las webquests son de gran ayuda en la enseñanza y aprendizaje de la lengua y cultura francesas y por ello, animamos a los profesores de FLE (Francés Lengua Extranjera) a utilizarlas en sus clases.

Bibliografía

- ADELL, J. (2004): «Internet en el aula: las Webquest», *Indutec. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, 17 [consultado diciembre 2008] <http://www.cyta.com.ar/presentacion/mejora_archivos/edutec.htm>.
- BARBA, C. (2002): «La investigación en Internet con las WebQuest», *Comunicación y Pedagogía*, 185, 62-66.
- DODGE, B. (1995): *Some Thoughts About Webquest* [consultado en diciembre 2008] <http://webquest.sdsu.edu/about_webquests.html>.
- (1999): «Tareonomía de la WebQuest», [consultado febrero 2009] en la web de Silvia Martínez Méndez, <<http://www.webquest.es/tareonomia-de-la-webquest>>.

- EDUTEKA (2002): *Bernie Dodge, Paladín del Aprendizaje Basado en Internet*, <<http://www.eduteka.org/reportaje.php3?ReportID=0011>>.
- HERNÁNDEZ MERCEDES, M.P. (2008a): «Tareas significativas y recursos en Internet. Webquest», *Revista MarcoELE*, 6, enero-junio 2008 [consultado enero 2009], <<http://marcoele.com/num/6/02e3c09a600997f04/pilarh.pdf>>.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J.A. y S. ÁLVAREZ GONZÁLEZ, (2007): «*La WebQuest: Un referente para actividades pedagógicas en FLE*», Comunicación presentada en las XXIVème Journées Pédagogiques sur l'Enseignement du Français en Espagne. ICE, Barcelona, 2007 [consultado en diciembre 2008] <<http://www.slideshare.net/juanfrance/la-webquest-un-referente-para-actividades-pedaggicas-en-fle>>.
- MUÑOZ DE LA PENA CASTRILLO, F. (2009): «Webquest. Investigar en la red», *Pinnakes*, 8, 26-31. [consultado en febrero 2009] <<http://pinakes.educarex.es/numero8/descargas/articulo11.pdf>>.
- «1, 2, 3 Tu Webquest» [consultado diciembre 2008], <<http://www.aula21.net/Wqfacil/>>.
- PÉREZ TORRES, I. (2003): «Diseño de actividades de investigación orientada en la Web y su integración en el proceso de enseñanzas de lenguas», en LUQUE AGULLÓ, G. y otros (eds): *Las lenguas en un mundo global Languages in a global World*, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 55-60.

ÉCHANGES ET RENCONTRES: COMMENT MIEUX APPRENDRE À APPRENDRE SUR UN FORUM

NATALIA MACIÁ ESPADAS

Universidad de Alicante

Nous allons voir dans cet article, tout d'abord, l'utilité des forums en cours de langue française dans un cursus de tourisme. Ensuite, nous présenterons l'usage pédagogique que l'on fait des forums et surtout les comportements affectifs des élèves et de l'enseignant envers l'étude d'une langue étrangère.

Lisons en silence et faisons nôtre la réflexion de Barbara McClintock dans son œuvre *L'intuition du vivant* et à partir de laquelle nous réfléchirons sur le développement de l'organisme et de l'être vivant. Nous devons reconnaître, à travers ces quelques phrases, notre approche de l'étude d'une langue étrangère: celle de la psychologie cognitive et de la neuro-pédagogie.

Prendre le temps de regarder, avoir la patience d'écouter ce que le matériau a à vous dire. Sentir l'organisme, l'être vivant. Savoir se mettre à sa place. Comprendre comment il croît, s'articule. Un être vivant est constamment affecté par son environnement [...]. Il héberge un rythme. (Trocme-Fabre, 2004: 41-42)

Parler des forums est un thème apparemment banal car il est très utilisé dans des milieux autres que l'enseignement. Au niveau universitaire, et en classe de langue, leur utilisation porte ses fruits car apprendre une langue est parfois pesant, voire contraignant. L'obligation d'étudier une deuxième langue étrangère dans le cursus de tourisme implique une démotivation envers la découverte d'une langue étrangère telle que le français, de sa culture et de son intérêt pour le cursus de tourisme en général. Comment contourner cette démotivation car n'oublions pas que nous avons un pu-

blic adolescent qui est soumis à de nombreuses luttes intérieures, où le moi de chaque élève est confronté en permanence avec la société et où les élèves essaient de trouver une place qu'ils ne trouvent pas. En bref, comment inverser un processus négatif d'autoestime et par conséquent d'apprentissage quant on apprend une langue dans cette situation.

Le forum: est-ce une solution valable où n'est-ce qu'un moyen de susciter un intérêt immédiat mais peu productif? Utiliser les TIC est en apparence rentable car le dynamisme des possibles activités proposées au moyen d'un ordinateur est infime. Le forum est lui aussi un cadre très dynamique et c'est avec une très agréable surprise que nous découvrons toutes ses possibilités d'apprentissage. Je ne rappellerais que quelques aspects positifs des forums:

- du point de vue instrumental: les forums sont à l'ordre du jour et tous les étudiants ont accès à cet outil. Ils le maîtrisent souvent bien mieux que les enseignants. Cette génération d'étudiants sont devant une machine qui leur est familière dont le rôle fondamentale est la communication: elle permet de communiquer avec les autres dans un cadre personnel mais aussi éducationnel.
- Du point de vue des contenus: on trouve toute sorte d'information sur la toile et on peut la refléter dans un forum. Et grâce à eux, nous pourrions échanger des informations plus rapidement et plus facilement et communiquer une certaine typologie de contenus. On pourra mettre en pratique ce que l'on a appris.

L'utilisation de moyens technologiques paraît nous conduire vers des conditions d'enseignement motivantes pour nos élèves.

Mais la motivation est un terme qui est souvent utilisé à la légère sans prévoir que derrière ce mot, tout un système de relations et d'échanges entre l'enseignant et l'apprenant est établi. Ce que aujourd'hui nous appelons motivation, terme qui nous paraît si rescent et si banal, n'est autre que l'équivalent de ce que l'on appelle aussi l'intérêt et l'effort.

Pour la psychologie cognitive, cet intérêt est le fruit d'un besoin interne de l'apprenant qui, en le manifestant, réagit ainsi à la volonté de son propre organisme. Cet intérêt est avant tout physiologique et l'activité mentale n'est autre que le besoin exprimé par le cerveau devant un désé-

quilibre mental qu'il faut réajuster. C'est à partir de la définition que nous donne la psychologie fonctionnelle du début du xxème siècle que nous allons essayer de mieux comprendre en quoi consiste l'équilibre. Donc qu'est-ce qu'un organisme vivant?

Tout organisme vivant est un système qui tend à se conserver intact. Dès que son équilibre intérieur (physico-chimique) est rompu, dès qu'il commence à se désagréger, il effectue les actes nécessaires à sa réfection. C'est ce que les biologistes nomment l'autorégulation. (Claparède, 2003: 61)

Nous devons distinguer globalement deux phases de l'intérêt envers l'apprentissage souvent confondues:

1. L'objet à étudier est externe à l'individu, l'intérêt proviendra de l'excitation produite par cet objet. L'objet n'est assimilé que parce qu'il est attrayant sans que l'apprenant parte d'un besoin physiologique ou psychologique. C'est donc un plaisir immédiat que l'on provoque, pas un besoin réel de l'élève. C'est l'objet externe qui agit sur l'individu et non pas le contraire.
2. L'individu ressent un besoin de faire agir son activité mentale, son organisme s'exprimera au moyen d'une réaction physique et mentale qui permettra de rétablir l'équilibre rompu. L'activité sera pour lui un moyen de répondre à ce besoin; il fera des efforts réels et productifs qui lui permettront de se développer intellectuellement parlant.

La prise en compte de l'intérêt dans nos méthodes pédagogiques est souvent un déguisement des contenus traditionnels. Les technologies sont en proie de devenir une justification à ce déguisement, un moyen de plus d'essayer de rendre intéressant un contenu qui ne l'est pas. On est donc souvent surpris de voir le désintérêt des élèves quand on utilise les TIC. Il faudrait les considérer alors sous une autre perspective. Ce sera grâce à la psychologie et surtout la neuropsychologie que nous connaissons les moyens, les processus mentaux qui interviennent lors de l'apprentissage.

Puisqu'un des buts de cet article est de faire connaître le point de vue de la neuropsychologie, en quelques mots nous définirons ce qu'est son ob-

jectif primordial: elle étudiera l'organisation des formateurs pour organiser leurs interventions de formation de façon plus cohérente et compatible avec le potentiel et le fonctionnement cérébral. Elle nous recommande d'établir des passerelles entre les données de la science et les besoins des éducateurs, pour éviter de commettre des fautes contre le cerveau. Elle mettra l'accent sur le comment apprend-on et le pourquoi apprend-on, car «L'apprentissage est une naissance qui doit être menée sans précipitations, à son rythme et à son heure.» (Trocmé-Fabre, 2002:119).

Le forum sera un des moyens que nous allons utiliser dans nos cours pour comprendre les mécanismes mentaux liés aux émotions et surtout les mécanismes qui interviennent dans la motivation de nos étudiants.

Tout d'abord, les forums vont nous permettre de différencier les participants: il s'agira de respecter les différents rythmes: c'est *le droit à l'intelligence* qui est issu de cette différence entre les individus c'est à dire le droit à suivre, à apprendre mais à un rythme différent et propre à chacun. En effet «Chacun, quel que soit son âge, son origine, son hérédité, son passé, son avenir a un droit fondamental: celui de développer son intelligence, sa faculté de comprendre le monde qui l'entoure et ce qu'il est.» (Trocmé-Fabre, 2002: 119).

Notre cerveau n'est pas uniquement neuronal mais il est aussi hormonal c'est à dire qu'il est soumis en permanence à de nombreux facteurs internes et externes qui agiront sur le rythme de chacun d'entre nous. Le comportement et le métabolisme sont étroitement liés. Aujourd'hui, grâce à des instruments et des techniques avancées quant à l'étude descriptive du cerveau comme par exemple l'électro-encéphalogramme, on a accès à la compréhension des émotions et du rôle de l'affectivité dans l'interaction communicative. Et c'est ce que nous allons tenter de déceler lors de l'intervention dans les forums de nos élèves: quel est leur comportement face à la langue et à la communication en langue étrangère? Mais qu'est-ce que la communication en neuropédagogie?

La communication est beaucoup plus que le simple transfert d'information. Elle donne du sens à l'information. Elle implique l'autre personne. Elle est échange. Elle tient compte du retour de l'information et de la projection de ce qui est dit. Elle se construit à deux, à plusieurs. (Trocmé-Fabre, 2002: 233)

Observons quelques interventions dans un des forums auxquels mes élèves ont participé. Je dois d'abord spécifier que pendant cette année scolaire, les élèves de première année de langue française du cursus *Francés para el turismo I* ont participé à plusieurs forums. Le premier était utilisé pour commenter les problèmes et les doutes relatifs aux cours et à la partie virtuelle des cours. Mes interventions étaient tout d'abord en espagnol car mes élèves parlaient d'un niveau 0 de français. Il fallait donc donner des instructions compréhensibles car les activités virtuelles peuvent être déroutantes et décourageantes si on ne comprend pas les instructions données par le professeur. J'ai eu l'agréable surprise ainsi de constater que mes élèves osaient exprimer des sentiments entre eux, des émotions et voulaient me les faire parvenir à travers leurs messages au sujet de leur vision de la langue française et de leur apprentissage.

Voyons quelques exemples:

Forum 1: intitulé *Francés para el turismo I, grupo II*

- «al principio me asustaba un poco el francés porque es un idioma nuevo para mi».
- «aunque parezca mentira en la era que estamos no me familiarizo mucho con los ordenadores y mucho menos con el echo de hablar en foros y todo esto, a pesar de todo me he animado a participar finalmente (aun con la vergüenza que me da) en los foros de francés».
- «J'espère que je ne me trompe pas sinon c'est la honte!».
- «muchas gracias por su corrección e intentar ayudarme a aprender».

L'inquiétude, la honte, l'hésitation, tout autant de sentiments qui vont aller à l'encontre de l'apprentissage. Il faudra les aider à oser, à essayer. C'est le premier pas. Lorsque l'on se centre sur l'apprenant, on se rend compte qu'il faut se remettre en cause soi-même. Notre attention change de perspective et nous nous rendons compte que pour aider les étudiants dans leur apprentissage et dans la supériorité de leurs peurs, de leurs angoisses, nous devons reconduire nos objectifs et oublier un peu le programme et les contenus. Notre attitude aura une grande part dans la motivation de nos élèves. Cette empathie leur permettra de déclencher les processus mentaux

associés à l'effort, et à l'intérêt donc à la motivation. Ces processus tels que l'empathie qui, je le rappelle, est la capacité de ressentir et comprendre les émotions et les sentiments des autres personnes font l'objet de nombreuses investigations neurobiologiques chez l'adulte et chez l'enfant.

Les forums seront propices à l'expression de cette empathie car les interventions de l'enseignant elles-aussi vont avoir un caractère émotionnel décisif pour la suite des interventions. L'étudiant doit être mis en confiance, se sentir à un niveau de compréhension tel, que ce qui pourrait être ressenti comme une obligation est ressenti comme un conseil, l'expression de sentiments réels de la part du professeur-tuteur et par conséquent de se sentir valoriser.

Forum L'emploi du temps:

Nous avons ici un exemple des interventions que je fais tout au long du forum. Il illustre ce que j'ai dit antérieurement.

- «Bonnes vacances et joyeux Noël!! (MACIA ESPADAS, NATALIA – 18:12:27 17/12/2008

En français, on souhaite la bonne année et un joyeux Noël avec la phrase suivante: 'Bonne année, bonne santé et bon porte-monnaie.' En temps de crise, on espère tous que lundi 22 sera la fin de notre misère. J'espère que vous allez bien profiter de vos vacances et vous ressourcer un peu. Profitez-en pour faire quelque chose que vous aimez réellement, qui vous motive et vous verrez que vous vous sentirez bien mieux».

- «Ante todo, os agradezco los comentarios que habéis hecho sobre las clases y mi persona. Emociona ver que el interés que uno tiene por hacer un trabajo lo mejor posible se ve recompensado con vuestro apoyo y confianza. Siempre he considerado a mis alumnos personas inteligentes a los que sólo les falta un poco de motivación para seguir por el buen camino y aprender, lo que, estoy segura, es el objetivo de la mayoría. Sin embargo, todavía veo en clase alumnos que no tienen una visión positiva de su potencial y creo realmente que todo el mundo puede aprender si se tiene la voluntad de hacerlo. El decirnos «es muy difícil o no puedo porque no lo entiendo» debe combatirse con una mira positiva de lo que realmente es capaz de hacer. La ayuda del profesor en estos aspectos es muy

importante pero el valorarse a uno mismo y tener la autoestima en buen lugar depende a menudo de vuestro entorno y de vosotros mismos. Nadie es incompetente para realizar una tarea, todos podemos si queremos...»

- «J'espère que d'autres essaieront de décrire un personnage. Même si cela paraît un peu difficile, vous êtes tout à fait capable de le faire, il suffit d'essayer.»

Les émotions provoquées par une activité communicative telle que les forums laissent une trace dans le cerveau. Selon certains scientifiques, biologiquement, le comportement associé au désir d'apprendre se traduit par des sécrétions hormonales.¹ Comme nous l'avons dit antérieurement, notre cerveau est neuronal mais aussi et surtout hormonal. Il est soumis non seulement à l'action du milieu, aux rythmes externes mais aussi à celle des hormones qu'il fabrique lui-même. L'interaction communicative, ainsi que le rôle de l'affectivité et des émotions peuvent être étudiés grâce aux moyens technologiques actuelles tels que l'électroencéphalogramme et les techniques d'imagerie cérébrale. Il est aussi connu de tous que certains de nos organes réagissent aux différentes émotions ressenties: le cœur bat plus vite, la respiration a un rythme saccadé... L'activité corporelle en est modifiée. La communication virtuelle élimine, d'une certaine façon, cette tension organique du *tête à tête* et évite ainsi que les sentiments dominent le comportement. À moins que ce ne soit qu'une façon de se tromper soi-même sur nos véritables émotions lorsqu'on apprend une langue. La communication virtuelle, au moyen de forum, contredit-elle les éléments favorables propres à une communication directe? Le contact visuel, l'activation des sens sont souvent naturels à la communication verbale. Certaines études ont révélé l'importance du contact visuel lors d'un échange verbal entre des interlocuteurs. Dans la communication virtuelle, l'enseignant trouvera à travers l'écriture les signes dénotateurs d'expression des sentiments:

¹ Nous apportons cette information qui est extraite du livre *J'apprends donc je suis* d'Hélène Trocmé-Fabre. Elle spécifie quelles sont les zones cérébrales qui concrètement sont affectés par le comportement émotionnel ainsi que toutes les connexions qui existent lors des sensations et réactions émotionnelles. Ces explications neurologiques sont le fruit de diverses études en perpétuelle évolution de nombreux scientifiques qui étudient le cerveau.

- Les points d'exclamation: «Merci!!! Salut!!!Oui!!! Bonne nuit à tous!!! J'ai compris!!!»
- Les points d'interrogation: «Qui est-ce??? C'est correct???»
- Les points de suspension: «C'est...»
- Autres symboles: !?, ☺,
- Expressions des sentiments: «jajaja»

Les forums que nous avons partagés par la suite tout au long de notre année scolaire ont pu se centrer sur l'acquisition de la langue. Il s'agit donc de faire un pas décisif vers la connaissance et l'étude de la langue au moyen du forum.

Les échanges ont permis de déceler les problèmes et les acquisitions de la morphologie et de la syntaxe vues en cours. Les thèmes traités dans chacune des rencontres encourageaient l'utilisation de structures grammaticales simples ou complexes et surtout de ressentir d'une façon naturelle la langue. On remarque dans les interventions l'expression des doutes des étudiants au sujet de leur apprentissage:

- La verdad es que aunque no sé nada de francés, salgo de sus clases aprendiendo algo nuevo.
- Para la mayoría es un idioma totalmente nuevo y necesitamos ir poco a poco.
- A mi me cuesta un poco el francés, la verdad es que no entiendo mucho en las clases pero bueno, se hace lo que se puede.
- Je ne parle pas en particulier français.

Puis nous avons les interventions plus académiques. Celles-ci m'ont agréablement surpris car après avoir «évacué» les doutes et les sentiments de peur, les étudiants ont été tout à fait capables de gérer leurs interventions avec un niveau plus ou moins acceptable de français et surtout avec le sentiment qu'ils sont capables de rédiger en français, ce à quoi il ne s'attendait pas si tôt.

Un fois la confiance installée, les véritables échanges ont commencé. Et les forums se sont transformés en de véritables lieux de communication entre les étudiants:

- je vous souhaite un joyeux Noël!! Les vacances sont un peu triste, parce que nous devons étudier beaucoup.
- Bonjour Daianita, tu as raison
- Bonsoir, je m'appelle Salomé. Mon français n'est pas très bon. S'il vous plaît me corriger. Merci
- Ton français n'est pas si mauvais
- Merci beaucoup

Quelle est la place du professeur tuteur dans ces échanges? Nous n'allons pas approfondir cet aspect des forums qui donnerait lieu à un nouvel article. Cependant, nous pouvons dire qu'il en sera le guide, qu'il se situera au même niveau que ses étudiants en n'intervenant que si c'est nécessaire et s'ils ne savent pas comment donner une solution à leurs problèmes.

«L'homme est à la fois le marbre et le sculpteur» (Trocmé-Fabre, 2002: 248); c'est à partir de cette citation que l'on comprend toute l'importance des rôles de chacun des protagonistes: le professeur et l'étudiant. Pour former et se former, Hélène Trocmé Fabre nous montre que

- «pour comprendre et se comprendre l'apprenant et l'enseignant doivent se rapprocher, s'engager, s'impliquer:
- se rapprocher de l'Autre [nous dit-elle], c'est connaître la réalité des mécanismes cérébraux.
- S'engager, [continue-t-elle] c'est réduire la distance entre soi et ce qu'on apprend; c'est apprendre/enseigner avec ce que l'on est, avec tout son être.
- [Finalement], s'impliquer c'est donner du sens à l'Autre et à ce que l'on fait.» (Trocmé-Fabre, 2002: 249)

D'où l'importance de trouver un terrain d'entente et ce terrain peut-être réel ou virtuel. Les mots en disent bien long même si les gestes, les expressions et la présence permettent une lecture de nos sentiments plus immédiate. N'oublions pas que dans le domaine universitaire nous n'avons pas toujours l'occasion de connaître nos élèves et avec des moyens technologiques tels que les forums nous pouvons leur permettre un accès à la connaissance, à eux-même et à la langue en la faisant leur.

Se rendre compte que l'affectivité et les émotions ont une importance capitale lors de l'apprentissage des langues étrangères va nous aider à mieux comprendre le comportement des étudiants, comportement qui nous déroute souvent. Connaître ses élèves, c'est reconnaître que chacun d'eux est un individu chez lequel l'état physiologique et intellectuel sont intimement unis. Les TIC sont un moyen de plus pour exprimer ce que l'on ressent car ce n'est pas la machine, l'outil qui s'adresse à nous, ce sont des êtres vivants qui nous communiquent ce qu'ils ressentent, ce qui les angoisse, ce qu'ils apprennent et les savoirs qu'ils n'arrivent pas à acquérir. Prenons donc le temps en tant que pédagogues d'aller au delà des programmes établis pour réveiller l'intelligence qui souvent sommeille en nous tous car «nous sommes [tous] nés pour apprendre». (Trocme-Fabre, 1995 : 11).

Bibliographie

- CLAPARÈDE, E. (2003): *L'éducation fonctionnelle*, Paris, Editions Fabert.
- DWORCZAK, F. (2004): *Neurosciences de l'éducation. Cerveau et apprentissage*, Paris, L'harmattan.
- HOUDÉ, O. (2007): *10 leçons de psychologie et pédagogie*, Paris, PUF.
- TROCME-FABRE, H. (1995): *Né pour apprendre*, La Rochelle, Être et Connaître.
- (1999): *Réinventer le métier d'apprendre*, Paris, Éditions d'organisations.
- (2002): *J'apprends donc je suis*, Paris, Éditions d'organisations.
- (2004): *Le langage du vivant*, La Rochelle, Être et Connaître.

LES TIC ET L'APPRENTISSAGE D'UNE LANGUE-CULTURE DANS DES COURS DE FRANÇAIS AVEC DES OBJECTIFS SPÉCIFIQUES

MARÍA TERESA PISA CAÑETE

Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introduction

L'introduction de contenus culturels dans la classe de langue étrangère avec des objectifs spécifiques enrichit cette tâche; la langue n'est plus conçue par les apprenants que comme un outil communicatif ou productif, mais aussi comme un moyen d'accès à d'autres façons de penser et d'agir et à d'autres traditions et histoires. Et ce sont les TIC qui rendent possible cet accès.

Ce texte parle de deux cours de FLE avec des objectifs spécifiques où les contenus linguistiques (faisant partie de leurs programmes d'études) ont été élargis par une mise en relation de ces contenus-là avec des éléments culturels, à travers certains sites électroniques.

Ces deux cours, dont j'ai été l'enseignante, sont: français pour des cuisiniers et français des affaires. Le premier a eu lieu dans un centre de formation professionnelle et le second, dans le lieu de travail des travailleurs-apprenants.¹

Les apprenants, des adultes espagnols dans les deux cas, avaient besoin d'acquérir ou d'élargir leurs connaissances linguistiques en français dû aux conditions dans leurs milieux de travail. Le français, grâce à la réputation internationale de la cuisine française, est la langue de référence dans le domaine de la restauration; non seulement les emprunts au français sont nombreux en espagnol, mais encore la proximité entre les deux pays rend facile les relations entre leurs professionnels. Celle-ci est aussi une rai-

¹ Ces deux cours ont été organisés par une école privée de langues à Ciudad Real, Erin School of Languages. Pendant ces mois-là je travaillais aussi comme «profesora asociada» à l'Université de Castilla-La Mancha.

son pour laquelle les entrepreneurs espagnols s'intéressent à apprendre le français avec le but, en conséquence, d'élargir ou améliorer leurs relations avec leurs collègues français, de même que francophones.

J'ai décidé d'introduire des contenus culturels dans ces deux cours, dont le programme initial était orienté vers les contenus linguistiques, avec l'objectif de favoriser la motivation des apprenants dans leur processus d'apprentissage et l'intégration de ces nouvelles connaissances dans leurs activités professionnelles et personnelles.

2. Cadre théorique

En tenant compte des caractéristiques de ces cours, lors de la programmation le cadre théorique a été basé sur la classification de ressources en ligne donnée par M. Tomé (2008).

À partir de la définition de ressource éducative formulée par R. Bideau (2005),² Tomé ajoute qu'une ressource en ligne est celle ouverte aux internautes en général et à la communauté scientifique (2008: 115). En plus, il distingue deux types de ressources en ligne: 1) avec une consigne ou ensemble de stratégies qui mènent à une production langagière avec ses connexions interculturelles (cours de langue, projets), et 2) sans consigne mais avec du contenu pédagogique (articles, bases de données, colloques, revues) (Tomé, 2008: 116).

Bien que tout dispositif pédagogique suppose l'existence d'un accompagnement (Tomé, 2008: 117), nous avons voulu orienter ces cours vers un rôle actif de la part des apprenants. Ainsi, nous avons privilégié les concepts et les pratiques dans lesquels l'apprenant est le point de repère par opposition aux concepts et pratiques dans lesquels l'enseignant est la source principale de connaissances, suivant de près la différence établie par C. Richards entre ces deux types de focalisation. Cet auteur avertit, cependant, du fait que les ressources en ligne peuvent être utilisées dans la classe de langue comme de simples ajouts quand, pour qu'elles puissent

2 «Une ressource d'enseignement et d'apprentissage c'est toute entité, numérique ou non numérique, conçue, ou pouvant être utilisée, pour des fins d'apprentissage, d'éducation ou de formation». BIBEAU, R. (2005): Les TIC à l'école: proposition de taxonomie et analyse des obstacles à leur intégration, Association EPI, <<http://www.epi.asso.fr/revue/articles/a0511a.htm>>[2006].

contribuer au processus d'apprentissage, elles doivent être totalement intégrées dans le programme du cours (2005: 61-62).

En conséquence, les apprenants et les enseignants acquièrent de nouveaux rôles. Tomé, dans sa classification de ressources en ligne, dit d'un côté que dans un contexte de formation avec accompagnement –en présence d'un enseignant, tuteur, apprenant ou pair– ces différents acteurs réalisent plusieurs actions: «information, médiation, tutorat, travail individuel ou coopératif, mise en commun, correction, évaluation». D'un autre côté, les ressources en ligne sans accompagnement sont en relation avec l'autoformation, «qui permet à l'apprenant de se former à son rythme» (Tomé, 2008: 117).

Dans le cas des deux cours présentés dans ce texte, la plupart des ressources utilisées ont été avec accompagnement. C'est pour cela que nous avons suivi le concept d'aider l'apprenant développé, parmi d'autres auteurs, par F. Demaizière. Pour elle cette aide consiste à «encadrer l'apprentissage sans le diriger, à ne pas donner les réponses mais plutôt à faire parler l'apprenant, ou à relever dans ce qui a été dit ou fait ce qui va permettre de progresser vers une étape ultérieure» (2007: 10). Demaizière ajoute que toute aide implique une réflexion sur: «ce dont l'apprenant a ou aura besoin, l'état de son processus d'apprentissage à un moment donné, ce que sont une langue et son apprentissage, la langue et la culture dont on veut aider l'appropriation, l'influence des contraintes du contexte d'apprentissage considéré» (2007: 6).

La mise en place de ce cadre théorique a été conditionnée par les caractéristiques des deux cours, qui seront exposées à la suite.

3. Les cours

Une description du profil du cours et des apprenants, une énumération des objectifs des cours, de même que quelques exemples des ressources en ligne utilisées, nous permettront de connaître ces deux contextes d'enseignement-apprentissage.

3.1 Français pour des cuisiniers

Le cours de français pour des cuisiniers faisait partie d'un cours de formation professionnelle composé de plusieurs modules théoriques et pratiques sur les techniques de la restauration, ainsi que d'autres modules complémentaires, dont un de FLE, qui a eu lieu en juin 2008.

Les classes ont eu lieu dans un centre de formation professionnelle, parfois dans une classe traditionnelle et la plus part de cas dans une salle de classe avec des ordinateurs.

Dans ce cours de cuisinier il y avait 11 apprenants (2 hommes et 9 femmes), ils avaient entre 18 et 55 ans et ils habitaient dans un milieu rural. Ils étaient tous sans emploi et l'objectif principal du cours était leur (ré) insertion dans le marché de travail.

Un programme du cours n'a pas été élaboré par l'institution organisatrice.³ Cela nous a permis d'organiser notre propre programme, qui a été conditionné par la breveté du cours (50 heures) et, surtout, par les caractéristiques des apprenants: ils n'avaient pas les mêmes aptitudes linguistiques en français ni dans l'utilisation des TIC.

Les objectifs du cours ont été:

- 1) Accéder à des contextes communicatifs en français en relation avec la restauration et d'autres domaines de connaissance.
- 2) Comprendre le français comme un moyen d'accès à des connaissances pour leur métier et d'autres domaines d'intérêt personnel.
- 3) Connaître le contexte communicatif francophone des emprunts au français utilisés dans le lexique technique de la restauration en espagnol.
- 4) S'approcher de la culture francophone à travers ses plats et ses traditions culinaires.

En ce qui concerne les ressources utilisées il y en avait de deux types:

- 1) des éléments linguistiques (lexicaux et grammaticaux) en relation avec

3 C'est la CEOE-CEPYME de Ciudad Real, ayant un centre de formation professionnelle, qui a organisé le cours de cuisinier. Pour le module de FLE, inclus dans ce cours, la CEOE-CEPYME a passé un contrat avec Erin School of Languages.

le contexte de la restauration et 2) des ressources en ligne avec une consigne et sans consigne.

Toutes ces ressources étaient avec accompagnement, c'est-à-dire en présence de l'enseignant ou d'un pair, qui était un membre du groupe qui accompagnait et aussi aidait à un de ses collègues à la réalisation de certaines activités ou projets.

Les ressources en ligne utilisées appartenaient aux sites électroniques suivants:

<www.tv5.org>, <www.radio-canada.ca>, <www.bonjourdefrance.com>, <www.lepointdufle.com>, <www.flenet.rediris.es>, <www.bbc.co.uk/languages/french>.

Comme exemple nous avons choisi une tâche appartenant au site <www.tv5.org>, dans sa section Apprendre.tv, dont le but est de s'approcher de plusieurs gastronomies du monde et aussi de la francophonie. À partir d'une séquence vidéo (accompagnée de sa transcription) le site propose des activités différentes selon le niveau des utilisateurs. Ainsi, pour chaque niveau il y a une série d'activités avec l'objectif d'évaluer leur compréhension orale et écrite (ressources avec une consigne).

The screenshot shows a web browser window with the title "#ancre Windows Internet Explorer". The address bar displays the URL: http://www.tv5.org/TV5Site/enseigner-apprendre-francais/jeu-Le_marche_de_Sandaga.htm?dossier=1308&jeu=1634#an. The page content includes a header "Saveurs sans frontières" and a section "Le marché de Sandaga". A video player is embedded, showing a market scene. To the left of the video, there is a sidebar with a list of questions: "1. Où se trouve le grand marché ?" and "2. À quelle heure dém. rez-de-chaussée du". Below the video, there are multiple-choice questions: "Au cœur de la cité.", "Dans la banlieue.", "Près du palais présidentiel.", "À 10 heures.", "Vers 7 heures.", "Vers 9 heures.", "Des fruits, des lég.", "Du bœuf, du pouli.", "Des épices, des px". The browser's status bar at the bottom shows the taskbar with "Inicio", "#ancre - Windows In...", and "Internet". The system clock shows "14:00".

Comme les apprenants de ce cours de français pour des cuisiniers avaient, eux-mêmes, des niveaux différents en français et qu'ils étaient habitués à travailler avec accompagnement, ils ont réussi à faire ces activités d'une double approche: d'une part, s'ils travaillaient en couple, ils étaient capables de réaliser les activités correspondantes aux niveaux débutant et intermédiaire et, d'une autre part, les étudiants ayant des connaissances plus étendues en français pouvaient réaliser, de façon individuelle, les activités du niveau avancé.

Un autre site utilisé dans ce cours a été <www.radio-canada.ca> et, plus spécifiquement, sa section Jeunesse (ressources sans consigne). Les utilisateurs peuvent y accéder à plusieurs activités dont le but est d'étendre les connaissances des jeunes à travers la distraction.



Les apprenants du cours de français pour des cuisiniers ont pu utiliser des matériaux relatifs à d'autres domaines au-delà de la restauration, comme l'histoire, la musique et des émissions de radio. Les nombreuses sections offertes par ce site ont éveillé la curiosité des apprenants; ils ont pu accéder à d'autres thèmes auxquels ils s'intéressent dans leur vie quo-

tidienne, et ils ont été capables de réaliser ces activités avec dynamisme et autonomie.

Toutes ces ressources, comme Richards (2005) l'indiquait, ont été intégrées dans le programme du cours, dont les contenus ont été organisés par: 1) domaines de connaissance (comme la nourriture), 2) contextes communicatifs en relation avec ces domaines-là (comme faire les courses ou passer une commande dans un restaurant) et 3) éléments linguistiques nécessaires dans ces contextes communicatifs-là (comme poser des questions ou donner des instructions).

En plus, le cadre théorique choisi (focalisé sur l'utilisation des TIC dans la classe de langue et la transmission de la culture à travers la langue) a rendu possible la mise en relation entre les savoir-faire des apprenants dans le domaine de la cuisine, des contextes communicatifs réels en français de ce domaine à travers les TIC et des éléments culturels.

À la fin du cours les apprenants ont répondu à une enquête d'évaluation et d'opinion sur les contenus et le déroulement du cours. Ainsi, à travers leurs réponses, nous avons pu constater qu'ils étaient intéressés à vouloir savoir davantage sur la langue française et la culture francophone, qu'ils ont découvert des liens, des similitudes et des différences entre la cuisine française et la cuisine espagnole, et qu'ils voudraient intégrer des plats français dans leur répertoire culinaire.

3.2 Français des affaires

Dans ce cas-ci l'école privée de langues en charge du cours a décidé les traits principaux de sa méthodologie: l'utilisation de la méthode «Affaires.com» (Performis, 2003).⁴

Les apprenants étaient 2 hommes et 4 femmes et ils avaient entre 30 et 45 ans. Ils travaillaient dans une entreprise dans le secteur du commerce qui a des relations avec des pays francophones. De même, dû à la compétition dans ce secteur, si parler en anglais est une condition exigée, parler en français peut être un complément précieux.

4 PENFORMIS, J.L. (2003): *Affaires.com*, Paris, Clé International. La méthode est composée du livre de l'élève, une guide pédagogique, un cahier d'exercices et un CD-ROM.

L'objectif principal de ce cours de français des affaires était l'obtention du diplôme «DFA Affaires 1».⁵ Cependant, nous avons voulu introduire des contenus culturels dès que possible à travers les TIC: avec des ressources en ligne tantôt avec accompagnement tantôt sans accompagnement. Nous avons pensé que cet attrait, qui était compatible avec l'objectif premier du cours, allait enrichir leur processus d'apprentissage.

Les classes ont eu lieu dans leur milieu de travail, la plupart de cas dans une salle de classe et parfois dans une salle avec des ordinateurs, depuis novembre 2007 jusqu'à mai 2008.

Au contraire du groupe précédant, ces apprenants-ci avaient (plus ou moins) les mêmes habilités communicatives en français (niveau B1) et ils utilisaient les TIC comme outil dans leur propre travail.

Le fait de suivre le cours dans le local de l'entreprise, de même qu'utiliser une méthode, ont représenté les principales contraintes de ce cours de français des affaires. Ils gardaient le stress du travail et la méthode imposait un rythme d'enseignement et d'apprentissage, orienté à l'obtention du diplôme.

Les objectifs du cours ont été:

- 1) Réveiller d'autres intérêts vers le français au-delà de l'obtention d'un diplôme.
- 2) Améliorer les habilités linguistiques et communicatives en français des apprenants pour leur travail et leurs relations avec des entreprises internationales.
- 3) Encourager les apprenants à intégrer des éléments culturels dans leur apprentissage d'une langue étrangère.
- 4) Avoir accès à des loisirs en français dans leur vie personnelle (voyages, lectures, produits culturels).

⁵ Ce diplôme (Diplôme Français des Affaires) est délivré par la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris. Les centres de l'Institut Français et l'Alliance Française à Madrid offrent la possibilité de se présenter à ces examens, ainsi que des cours aux étudiants pour les préparer.

Les ressources en ligne utilisées appartenaient aux sites suivants:

1) avec rubrique: <<http://www.tv5.org>>, <<http://www.bonjourdefrance.com>>, <<http://www.bbc.co.uk/languages/french>>, <<http://www.ciel.fr/apprendre-francais/francais-affaires/examen-francais-affaires.htm>> et

2) sans rubrique: des journaux francophones en ligne et les sites électroniques des institutions, ministères et ambassades francophones

Dans la section Apprendre.TV de tv5.org on trouve le lien «Cités du monde» – parmi lesquelles on trouve plusieurs villes francophones, comme Québec, Genève, La Réunion et Ouagadougou – qui offre une variété d’activités linguistiques autour de chacune de ces villes. Les usagers peuvent choisir les activités par niveau (élémentaire, intermédiaire et avancé), objectif (compréhension orale ou écrite, grammaire, lexique et phonétique) ou rubrique (ce sont les thèmes: 24 heures, la ville, les gens). Le type de documents vidéo, audio et écrit, de même que le type d’activités, peuvent changer dans les sections des villes différentes.

The screenshot displays the Apprendre.TV website interface within a Windows Internet Explorer browser. The main content area is titled 'Voyages : Cités du monde' and features a sidebar on the left with navigation options: 'Le site de la ville', 'par niveau', 'par objectif', and 'par rubrique'. The main content area shows a French language exercise titled 'La marche sur le feu' (The fire walk) from the 'Cités du monde' section, specifically for La Réunion. The exercise is at the 'Intermédiaire' level and focuses on 'Compréhension orale' (Oral Comprehension). It includes a video player showing a man speaking, and a sidebar with navigation options. The footer of the page features the TV5MONDE logo and a 'View on TV' button.

À travers ces activités les apprenants ont accès à des renseignements sur l'histoire de la ville et son pays, la société et, surtout, la culture (les traditions, la gastronomie, les fêtes...). Cette information a été élargie par d'autres activités de recherche dans l'Internet sur certains thèmes auxquels nos apprenants s'intéressent, comme la politique et, surtout, l'économie de ces régions-là (à travers, par exemple, des sites électroniques des ministères et ambassades correspondants). Ces activités ont toujours été faites dans la salle de classe; les apprenants n'ayant pas beaucoup de temps libre dehors leurs heures de travail.

Puisque les apprenants du cours de français des affaires avaient le souci de l'examen, les activités de la méthode Affaires.com ont été complémentées par d'autres ressources en ligne avec consigne, comme celles organisées par des écoles ou des institutions pour apprendre le français, par exemple l'École Ciel en Bretagne:

The screenshot shows a Windows Internet Explorer browser window. The address bar displays the URL: <http://www.ciel.fr/apprendre-francais/francais-affaires/examen-francais-affaires.htm>. The page content includes a sidebar with navigation links: 'EXERCICES EN LIGNE', 'COURS POUR ADULTES', 'COURS POUR JEUNES', 'COURS PROFESSEURS', 'VISITE DE L'ÉCOLE', and 'PARTENAIRES'. The main content area is titled 'Exercices pour se préparer aux examens et tests de français des affaires : DFP, FDA' and features a 'Compréhension écrite' section with a 'Courants' logo. Overlaid on this is a smaller window titled 'Exercice de compréhension orale du français des affaires B1 - Exercice 1 - Wi...'. This window contains a listening exercise with a document titled 'Document 1' and a list of questions. The questions are as follows:

1. Avec la crise, les visiteurs dans les parcs :
 - ☐ augmentent
 - ☐ diminuent
 - ☐ baissent
2. Le site parle des parcs de loisir :
 - ☐ en France
 - ☐ dans le monde
3. Quels sont les bénéfices des parcs de loisir ?
 - ☐ Ils permettent de découvrir la nature.
 - ☐ Ils permettent de découvrir la culture.
 - ☐ Ils permettent de découvrir la cuisine.
 - ☐ Ils permettent de découvrir la musique.
4. Combien de personnes vont à Disneyland Paris ?
 - ☐ 10 millions
 - ☐ 14,5 millions
 - ☐ 16,5 millions

On the right side of the exercise window, there is a section titled 'Français des affaires' with a list of questions:

1. Quel est le 1^{er} prestataire mondial de vins en France ?
 - ☐ France
 - ☐ Italie
2. La consommation de vins en France :
 - ☐ diminue de 15 %
 - ☐ baisse de 10 %
 - ☐ baisse de 5 %
3. Quel est le nombre de vins AOC proposés à l'exportation ?
 - ☐ 1000
 - ☐ 1500
 - ☐ 2000
4. Que signifie AOC ?
 - ☐ Appellation d'Origine Contrôlée
 - ☐ Appellation d'Origine Contrôlée
 - ☐ Appellation d'Origine Contrôlée
5. Le système européen de labellisation est :
 - ☐ très simple
 - ☐ très complexe
 - ☐ très simple
6. Quels pays représentent les réserves monétaires ?
 - ☐ la France, la Belgique, le Canada et les États-Unis
 - ☐ la France, la Belgique, la Chine et le Japon
 - ☐ la France, la Belgique, le Japon et les États-Unis

Tandis que les ressources avec une consigne permettent aux apprenants de faire de la pratique pour les activités qu'ils devront faire lors de l'examen, les ressources sans consigne leur offrent de l'information réelle et actuelle qu'ils peuvent parcourir d'une façon plus autonome selon leur

degré de compréhension et leurs intérêts personnels. C'est le cas du lien «InfoCanada» publié une fois pas moi par l'Ambassade de Canada en Espagne.



Les articles sont organisés sous de différentes rubriques: au Canada, Le Canada et le monde, le Canada et l'UE, Le Canada et l'Espagne, économie et affaires, et culture. Ces articles sont disponibles en français, anglais et espagnol, dont ils peuvent profiter aussi pour faire de la pratique en traduction.

Ces ressources ont été aussi intégrées dans le programme du cours, très influencé par la méthode «Affaires.com» et les contenus de l'examen de niveau. Contrairement au cours de français pour des cuisiniers, dans le cours de français des affaires sa longue durée et l'habileté des apprenants en ce qui concerne l'utilisation des TIC ont fourni plus d'occasions pour inclure des éléments culturels et d'encourager les apprenants à travailler avec autonomie.

En plus, grâce au cadre théorique choisi (focalisé sur l'amélioration des connaissances linguistiques, l'utilisation des TIC et l'introduction

d'éléments culturels) les apprenants ont réussi à s'en tirer mieux dans les relations internationales en français de l'entreprise, à améliorer leurs possibilités de promotion dans l'entreprise, et à intégrer des éléments culturels dans leurs savoirs linguistiques.

À la fin du cours les apprenants ont aussi répondu à une enquête d'évaluation et d'opinion sur les contenus et le déroulement du cours. Ainsi, à travers leurs réponses, nous avons pu constater qu'ils se sentaient capables de communiquer mieux avec leurs partenaires étrangers et qu'ils s'intéressaient à utiliser des ressources en ligne d'une manière autonome avec l'objectif d'améliorer leurs connaissances linguistiques et de la culture des pays francophones.

4 Conclusions

L'analyse du déroulement de ces deux cours et des résultats atteints par les apprenants permet de tirer une série de conclusions. En premier lieu, l'utilisation des TIC a aidé à l'introduction d'éléments culturels dans la classe de langue. Dès que les apprenants se sont aperçus des relations entre la langue française et les cultures qu'elle véhicule, ils se sont montrés plus intéressés aux contenus des programmes d'étude.

En plus, avec les TIC et le guidage de l'enseignant, ils ont été capables d'accéder aux ressources et faire des tâches eux-mêmes et de développer des stratégies vers une certaine autonomie.

Chaque cours a présenté des difficultés, dues aux caractéristiques propres du cours et aux caractéristiques individuelles des apprenants. Pourtant, la coopération parmi les apprenants et le guidage de l'enseignant ont contribué à surmonter les difficultés en grande partie.

À la fin des cours les apprenants ont obtenu des résultats positifs en ce qui concerne: 1) l'acquisition des contenus linguistiques, 2) la mise en relation entre la langue étrangère et sa culture, 3) la mise en relation entre la culture maternelle et la culture de la langue cible, 4) de l'intérêt pour vouloir savoir davantage sur la langue et la culture cibles, et 5) de l'intérêt pour continuer avec leur formation dehors la salle de classe.

Bibliographie

- DEMAIZIÈRE, F. (2007): «Didactique des langues et TIC: les aides à l'apprentissage», *Apprentissage des langues et systèmes d'information et de documentation (AL-SIC)* 10:1, 5-21. <http://alsic.u-strasbg.fr/v10/demaiziere/alsic_v10_01-rec1-htm> [12.03.09].
- PENFORMIS, J.L. (2003): *Affaires.com*, Paris, Clé International.
- RICHARDS, C. (2005): «The Design of Effective ICT-supported learning activities: exemplary models, changing requirements, and new possibilities», *Language Learning & Technology* 9:1, 60-79. <<http://llt.msu.edu/vol9num1/richards/pdf>> [12.03.09].
- TOMÉ, M. (2006): «L'enseignant de FLE et les ressources Internet», *Revista de Estudios Franceses Cédille* 2, 114-133. <<http://webpages.ull.es/users/cedille/dos/tome.pdf>> [12.03.09].

EL CINE EN LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA FRANCESA

ALICIA ROFFÉ GÓMEZ

Universidad de Granada

1. Introducción

El aprendizaje no es incompatible con la diversión o evasión, al contrario, deben ir unidos siempre que sea posible. Como indica Esther Gispert (2009: 86): «La capacidad motivadora del cine y la presentación de narraciones que tienen que ver con el mundo real, pueden facilitar la comprensión de determinados acontecimientos». Sin embargo, como añade la misma autora: «Para garantizar el aprendizaje significativo el profesorado debe propiciar que lo que proviene del cine sea trasladado hacia otros ámbitos».

De acuerdo con Gemma Pujals, el cine es «un reflejo social, cultural y literario de la sociedad que lo produce y uno de los medios más difundidos entre la población. Está constituido por un lenguaje específico en el que destacan elementos: visuales, sonoros, referentes-signos y narratológicos». El lenguaje del cine lo componen principalmente las imágenes, las palabras, la música, el color, los sonidos, y también la forma de mezclar las imágenes, la posición de los actores. El cine es un instrumento de comunicación de masas, y de comunicación social porque nos ayuda a conocer mejor nuestro entorno. Para Alba Ambrós y Ramon Breu (2007: 19), el cine es «el diario de la humanidad». Estos profesores (2007: 24-25) aconsejan programar en las aulas de primaria y secundaria ciclos cinematográficos de cinco o seis películas sobre un tema, ya sea la literatura, la historia, el cine fantástico, o un director, hacer un cine-fórum programado entre tres o cuatro alumnos y coordinado por el profesor, en el que se den datos generales de la película, el contexto y el tema, y conduzcan un debate acerca de aquélla, o sea sobre los temas que suscita, despertando así el espíritu crítico en el alumnado.

Nosotros creemos que es necesario hacer lo mismo en las clases de francés lengua extranjera (FLE) a nivel universitario.

2. Utilización de películas como herramienta didáctica

El cine en las clases de FLE es muy interesante porque:

- Motiva a los aprendices de tal manera que suele estar entre las tres actividades favoritas del alumnado.
- Facilita el aprendizaje sociocultural.
- Ayuda a comprender las situaciones comunicativas que se presentan en clase.
- Facilita la memorización de determinados elementos y la asociación entre el lenguaje que se usa y el contexto.
- Permite usar el francés auténtico empleado en películas y documentales.

Los contenidos que sobre cine se pueden llevar a las aulas son numerosos según Martínez-Salanova (2002: 5): historia del cine, el guión, la relación entre el cine y la literatura, el documental, el lenguaje cinematográfico, la ambientación, los decorados y el vestuario, la dirección y la interpretación, el doblaje, el cine como elemento transmisor de la cultura, el cine como arte, la crítica de cine, la subliminalidad, etc.

El uso de las películas como recurso didáctico está justificado porque:

- Complementa y profundiza temas como la civilización, la literatura, el arte, la historia, la interculturalidad, la ciencia y el pensamiento (Salanova, 2002: 5).
- Contribuye al desarrollo de todas las competencias necesarias para el estudiante de FLE:
 - la competencia lingüística: consolidando o ampliando la competencia gramatical, léxica, ortográfica y fonética;
 - la competencia sociolingüística: a través del análisis del valor funcional de los textos;
 - la competencia sociocultural, de acuerdo con el modelo de cultura entendida como civilización;

- la competencia discursiva: cuando se analizan los rasgos de cohesión y coherencia de los textos presentados;
- la competencia estratégica, cuando el alumnado participa en actividades que implican organizar textos, inferir significados, resumir, deducir, apreciar imágenes, transferir a otros contextos, etc.;
- la competencia traductora si se ponen subtítulos en otro idioma o se hacen traducciones.
- Ayuda a entender la sociedad, las mentalidades y cuestiones de la vida cotidiana.
- Posibilita la crítica, el análisis y el compromiso democrático. De la Torre, Pujols y Rajadell (2005: 105) señalan que: «El cine formativo (ayuda también a) comunicarse, ser tolerante [...], estar dispuestos al cambio, ser constructivos, prevenir la violencia», etc.
- Incita a adquirir la afición al cine en particular.

1.1 Guía didáctica para analizar una película

Se debe trabajar con los datos que siguen:

a. Ficha técnica de una película:

- Director.
- Productor.
- Actores principales.
- Director de fotografía.
- Año en que se filmó.
- Premios recibidos.
- Autor de la música.

b. Análisis del lenguaje cinematográfico:

- Tipos de planos.
- Movimientos de cámara.
- Valoración de la interpretación de los actores.
- Comentarios sobre la música que más ha gustado y escucha de la banda sonora.
- Descripción de las técnicas de montaje utilizadas.

- c. Análisis de los valores que se presentan:
 - Juicio sobre el argumento, sobre los aspectos sociales positivos y negativos.
 - Ver la actuación de los personajes y decir qué nos parece correcto o no.
- d. Análisis de la estética de la película:
 - Valorar si está bien expresada la idea central.
 - Si la narración es correcta.
 - Si la estructura musical es adecuada.
 - Apreciar los momentos musicales en relación con estados de ánimo, suspense, actitudes de los personajes.
 - Buscar trucos y efectos especiales y suponer cómo se han podido lograr.
- e. Análisis del género al que pertenece la película:
 - Hacer una lista de películas del mismo género (que se subdivide en: documental o reportaje; cine testimonial; cine experimental o de arte y ensayo; ciencia-ficción; cine policíaco; de aventuras, con varios subgéneros: epopeyas, péplum o películas de romanos, de ambientación medieval, de capa y espada, de mundo salvaje, de acción, de viajes, romántico; histórico, bélico, de terror, fantástico, de animación, western).
 - Enjuiciar sus semejanzas y diferencias con la película que se ha visto.

2.2 Actividades posibles

- Dar la ficha técnico-artística incompleta para que los alumnos la completen con la carátula del vídeo y por medio de Internet.
- Buscar en libros, enciclopedias, Internet, etc., datos sobre directores de cine franceses: biografía, películas dirigidas, etc.
- Realizar un gráfico en el que se refleje el contenido temático de la película para entenderla mejor.
- Realizar hipótesis mirando la carátula del CD.

- Elaborar individualmente o por grupos un comentario escrito de la película reflexionando sobre las ideas principales.
- Hacer un perfil escrito de cada uno de los personajes importantes.
- Hacer una valoración y debate sobre las instituciones: el hospital, la policía, el servicio médico, etc.
- Hacer una valoración sobre las situaciones sociales.
- Redactar una carta de adhesión a uno de los personajes.
- Relacionar la película con otras áreas: historia, arte, sociedad, etc.
- Los grupos, a partir de las opiniones individuales, se reúnen para presentar las conclusiones.
- Inferir por el contexto el significado de palabras desconocidas.
- Traducir los títulos originales de las películas, pues pueden no coincidir con las traducciones hechas al castellano.
- Comparar la traducción de los textos que subtitulan, así como corregir y aumentar los subtítulos.
- Dramatizar escenas.
- Resumir las sinopsis del argumento y comparar las críticas que aparecen en francés en Internet.
- Enumerar comportamientos y actitudes, paisajes, edificios, vestuario, gestos...
- Diferenciar los distintos registros lingüísticos, y pasar el francés informal al francés estándar y al español informal.
- Hacer un cine-fórum: antes de ver la película destacar los aspectos más importantes, y después, hacer un coloquio colectivo.
- Si la película es la adaptación de una obra literaria, establecer las diferencias entre ambas.

3. Competencias de los estudiantes de Magisterio de Francés Lengua Extranjera en el EEES y cine

Debemos garantizar la cobertura de un amplio espectro de competencias genéricas, que se agrupan en tres categorías:

- Instrumentales: miden las capacidades y el nivel de formación del titulado.

- Interpersonales: miden las habilidades de relación social y de integración en distintos colectivos, así como la capacidad de desarrollar trabajos en equipos específicos y multidisciplinarios.
- Sistémicas: miden las cualidades y habilidades individuales que conciernen a los sistemas como totalidad. Requieren la adquisición previa de competencias instrumentales e interpersonales.

A través del cine se puede fomentar el desarrollo de la mayoría de las que nuestro alumnado debe alcanzar:

- Competencias instrumentales:
 - Capacidad de análisis y síntesis
 - Capacidad de organización y planificación
 - Comunicación oral y escrita en lengua nativa
 - Conocimiento de una lengua extranjera
 - Capacidad de gestión de la información
 - Resolución de problemas
 - Toma de decisiones
 - Conocimientos de informática relativos al ámbito de estudio
- Competencias interpersonales:
 - Trabajo en equipo
 - Habilidades en las relaciones interpersonales
 - Reconocimiento a la diversidad y la multiculturalidad
 - Razonamiento crítico
 - Compromiso ético
- Rara vez se adquiere la siguiente:
 - Trabajo en un equipo de carácter interdisciplinar
 - Trabajo en un contexto internacional
- Competencias sistémicas:
 - Aprendizaje autónomo
 - Conocimiento de otras culturas y costumbres
 - Iniciativa y espíritu emprendedor
 - Motivación por la calidad
 - Sensibilidad hacia temas medioambientales
 - Creatividad

- Alguna vez se adquieren:
 - Adaptación a nuevas situaciones
 - Liderazgo

4. Ejemplo de actividad universitaria con cine francés

Descripción: Ciclo de cine francés que incluye la visualización de películas y la realización de ejercicios y debates relacionados con ellas.

Objetivo: mejora de las habilidades idiomáticas.

Dirigido al alumnado de: Comunicación oral y escrita de la lengua francesa de Magisterio de Lengua Extranjera.

Procedimiento: Se entregan a los alumnos ejercicios para realizar antes, durante y después del visionado de las películas, para posteriormente corregirlos y debatir.

Seleccionamos películas por su calidad, por su valor artístico o histórico y por tratar temáticas diversas (la amistad, el amor, etc.): *Ensemble c'est tout*, de Claude Berri; *Mon meilleur ami*, de Patrice Leconte; *Dialogue avec mon jardinier*, de Jean Becker.

Presentamos al director Claude Berri, que murió el 12 de enero de 2009, basándonos en la wikipedia en versión francesa, según la cual en su versión española: Ganó el BAFTA a la mejor película en 1987 dirigiendo *Jean de Florette*. A lo largo de su carrera fue candidato a doce premios César aunque sólo ganó uno (mejor película en el 2008 por *La graine et le mulet*). También ganó un Óscar, en éste caso al mejor cortometraje por *Le Poulet* en la edición de 1965, y fue candidato como productor de *Tess* en la edición de 1980.

Hablamos de su filmografía en especial de Jean de Florette y del éxito de 2008: *Bienvenue chez les Ch'tis* (*Bienvenidos al norte*) de Dany Boon, porque, según la misma fuente, «actualmente es la película francesa más taquillera en Francia con 20.449.079 de entradas totales, superando a *La Grande Vadrouille* y la segunda más taquillera en general en Francia detrás de Titanic (20'758.887 entradas)».

También comentamos que Audrey Tatou comenzó en 2008 las grabaciones de la película *Coco Chanel*, que se ha estrenado recientemente. Hacemos alusión al parecido físico entre la conocida creadora de moda y

la actriz así como al hecho de que nacieran en la misma localidad francesa. Dejamos que el alumnado busque más datos en Internet sobre el director y la actriz citados, así como sobre Daniel Auteuil.

Se visiona la película. Y realizamos un cine-fórum invitando al director de cine José Sánchez Montes y a un comentarista de radio para que hablen de la *Nouvelle Vague* y del contra-cine, del cine de arte y ensayo, de vanguardia, independiente, *underground* y del *cinéma vérité*, de tendencia documentalista, en el que se filma la realidad como es; del contenutismo, en el que se valora sólo el mensaje, y del *free cinema*, equivalente en Gran Bretaña al *cinéma vérité*.

Entregamos a los asistentes sinopsis en francés de las películas, con comentarios sobre las mismas y una entrevista al director <cf. <http://www.fan-de-cinema.com/films/mon-meilleur-ami.html>>.

El alumnado deberá:

- Hacer un resumen personal de las películas a partir de las sinopsis que ha leído, desarrollando los temas que tratan: el amor y la amistad, la fidelidad en el amor y a los amigos. Se deben contar casos conocidos en los que se da una relación verdadera o falsa de amistad.
- Traducir el léxico informal que aparece en las películas, y que la profesora les da por escrito.
- Escuchar la música de las mismas y decir cómo explotarían las canciones en clase, basándose en los recursos didácticos de Carmen Vera, y los modos de explotación de canciones que aparecen tanto en su web <<http://platea.pntic.mec.es/cvera/ressources/recursos-frances.htm>> como en <www.todoele.net>.
- Consultar igualmente en las dos páginas web el modo de explotar películas en clase, con especial atención a los trabajos presentados sobre *El Bola* y *Barrio*. Siguiendo esos modelos, explotarán las películas vistas para alumnos de primaria y secundaria.
- Hacer exposiciones orales sobre las películas ya citadas en las que los alumnos seleccionen secuencias a partir de *you tube* o de *allociné.com* y comenten las escenas, las actitudes de los personajes, las acciones que llevan a cabo, etc.

- Presentar una o varias regiones en las que transcurren los hechos mediante un trabajo en power point.

Bibliografía¹

- AUSTIN, G. (2009): *Contemporary French Cinema*, Manchester, Manchester University Press.
- BEYLIE, C. (2006): *Les films-clés du cinéma*, París, Larousse.
- CASETTI, F. (2005): *Les théories du cinéma depuis 1945*, París, Armand Colin Cinéma.
- CONDITTO, K. (2007): *Cinéphile: French Language and Culture through Film*, Newuryport (Ma), Focus Publishing, R. Pullins Co.
- DEMOUGIN, F. y P. DUMONT, (1999): *Cinéma et chanson; pour enseigner le français autrement: une didactique du français langue seconde*, París, Delagrave.
- GARNACHO LÓPEZ, P. (2002): «¿De cine en la red!», *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española*, 7, 62-73.
- GISPERT PELLICER, E. (2009): *Cine, ficción y educación*, Barcelona, Laertes.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (1998): «Aprender pasándolo de película. Utilización del cine en las aulas», *Comunicar*, 11, 37-42.
- (2002): *Aprender con el cine, aprender de película. Una visión didáctica para aprender e investigar con el cine*, Huelva, Grupo Comunicar Ediciones.
- MARTOS ELICHE, F. (2002): «El cine en el aula de E/LE. Un enfoque pedagógico por tareas», *Forma (formación de formadores)*, 3, 53-69.
- PRÉDAL, R. (2008): *Le cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*, París, Armand Colin.
- PUJALS, G. y M.C. ROMEA, (coords.) (2001): «Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas», *Cuadernos de Educación*, 34, Barcelona, ICE-Horsori.
- SANTOS GARGALLO, I. y A. SANTOS GARGALLO, (2005): *De cine: fragmentos cinematográficos para el aula E/LE: cuaderno de actividades*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- TORRE, S. y otros (coords.) (2005): *El cine, un entorno educativo: diez años de experiencias a través del cine*, Madrid, Narcea.

¹ *Le Monde l'Éducation*: cada mes, *Cinéclasse*, un suplemento de 8 páginas dedicadas al estudio de una película en clase.

ZAMORA PINEL, F. (2001): «Aplicación del cine a la clase de ELE», *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española*, 33, 32-36.

Webs

<<http://www.allocine.fr>>

<<http://cinema-education.fluctuat.net>>

<<http://www.cinehig.clionautes.org>>

<<http://crdp.ac-paris.fr/seanceplus>>

<<http://www.grignoux.be>>

<<http://www.ac-strasbourg.fr>>

<<http://www.ac-besancon.fr>>

<<http://www.cndp.fr>>

<<http://www.lesite.tv>>

<<http://education.france5.fr>>

<www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/index.htm>

**ANALYSE DE L'INTERLANGUE
DES APPRENANTS ÉGYPTIENS DU SECTEUR
UNIVERSITAIRE. ESQUISSE D'UNE GRILLE
TYPOLOGIQUE DES «ERREURS»
EN SITUATION D'ÉCRIT EN FLS**

YOMNA MOHAMED SAFWAT SALEM

Université d'Ain Chams

L'étude de l'interlangue des apprenants des langues étrangères est non seulement profitable pour les enseignants, étant un moyen de suivre la progression de l'apprenant, mais également pour les concepteurs de programme, qui élaborent des méthodologies adaptées aux besoins des apprenants.

C'est à travers l'analyse de copies d'étudiants égyptiens que nous exemplifierons une démarche modeste mais utile de la description de l'interlangue.

Mais avant d'entamer la méthodologie de cette recherche, il faut faire un rappel bref de la situation du français en Egypte.

La pression sociale en faveur de l'enseignement des langues vivantes a poussé l'Egypte à enseigner les langues étrangères à l'école. À l'heure où les échanges internationaux sont de plus en plus intenses, les multilingues apparaissent comme mieux équipés linguistiquement pour affronter le monde.

Pourquoi le français? Du point de vue fonctionnel, l'apprentissage du français semble peu utile dans la mesure où la quasi-totalité des besoins langagiers de tout égyptien ne requière pas la connaissance du français. L'apprentissage du français est alors favorisé par son statut social.

Cette étude porte sur un corpus composé des productions écrites des étudiants de la première année du département de français, de la faculté Al-Alsun (faculté des Langues), université d'Ain Chams, au Caire. Tous les étudiants de cette étude appartiennent au même type de multilinguisme.

Ils ont tous la même langue première, l'arabe, et ont appris le français, dès l'âge de 4 ans, dans des établissements scolaires privés et bilingues, d'une manière donc guidée et précoce. Dans ces écoles, la langue arabe (L1) est en contact avec une langue seconde (le français) et toutes les deux sont à la fois langues enseignées et langues d'enseignement à des degrés variés ; le français n'est donc pas une simple discipline mais un véhiculaire d'enseignement pour d'autres disciplines comme les mathématiques et les sciences. Le français est alors dit langue d'enseignement. A la faculté des Langues, le français continue à être un médium d'enseignement pour la littérature, la civilisation, etc.

En Egypte, l'apprentissage et l'utilisation du français sont parsemés d'obstacles: la norme du français qui est enseignée est celle du français de France d'autant plus que les apprenants sont soumis à un contrat didactique contraignant qui adopte une attitude normative par rapport à l'erreur.

La situation d'écrit proposée aux apprenants dont les copies nous concernent est la suivante: *Il y a quelques années, Pierre Dumayet (écrivain et producteur d'émissions télévisées) intitulait une émission de télévision «Lire, c'est vivre». Une telle définition de la lecture vous paraît-elle fondée?* Par la suite, un échantillon de 40 copies a été prélevé au hasard.

L'étude des processus d'apprentissage des langues secondes et étrangères est généralement traitée sous deux angles complémentaires; d'un côté, l'analyse contrastive, de l'autre, l'analyse des erreurs (AE).

Dans le cadre de la théorie de l'analyse contrastive, la langue maternelle était accusée d'effets néfastes sur l'apprentissage d'une langue étrangère, à cause des interférences qu'elle entraînerait.

Complétant cette première théorie qui a fait preuve d'une inadéquation, la notion d'interlangue fait son apparition et est définie comme «la langue qui se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue-cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue-cible» (Vogel, 1995: 19).

Récemment, on a assisté à une revalorisation du rôle de toute langue apprise notamment la L1, dans l'appropriation de L2; la langue première n'est plus considérée comme un élément perturbateur à l'apprentissage de la langue étrangère mais comme un élément facilitateur.

La finalité de notre étude est d'analyser l'interlangue des apprenants égyptiens appartenant au secteur universitaire. Adoptant le point de vue selon lequel «il arrive qu'un énoncé manifestement faux signale un progrès dans l'apprentissage: l'erreur est alors positive» (Vogel, 1995: 26), nous essaierons de prélever tout écart par rapport au français standard que ce soit un écart dû à l'influence de L1 ou à un dysfonctionnement du code linguistique et ensuite établir une typologie descriptive et explicative des erreurs fondée sur la grammaire traditionnelle (les parties du discours, l'ordre des mots, la morphologie du verbe) et la grammaire textuelle.

Dans cet exposé seront examinées quatre catégories d'erreurs:

- erreurs phonétiques
- erreurs morphosyntaxiques
- erreurs sémantico-lexicales
- erreurs de cohérence textuelle

Nous n'avons pas retenu les erreurs à dominante calligraphique.

1. Erreurs phonétiques

1.1 Absence de distinction entre les voyelles

À cause de la différence entre le système vocalique de l'arabe et du français, les arabophones qui apprennent le français ne respectent pas l'opposition entre /ø/ et /ə/ dans les monosyllabes.

Copie 39: Pour *ce* qui aime la lecture, ils jouissent beaucoup en lisant par exemple des romans... (ceux)

De même, la distinction entre les différents timbres des voyelles n'est pas évidente pour l'apprenant égyptien; les arabophones ont généralement du mal à opposer la voyelle ouverte à la voyelle fermée notamment le /e/ au /ɛ/, comme dans les amigraphes 'des'/de/ et 'dès'/dɛ/:

Copie 14: Ils doivent encourager les enfants *des* son enfance de lire et d'aimer la lecture. (dès)

1.2 Influence de la langue orale

Comme une partie de la langue est acquise à partir de l'oral, des erreurs signalant son influence sur l'écrit sont à dégager du corpus. Les apprenants ont bien discerné le son /ə/ dans la prononciation du verbe 'faire' au participe présent mais certains l'ont transcrit 'fesant' au lieu de 'faisant':

Copie 7: Enfin, l'État doit adopter le problème de la lecture en *fesant* comme maintenant des campagnes de sensibilisation...

1.3 La paronymie

Les paronymes sont «des mots ou des suites de mots de sens différent, mais de forme relativement voisine» (Dubois, 1994: 349) Voulant dire 'tranche d'âge', l'apprenant écrit 'branches d'âges':

Copie 36: La lecture était pour plusieurs années, la seule moyen de divertissement et de loisir pour toutes les *branches d'âges*: jeune, adulte...

2. Erreurs morphosyntaxiques

2.1 Les parties du discours

2.1.1 *A propos du verbe*

Dans notre corpus, nous relevons plusieurs cas:

a) Omission du verbe en particulier le verbe 'être'

Copie 20: Ce qui est très intéressant (c'est) de savoir des informations et d'enrichir nos connaissances.

b) Méconnaissance de la conjugaison

Copie 21: Il *suffie* de faire un seul clique sur la souris de l'ordinateur pour voir tous les livres qui ont été publiés dans les quatre coins du monde. (suffit)

2.1.2 *A propos de l'adjectif*

Selon Mackey, «il se trouve fréquemment que deux langues aient les mêmes parties du discours, mais elles peuvent différer considérablement dans la manière de les organiser en structure» (Mackey, 1976: 404) Ainsi l'apprenant est-il influencé par la syntaxe arabe qui a tendance à coordonner deux épithètes: au lieu de dire de 'grands livres difficiles', l'apprenant égyptien écrit des 'livres grandes et difficiles':

Copie 9: Pourquoi on examine dans *des livres grandes et difficiles*.

2.1.3 *A propos des pronoms*

a) Les pronoms personnels

Ni le mot remplacé par le pronom personnel ni le choix même du pronom ne sont évidents pour l'apprenant:

Copie 19: On ne peut pas nier que la lecture est une chose importante et indispensable dans notre vie et à chacun de *la* profiter. (en)

b) Les pronoms relatifs

L'apprenant ne fait pas toujours le bon choix du pronom simple ou composé:

Copie 23: C'est grâce à la lecture que les grands savants sont parvenus à leurs inventions et réalisations *que* l'on bénéficie. (dont)

2.1.4 *A propos des prépositions*

Des erreurs flagrantes portent sur les prépositions introduisant un groupe prépositionnel (GP):

Copie 27: *De* mon avis, je pense qu'avec le rythme rapide de la vie... (à mon avis)

La substitution des prépositions est parfois due à un calque de la structure arabe:

Copie 33: Mais *dans nos jours*, les hommes accordent un intérêt à la technologie... (de nos jours) انما اي ي ف

2.2 Les morphèmes grammaticaux

2.2.1 *L'accord*

Nous avons relevé des erreurs portant sur l'accord entre le sujet et le verbe, qui est soit absent ou incorrect notamment en présence d'un pronom relatif ou d'un pronom personnel: l'apprenant semble parfois confondre l'antécédent. Cela est dû soit à un manque de systématisation ou alors à une certaine paresse de la part de l'apprenant indiquant sans aucun doute l'inexistence d'un mécanisme auto-correcteur.

Copie 15: Mais malheureusement le livre semble perdre son importance jour après jour à cause *des 'Médias' qui éloigne* les gens de la lecture et que *les écrivains qualifie* comme catastrophe survenant à la vie humaine. (éloignent – qualifient)

D'autres erreurs portent sur la morphologie du passé composé : l'emploi des auxiliaires 'être' et 'avoir' et l'accord du participe passé avec l'auxiliaire être:

Copie 13: Elle est *devenu* le seul moyen de divertissement et de passer le temps. (*devenue*)

Copie 26: Dans ce siècle, tout *est changé*. (*a changé*)

2.2.2 *Le nombre*

Sous l'influence de l'arabe, des mots censés être au singulier en français sont mis au pluriel par les apprenants:

Copie 26: On peut la considérer donc un moyen pour occuper *nos temps libres*. ان غ ا ر ف ت ا ق و ا

2.2.3 *Le genre*

De nombreuses erreurs portent sur le genre du substantif:

Copie 28: En outre, la présence d'autres moyens de divertissement (le net, le cinéma, le théâtre, la télévision) permet *au place* de la lecture de diminuer de plus en plus.

Copie 34: A mon avis, *la gouvernement* pour lutter contre *cette problème* et pour améliorer la situation de la lecture...

L'influence de l'arabe est à signaler dans ces cas puisque l'apprenant reporte en français le genre de l'arabe: l'équivalent arabe de 'gouvernement' et de 'problème' est féminin alors que de celui de 'place' est au contraire masculin.

2.2.4 *La catégorie grammaticale*

Il s'agit surtout des homophones grammaticaux. Les apprenants confondent la troisième personne du singulier du verbe avoir 'a' avec la préposition 'à':

Copie 35: Elle donne un espace de liberté *a* notre âme et *a* notre esprit qui nous aide plus tard *a* avoir un esprit de créativité.

3. Erreurs sémantico-lexicales

Dans notre corpus, l'apprenant a parfois recours à des substitutions sémantiques de mots appartenant au même champ lexical. Ceci est essentiellement dû à des interférences avec l'arabe. Nous relevons notamment une confusion entre les deux verbes 'savoir' et 'connaître', due à ce que l'arabe ne différencie pas ces couples de notions et les rend par un mot unique:

Copie 32: Quand l'homme lit dans un livre par exemple d'histoire, il *sait* les civilisations antiques.

Parfois, les apprenants ont recours à des substitutions sémantiques entre des mots de la même famille:

Copie 6: La lecture *présente* pour d'autres un moyen de développer leur imagination. (représente)

Le recours aux substitutions lexicales à défaut du mot nécessaire pour compléter la phrase démontre une certaine habileté chez l'apprenant à se débrouiller.

D'autre part, les créations lexicales ne manquent pas dans les écrits des apprenants:

Copie 31: Elle aide à munir de nouvelles expériences ce qui sert à *épanouiser* la personnalité.

Il est indéniable que l'anglais, la langue étrangère à forte prédominance en Egypte, a exercé une influence sur le français des apprenants. Certains apprenants ont eu recours à des mots anglais en les signalant parfois par des parenthèses ou des guillemets: il ne s'agit pas d'une interférence inconsciente de la part de l'apprenant mais d'une «formulation transcodique» (Ludi et Py, 2003: 144).

Copie 8: Car les jeunes au lieu de prendre un livre à lire au moment du repos, ils regardent la télévision ou feront des communications (*chat*) au net avec les autres.

4. A propos de la cohérence textuelle

4.1 La reprise anaphorique

Des problèmes se posent quand il s'agit de l'accord en genre et en nombre de l'anaphore avec l'élément anaphorisé (l'antécédent) notamment dans le cas de la pronominalisation:

Copie 10: *La disparition de la lecture* est-il possible? (elle)

4.2 Les connecteurs

4.2.1 *Les organisateurs*

L'arabophone trouve du mal à faire la coordination. L'apprenant a tendance à coordonner deux éléments de fonction différente, coordination qui semble proscrite par la syntaxe:

Copie 18: Ils s'intéressent plus *à lire des magazines ou sur le net*.

Quant à la conjonction de coordination 'ou', elle est censée être présente avant le dernier élément ou avant tous les éléments. Mais les arabophones, par interférence avec l'arabe, omettent le 'ou' avant le premier élément de la série:

Copie 30: Le plaisir de lire *un roman ou une revue ou une pièce de théâtre...*

4.2.2 *Les connecteurs argumentatifs*

L'emploi des connecteurs argumentatifs ne semble pas évident pour tous les arabophones:

Copie 21: En outre, les livres sont trop chers, *car* c'est difficile de former une bibliothèque à la maison.

Dans cet exemple, le rapport entre les deux énoncés n'est pas un rapport de causalité; l'emploi du connecteur argumentatif 'car' s'avère inutile. L'apprenant aurait dû employer un simple organisateur comme 'alors'.

5. Conclusion

Cette étude de l'analyse des erreurs n'est qu'une tentative visant à déceler quelques caractéristiques de l'interlangue des Egyptiens, apprenants du français langue seconde. Toutes les erreurs identifiées ne sont pas at-

tribuées à une interférence avec l'arabe mais certaines erreurs sont dues à des difficultés de l'utilisation du français et à la différence entre les deux systèmes linguistiques, arabe et français. Cependant, plusieurs remarques s'imposent en ce qui concerne le français langue seconde et langue d'enseignement, dans le secteur universitaire, en Egypte particulièrement.

D'abord, face aux difficultés de la langue française, les techniques et les stratégies de compensation utilisées par les apprenants sont des plus intéressantes. Le recours à l'arabe (L1) a lieu lorsque l'apprenant est en situation de difficulté dans l'expression linguistique en L2 afin de transmettre son message écrit. C'est alors une balise qui consiste à dépanner l'apprenant. Les professeurs doivent donc porter un autre regard sur l'erreur en la considérant comme une stratégie d'apprentissage et comme moyen de réflexion sur le fonctionnement de la langue.

D'autre part, les enseignants doivent être conscients que l'enseignement dispensé par leur établissement ne vise pas à ce que l'apprenant atteigne le niveau du locuteur natif mais plutôt celui de locuteur bilingue.

Au terme de cette étude, nous pouvons affirmer que la situation du français en tant que langue seconde et d'enseignement a besoin de beaucoup de réflexion: non seulement les stratégies pédagogiques et les méthodologies doivent différer d'une région à l'autre mais également, au sein de la même région, d'un secteur à l'autre (école, université, etc.). D'autre part, c'est aux enseignants de français qu'incombe la tâche de trouver les modes d'intervention censées remédier aux constructions fautives afin de prévenir la fossilisation au niveau de l'interlangue de l'apprenant et encourager le multilinguisme.

Bibliographie

- BURIDANT, C. et autres (éds.) (1994): *L'écrit en français langue étrangère, Réflexions et propositions*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- CASTELLOTTI, V. (2001): *La langue maternelle en classe de langue étrangère*, Paris, Nathan.
- CHARAUDEAU, P. et D. MAINGUENEAU (dir.) (2002): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

- CUQ, J.-P. (1991): *Le français langue seconde*, Paris, Hachette FLE.
- DEFAYS, J.-M. (2003): *Le français langue étrangère et seconde, Enseignement et apprentissage*, Sprimont, Pierre Mardaga.
- DUBOIS, J. (dir.) (1994): *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse.
- DUVERGER, J. (1996): *L'enseignement bilingue aujourd'hui*, Saint-Amand-Montrond, Albin Michel.
- GAJO, L. et autres (eds.) (2004): *Un parcours au contact des langues*, Paris, Didier.
- GAONAC'H, D. (1991): *Théories d'apprentissage et acquisition d'une langue étrangère*, Paris, Hatier/Didier.
- LUDI, G. et B. PY (2003): *Être bilingue*, Berne, Peter Lang.
- MACKAY, W.F. (1976): *Bilinguisme et contact des langues*, Paris, Editions Klincksieck.
- MARTÍNEZ, P. et M. WATOREK (2005): «L'apprentissage des langues, une cognition située: quelques implications pour le français langue d'enseignement», *Le français dans le monde*, numéro spécial.
- MATTHEY, M. (1996): *Apprentissage d'une langue et interaction verbale*, Paris, Peter Lang.
- MOIRAND, S. (1979): *Situations d'écrit, compréhension / production en français langue étrangère*, Paris, CLE international.
- MOORE, D. (1996): «Bouées transcodiques en situation immersive ou comment interagir avec deux langues quand on apprend une langue étrangère à l'école», *Aile* (Acquisition et interaction en langue étrangère), 7.
- MYERS, M.J. (2004): *Modalités et apprentissage d'une langue seconde*, Bruxelles, De Boeck et Duculot.
- NAF, A. (2004): «Être bilingue: un peu, beaucoup, à la folie?», dans GAJO et autres (eds.), (2004: 161-164).
- PERY-WOODLEY, M.P. (1993): *Les écrits de l'apprentissage, Clés pour analyser les productions des apprenants*, Paris, Hachette FLE.
- PORQUIER, R. et B. PY. (2004): *Apprentissage d'une langue étrangère, Contextes et discours*, Paris, Didier.
- PY, B. (2004 a): «A propos de quelques publications récentes sur l'analyse des erreurs», dans GAJO et autres (eds.) (2004: 13-23).

- (2004 b): «Bilinguisme, exolinguisme et acquisition: rôle de L1 dans l'acquisition de L2», dans GAJO et autres (eds.) (2004: 127-156).
- VIGNER, G. (2001): *Enseigner le français comme langue seconde*, Paris, CLE international.
- VOGEL, K. (1995): *L'interlangue, la langue de l'apprenant*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

DRAMATISATION EN FRANÇAIS: ANALYSE D'UNE EXPÉRIENCE

XAVIER SEBASTIÀ JORDÀ

ÓSCAR CHICO GARRIDO

IES Penyagolosa de Castelló de la Plana

1. Introduction

Pendant beaucoup de temps on a défini le théâtre uniquement en tant que texte.

Aristote le situe en disant qu'il s'agit de l'art qui fait uniquement usage du discours, soit en prose ou en vers. Mais l'existence du texte est antérieure et sa représentation n'était jamais autre chose que la simple mise en scène et, comme conséquence, la scène n'était plus qu'un outil: le lieu et le moyen pour l'exécution extérieure de l'œuvre d'art dramatique.

Au début du xx^{ème} siècle, Gordon Craig a défini la spécificité de l'art théâtral: pour lui, ce n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse. Ce n'est pas, non plus, le résultat de la simple addition de toutes ces techniques. Toujours d'après lui, il est formé des éléments qui en font partie: le geste qui est l'âme du jeu, les mots qui sont le corps de la pièce, les lignes et les couleurs qui sont l'existence même du décor, le rythme qui est l'essence même de la danse. Cet art, vraiment indépendant, est basé, donc, sur la scène et non pas sur le texte.

De même, l'étymologie justifie le point de vue de Gordon Craig: le mot théâtre, qui a son origine dans le verbe grec *theaomai*, signifie observer avec beaucoup d'attention, avoir des visions. Cette notion de regard est essentielle pour bien définir le concept de théâtre.

2. Antécédents

Comment est née l'idée de ce projet de travail avec des élèves?

Le point de départ a été, sans doute, une première phase de formation dans laquelle l'auteur de l'expérience a suivi plusieurs cours et stages

de formation (en Espagne et en France) ayant comme point commun le monde de la dramatisation visant à être exploité dans l'enseignement des langues étrangères. On trouvera des exemples concrets dans les cours organisés par l'Institut Français de Valencia, ou bien dans ceux qui propose le Cefire¹ de Castelló, parmi d'autres.

Plus tard sont arrivés les premiers contacts avec les multiples réseaux de festivals de théâtre francophone tel que le Festival International de Théâtre Jeune Francophone qui a lieu à Mollet del Vallés (Barcelone) et d'autres.

Il ne faut pas oublier non plus les nombreuses ressources sur le web qui ont joué aussi un rôle essentiel dans cette première étape, comme par exemple: le site pédagogique des enseignants de théâtre (Dramaction), le site Franc-parler qui propose aussi quelques articles sur le monde du théâtre très intéressants, pour n'en citer que quelques-uns.

Il s'agit, vraiment, d'un très vaste projet qui réunit différents groupes d'élèves et qui pourrait être un bon exemple de traitement de la diversité, mais aussi et, peut-être surtout, de participation dans un projet en commun:

- Les textes à jouer ont été travaillés du point de vue de la lecture (phonétique, rythme, intonation, diction) par les élèves les plus âgés, appartenant à des groupes de baccalauréat, ayant donc une plus grande expérience en langue française.
- Concours d'affiches. Lors de notre première expérience dans un festival de théâtre jeune francophone il y avait aussi la possibilité de participer dans un concours d'affiches. On a cru convenable d'offrir cette partie du travail à nos élèves de 1^{re} et 2^e ESO (12 et 13 ans). Il a fallu créer les bases d'un concours interne dans notre lycée. Plus tard on a organisé une exposition avec les meilleures affiches (choisies en collaboration avec le département d'arts plastiques). Finalement les propres élèves ont voté l'affiche qui devait nous représenter et qui, en plus, a été publiée dans la revue du lycée. Dans la rédaction des bases pour ce concours, on a eu aussi la collaboration du département d'arts plastiques (pour des questions techniques) et des élèves de baccalauréat pour la rédaction du texte.

1 Centre de formation, innovation et ressources éducatives

- Accessoires, décors, etc. D'autres groupes d'élèves du département, mis à part les propres acteurs ou actrices, y ont participé. Ils ont apporté des idées et ont collaboré aussi à l'élaboration et finition.

3. Présentation du projet aux élèves et premières considérations

Lors de notre première prise de contact avec des élèves qui montraient de l'intérêt pour le projet, on a organisé une réunion de travail dans laquelle on a exposé toutes les idées de base que nous avons cru importantes et qui, dans tous les cas, ont été postérieurement développées tout au long du projet.

Dans l'ordre du jour de cette réunion on a insisté sur les aspects suivants:

- Chaque élève visant à jouer un personnage dans notre pièce est responsable de travailler bien à fond son propre texte tel qu'un musicien le ferait chez lui pour préparer un concert avec tout un orchestre. Le travail collectif final du groupe ne réussirait que si chacun des participants ne le faisait d'abord à titre individuel, puis, en collaboration avec le reste du groupe (aussi bien pour un orchestre que pour une troupe).
- Connaître et accepter quelques règles de travail. N'importe quelle activité, même s'il s'agit de certaines activités ludiques, est organisée en fonction de règles. C'est le cas des jeux de société, par exemple.
- Faire réfléchir les élèves sur la dernière pièce de théâtre à laquelle ils ont assisté en tant que public. Analyser avec eux les personnages, le texte, la mise en scène, les décors, les lumières, la musique, la relation des acteurs/actrices entre eux et avec le public, etc. Cette réflexion devrait les aider à prendre conscience de la complexité et de la richesse du jeu théâtral.
- Expliquer aux élèves que l'expression jouer du théâtre est, dans quelque sens, équivalente à la connaissance en détail du propre corps: savoir comment on marche, comment on traverse la scène, comment on respire, comment on canalise la voix, comment on l'articule...

- Le jeu théâtral consiste à :
 - découvrir le sens esthétique des choses,
 - expérimenter l'expression orale et corporelle,
 - apprendre à écouter et à observer,
 - travailler le texte du point de vue de la mémorisation: assimiler un texte non seulement pour le dire mais pour l'utiliser avec une finalité précise, pour le sentir, pour le vivre.

(Voir F. Weiss, *Jouer, communiquer, apprendre*)

- Respecter les règles dans le monde du théâtre équivaut à respecter les règles de la vie. Il y a, là-dedans, tout un travail sur des valeurs tels que :
 - la solidarité,
 - la responsabilité sur le travail que chacun apporte au groupe,
 - le respect pour le travail des autres et pour le propre,
 - la concentration.

(Voir A. Heril et D. Megrier, *Entraînement théâtral pour les adolescents*)

- Insister sur des questions qui ne sont pas moins importantes et qui impliquent aussi un travail éducatif transversal certainement précieux :
 - Le temps pour la dramatisation n'est pas un temps de récréation dans le sens de temps dédié à se reposer; il s'agit plutôt d'un temps dédié à un travail ludique très riche et complexe.
 - Le sens de la ponctualité. En tant que travail en groupe, il est très important de respecter les horaires de travail, puisqu'on ne peut pas se mettre au travail si tout le monde n'est pas là.
 - Faire honneur à ses engagements en tant que membre d'un groupe, ou personnage d'une pièce: mémorisation de mon texte, contribution avec les accessoires, etc.
 - Respecter, toujours et strictement, les normes générales et spécifiques de chaque activité.
 - Lorsqu'un copain est en train de réaliser un exercice et que nous sommes en train de voir comment il agit, il faut apprendre à le respecter et à respecter son travail et ce qu'il est en train de faire; il faudra aussi apprendre à occuper la place du public et à être un public respectueux.

Distribution de rôles. Sur cet aspect, il est important de connaître ses élèves de façon à ce que la pièce et les personnages soient les mieux adaptés à leurs possibilités et goûts. En tout cas, il faudrait qu'ils puissent avoir le choix pour qu'ils deviennent acteurs, dans le sens d'agir sur le processus théâtral. (Voir D. Guiserix, *Le livre des jeux de rôle*)

L'activité a été incluse dans la programmation du département. On a considéré convenable de dédier le deuxième trimestre à la préparation des différents aspects de notre représentation (texte, personnages, scénario, musique...).

4. Travail spécifique avec les élèves

Pour le choix des textes à représenter on a travaillé sur beaucoup d'ouvrages tels que: A. Cassou-Nogues, *Scènes de la vie conjugale. Le couple au théâtre, de Shakespeare à Yasmina Reza*; A. Heril et D. Mégrier, *60 exercices d'entraînement au théâtre*; S. Hinglais et M. Liberman, *Pièces et dialogues pour jouer la langue française*; G. Moncomble et M. Piquemal, *Théâtre pour rire au collège*.

Au début on a commencé par expliquer comment on a fait le choix des différents personnages et on a expliqué aux autres les raisons pour lesquelles tel personnage peut être joué par tel élève.

Puis on a distribué aux élèves tous les textes.

Chaque élève commencerait par un travail de compréhension exhaustive de son texte (non seulement de son personnage, mais de l'ensemble).

Lors d'une première réunion avec tous les participants on a fait la mise en commun sur toute une série d'aspects qui auraient, par la suite, une importance capitale pour que le projet soit une expérience vraiment positive. Ils ont exposé aux autres les réponses qu'ils ont trouvées à une série de questions qu'on leur avait données une quinzaine de jours avant, et qui figurent ci-dessous:

- Comment est mon personnage?
- Comment est la relation de mon personnage avec les autres personnages de la scène, ou de la pièce?
- Comment je peux décrire l'attitude de mon personnage sur scène?

- Quel est le caractère de mon personnage?
- Comme conséquence de mes traits psychologiques, comment devrait être ma voix, le ton de ma voix et ma façon de parler?
- Quels seraient les accessoires, costumes et décors que les élèves proposent pour les différentes scènes où ils interviennent? (Uniquement les éléments qu'ils considèrent les plus nécessaires et en respectant toujours le principe de la simplicité)

Dans quelques cas, les différentes réponses qu'on donnera à toutes ces questions qu'on vient de nommer, feront partie de ce qu'on appellerait les didascalies, c'est-à-dire, les indications sur l'attitude, les mouvements, la voix, etc. qui accompagnent le texte dramatique.

Finalement, les élèves des groupes de baccalauréat se sont occupés d'enregistrer la lecture de tous les chapitres et on l'a distribuée à tout le groupe.

À partir de là, les élèves ont commencé à travailler le texte du point de vue phonétique chez eux à la maison de façon individuelle. Ils ont fait cette première approche phonétique pendant les vacances de Noël.

Activités de dramatisation dans la salle de classe. Vu que les contenus prévus pour le premier trimestre étaient déjà atteints, nous avons pu commencer directement avec ces activités avant les vacances de Noël.

L'ouvrage de référence, à ce niveau-là, a été celui de Balazard, 2004.

Ces activités de dramatisation sont distribuées dans plusieurs groupes. On signale, pour les différents groupes, quelques exemples de noms d'activités concrètes qu'on a travaillées particulièrement:

- Relaxation et respiration: la visite du corps, la bulle, chercher du regard...
- Respiration et diction: respiration abdominale, assis et debout...
- Le corps et l'espace: marche et arrêt, file indienne, au ralenti, l'aveugle, former le cercle, la machine...
- Le groupe: le danger derrière la porte, au restaurant, la salle d'attente...
- Jeux de mots: matinée au marché, réponses, lutte d'orateurs...
- Les sentiments et les personnages: la situation déjà vécue, la chaise, j'ai froid et j'ai chaud, conversation téléphonique...

- Improvisations: le bonimenteur, les indésirables, débuts de scène, improvisations préparées, improvisations complémentaires...
- Choix de la musique. Après un temps dédié à l'analyse, on a finalement considéré quelques options: musique classique en général, compositeurs classiques français, classiques baroques, musique contemporaine ou actuelle. Finalement le groupe a choisi des extraits appartenant, majoritairement, à la musique française actuelle. Les différentes chansons gardaient dans tous les cas une certaine relation avec le contenu de la scène suivante. Les élèves ont accepté les propositions musicales. Du point de vue technique, la durée de ces extraits devait être suffisante pour permettre les changements des personnages sur scène ainsi que des éléments scéniques.

Quelques activités de dramatisation réalisées au début de l'expérience ainsi que différents moments des répétitions ont été enregistrés en format vidéo. Cela nous a permis la postérieure visualisation visant à analyser le travail pour corriger les défauts et améliorer l'ensemble. En plus, ce document vidéo sera convenablement travaillé pour obtenir un document qui puisse être utilisé pour présenter les activités du département devant d'autres groupes et qui puisse donc contribuer à augmenter le nombre d'élèves qui choisissent l'option de langue française dans notre lycée.

5. Phase de répétitions

Elaboration d'un emploi du temps pour chaque groupe formé par les élèves qui participent à chaque scène. Dans une première phase, chacun de ces groupes devra travailler sur le scénario de notre lycée un minimum de 2 heures chaque semaine.

Le schéma de travail est tel qui suit:

- Travail de motivation de l'élève. En général tout élève ayant comme mission de jouer sur scène aura peur. Il a peur d'échouer, peur au ridicule, peur d'oublier son texte et bien d'autres.
- Lutte constante contre la peur sur scène et la peur au ridicule.

- Distribution de tous les accessoires qu'on a cru finalement nécessaires parmi tous les élèves acteurs. Tout le groupe collabore dans la préparation de tout ce matériel.
- Insister sur l'importance du travail individuel et du groupe sur le texte chaque jour. C'est très important qu'ils adoptent un style de travail, tel que pour les études, dans lequel ils doivent s'habituer à insister chaque jour sur le texte, les gestes, etc.
- Travail phonétique: il s'agit, encore ici, d'un travail d'insistance, de répétition sans arrêt. Il faut écouter le texte enregistré pendant qu'on le lit. Il ne s'agit pas seulement, bien sûr, de bien mémoriser son texte mais de bien le dire.
- Lecture à haute voix avec les élèves visant à corriger les erreurs de prononciation. Généralement il y aura une assez grande coïncidence dans les fautes commises à ce niveau-là, c'est pourquoi tout élève aura intérêt à travailler sur ses propres erreurs sans oublier de surveiller aussi ceux des autres (qui d'habitude seront les siens aussi).
- Lecture dramatisée en langue maternelle qui aura comme but de chercher tout le poids d'expressivité, intonation, et gestes qui devront être appliqués après à la langue française. Normalement un élève a beaucoup de difficultés à être expressif lorsqu'il utilise la langue étrangère. C'est un aspect trop de fois oublié et que, malheureusement, on travaille très peu de fois dans la salle de classe.
- Lecture dramatisée en français.

Les élèves travaillent par couples ou en petit groupe et notent tout ce qu'ils proposeraient concernant les gestes, les mouvements sur scène, les expressions, les regards, etc. Toutes ces propositions seront mises en pratique. Il s'agit là, de bien observer, de discuter et finalement de prendre des décisions entre tous. L'élève prendra conscience que, au fur et à mesure qu'il approfondit dans l'étude de son personnage et de la situation dans laquelle il intervient, il est capable d'ajouter et de proposer de nouveaux éléments qui enrichissent l'ensemble.

Le responsable de la mise en scène s'occupera, à ce moment-là, de la création d'un document avec toutes les indications concernant les aspects

suivants: musique, sons, mouvements sur scène, lumières, entrées et sorties des personnages, changements de décors, etc.

Mémorisation des textes. Tous les textes doivent être parfaitement mémorisés deux semaines avant la première répétition.

Les trois dernières semaines avant le festival on a fait les répétitions d'abord sans public, puis devant les camarades du même groupe, plus tard avec l'assistance des élèves du département de français à partir de 3^{ème} ESO, et finalement ils ont représenté devant les familles et professeurs.

Le groupe a décidé de préparer un texte sous forme aussi dramatisée, qui serait joué comme présentation de notre troupe lors du festival.

Bibliographie

- BALAZARD, S. et E. GENTET-RAVASCO (2004): *Pratiquer le théâtre au collège. De l'expression à la création théâtrale*, Paris, Bordas Pédagogie.
- CASSOU-NOGUÈS, A. (2008): *Scènes de la vie conjugale. Le couple au théâtre, de Shakespeare à Yasmina Reza*, Paris, Flammarion Anthologie.
- GUISEIX, D. (1997): *Le livre des jeux de rôle*, Paris, Bornemann.
- HÉRIL, A. et D. MÉGRIER (2004): *60 exercices d'entraînement au théâtre*, Paris, Retz.
- (2004): *Entraînement théâtral pour les adolescents*, Paris, Retz.
- HINGLAIS, S. et M. LIBERMAN (2004): *Pièces et dialogues pour jouer la langue française*, Paris, Retz.
- MONCOMBLE, G. et M. PIQUEMAL (2004): *Théâtre pour rire au collège*, Paris, Mag-nard.
- WEISS, F. (2002): *Jouer, communiquer, apprendre*, Paris, Hachette Français lan-gue étrangère.

**LANGUE FRANÇAISE, DIVERSITÉ CULTURELLE
ET LINGUISTIQUE: CULTURE D'ENSEIGNEMENT,
CULTURE D'APPRENTISSAGE (CECA). ÉTUDE DE CAS
(L'ANDALOUSIE, CASTILLA-LA-MANCHA)
ET RÉFLEXIONS: TRADITION ET MODERNITÉ
DANS L'ENSEIGNEMENT DU FLE**

JAVIER SUSO LÓPEZ
MARÍA EUGENIA FERNÁNDEZ FRAILE
MARÍA MALDONADO LARA
SOFÍA MORALES GÁLVEZ
MARÍA ELENA DE LA VIÑA
Universidad de Granada

1. Introduction

Le projet de recherche CECA-Espagne, mis en œuvre au cours de l'année scolaire 2006-2007, a réuni une équipe composée par six professeurs de français (deux professeurs de l'Université de Granada; quatre professeurs de l'enseignement secondaire de quatre établissements de zones rurales: trois d'entre eux appartenant à la région de l'Andalousie; un quatrième appartenant à Castilla-La-Mancha). Cette recherche –dont les axes méthodologiques étaient marqués par les directives émanant de la FIPF-AUF-CRAPEL¹ sous forme d'un protocole de recherche réglé en phases très contraignantes et en consignes très précises–, a permis de nous confronter à une réflexion commune sur les pratiques d'enseignement/apprentissage du FLE au sud de l'Espagne et les représentations qui y sont associées.

Il s'agit d'une étude de cas, portant sur un pan du système éducatif et de la société espagnole souvent ignorés: les zones rurales du sud de l'Es-

¹ FIPF-AUF-CRAPEL: Fédération Internationale de Professeurs de Français-Agence Universitaire de la Francophonie-Centre de Recherches et Applications Pédagogiques en Langues.

pagne. Elle ne prétend point être révélatrice, probante ou représentative d'une quelconque totalité: nous ne voulons pas généraliser à un «tout» les conclusions de notre étude. Nous prétendons uniquement montrer comment est «vécue» de l'intérieur cette réalité, en tant que microcosme participant à sa façon et avec ses particularismes à une culture générale. Nous voulions voir dans quelle mesure et selon quelles modalités les vents de la «modernité» (plurilinguisme, vision des autres, images culturelles, représentations idéologiques des jeunes, modes didactiques de faire nouveaux: approches communicatives ou actionnelle, usage des technologies nouvelles...) étaient rentrés dans des zones rurales du sud de l'Espagne (Andalousie, Castilla-La-Mancha) et comment les professeurs et les élèves avaient (avons) réagi à ces nouvelles données. L'objectif de la recherche était d'essayer de comprendre comment se construit socialement l'éducation (Rockwell, 1991), sans prétendre «juger» les actions ou comportements, mais simplement les comprendre (Paradise, 1994).

Pour faire cela, nous avons mis en place une série de dispositifs, qui s'alignent dans le cadre de la recherche d'ordre ethnographique (Grebe, 1990):

- observation directe (prise de notes);
- des enquêtes (au nombre de trois), réalisées de façon rigoureuse, et portant sur les pratiques d'enseignement et d'apprentissage, les langues utilisées, les usages de l'oral et de l'écrit, les représentations sur les langues des élèves et des professeurs elles-mêmes, les manuels, les contenus culturels...);
- l'enregistrement de nombreux cours (5-6 heures par professeur, soit un total d'une vingtaine d'heures),
- des analyses (orientées sous forme de grilles très précises) sur les manuels, les contenus d'enseignement, les pratiques.

Le «corpus» constitué nous a fourni un matériel très riche et à la fois très complexe pour connaître ce pan du système éducatif espagnol. Et surtout, l'analyse de ce matériel a exigé un travail de réflexion, personnel et collectif: d'un côté, à travers le questionnement de la part de chacune des professeurs sur leur propre pratique pédagogique, sur leur imaginaire et sur leurs représentations du métier d'enseignant; de l'autre, à travers

une réflexion commune entre tous les participants au projet, l'échange des analyses, la confrontation des points de vue, la recherche des fondements théoriques des pratiques observées, des rapports didactiques et des interactions qui se tissent en classe (professeur-élèves; élèves-élèves).

Bien sûr, dans l'espace de cet article, nous ne pouvons que présenter une synthèse de la recherche, qui reprend les axes de travail majeurs et les conclusions principales.

2. Contexte socio-culturel

Notre analyse porte sur quatre établissements qui correspondent à deux régions du Sud de l'Espagne: L'Andalousie et Castilla-La-Mancha. D'un point de vue socioculturel, nous pouvons classer ces quatre établissements en deux «catégories»:

- La première catégorie est formée par l'IES Peñalba (Moral de Calatrava, Ciudad Real) et l'IES Hiponova (Montefrío, Granada). Ce sont deux établissements situés dans des zones rurales dont le principal vecteur économique est l'agriculture. Il y a 400 élèves environ dans chacun de ces établissements scolaires.
- La deuxième catégorie est constituée par l'IES Luis Carrillo (Baena, Córdoba) et l'IES Reyes de España (Linares, Jaén), établissements situés dans deux villes plus prospères et dont le nombre d'élèves double celui des établissements de la première catégorie (900 élèves environ).

Les élèves qui ont participé au projet sont des adolescents âgés de 15-16 ans, qui ont eu une formation minimale de FLE, et n'ont point dépassé de stade «débutant» (ou A1, selon les grilles du *Cadre commun européen*). Ils étaient inscrits en quatrième année de ESO (Enseignement Secondaire Obligatoire). Ils faisaient tous le français de façon optionnelle comme deuxième langue étrangère.

3. Contexte physique: installations, nombre d'élèves, déplacements...

Les salles de classe sont assignées en Espagne aux différents groupes d'élèves: ainsi, les élèves possèdent leur «propre» salle de classe; ils y restent toute la journée (sauf pour les matières optionnelles); et c'est le professeur qui se déplace: il doit porter avec lui les divers outils de travail. Il ne peut point disposer d'un coin bibliothèque, ni placard, ni décorer la salle de façon personnelle... Les salles sont assez grandes, bien aérées, et elles ont le chauffage en hiver. Elles ne disposent que d'un tableau noir comme ressource pédagogique commune. Normalement, dans cette salle principale, les tables sont installées de façon préfixée (par rangs), de telle façon qu'il est difficile de changer cette disposition. Cela implique un rapport unidirectionnel (le professeur faisant face aux élèves et vice-versa) quant au travail de classe, qui rend difficile les échanges entre élèves.

Les quatre établissements scolaires possèdent aussi d'autres espaces pédagogiques, tels que le laboratoire de langues (une salle audiovisuelle) et la salle d'informatique... Les professeurs doivent partager ces espaces, de telle façon qu'ils ne peuvent y accéder avec leurs élèves que pendant une heure par semaine par groupe (en moyenne).

Les élèves ne sont pas trop nombreux en cours (entre 15 et 20 élèves; 30 élèves dans l'un des IES, cependant); ils ne se déplacent ni sortent de la classe que sur l'autorisation du professeur. Et s'ils se déplacent, c'est principalement pour corriger une activité au tableau ou, simplement, pour aller aux toilettes (en cas d'urgence).

Les professeures ne sont pas assises à leur bureau: elles restent debout, devant la salle de classe pour les explications théoriques ou pour les corrections des exercices, et elles se déplacent au long des petits couloirs de la salle de classe formés par les rangs des tables, en se rapprochant des élèves pour corriger, expliquer et réviser leurs productions écrites lors de la réalisation des exercices.

4. Pratiques d'enseignement et d'apprentissage: démarche didactique et techniques de travail

L'analyse des enquêtes et des enregistrements vidéo nous montre plusieurs caractéristiques concernant comment les professeures conçoivent leur rôle d'enseignantes et comment elles font travailler les élèves à travers la mise en œuvre d'une série de pratiques d'enseignement et d'apprentissage.

4.1 Modes de travail en classe

Les modes de travail en classe reproduisent le schéma classique. L'observation des cours permet en effet de constater que c'est le professeur qui dirige tout; c'est lui qui agit, qui organise le travail avec des consignes assez simples, telles que «vous tournez la page», «revenez au document», «prenez la copie», «aujourd'hui nous allons faire»... Il guide le groupe-classe tout au long du processus d'enseignement-apprentissage: c'est lui qui propose tout le temps, qui organise le travail. Il ne domine pas de façon autoritaire. Mais aussi, il est non seulement le point de départ de la parole, mais aussi le point de destination de la parole: les élèves parlent quand ils sont sollicités à le faire; les messages reçoivent leur justification et leur approbation de la part du professeur: nous avons ainsi affaire à un type particulier d'échange linguistique: la communication pédagogique, axée souvent sur une fonction méta-langagière. Aussi, l'observation (d'un document source; un exercice) et la mise en commun (vers le professeur) sont les points forts de la démarche d'apprentissage; et le professeur contrôle la correction (linguistique) du message (oral, écrit oralisé). Par conséquent, les cours magistraux sont absents: les professeures font souvent cependant de courtes explications grammaticales, destinées à régler une difficulté précise se présentant dans un cas concret.

Quant aux élèves, ils attendent les consignes de travail, et les mettent en pratique de façon disciplinée, globalement, même si parfois quelques-uns montrent des signes de lassitude ou leur manque d'envie. Ainsi les productions des élèves sont assez dirigées, le travail autonome est assez restreint en cours, de temps en temps en leur donne des tâches à faire in-

dividuellement, mais la plupart du temps on distribue des tours de parole entre eux, on demande des volontaires, on appelle en individualisant le destinataire, normalement les réponses reçues sont assez simples, mais c'est parce que les questions posées sont également pas trop compliquées. On fait comme ça pour les encourager à la participation, dès que nos élèves ont la certitude qu'ils connaissent la réponse ils répondent, autrement ils baissent la tête en jouant les timides et ils n'osent pas participer. C'est pour cela que la plupart des fois on les oblige en les interpellant, normalement des volontaires on n'en a pas beaucoup, même si le travail a été préparé au préalable, la peur du ridicule empêche une participation plus libre, et à notre avis l'on croit que ça freine le processus d'acquisition de l'oral surtout.

Le type de groupement des élèves dépend de l'objectif de l'activité à faire et de la nature de celle-ci. La plupart du temps, le type d'organisation du travail se fait sur le mode collectif du grand groupe: tout le groupe-classe fait en même temps une activité ou exercice sous la direction du professeur, qui questionne à tour de rôle les élèves. De temps en temps, des courts espaces de travail individuel (en silence, chaque élève de son côté) sont mis à la disposition des élèves (réalisation d'un exercice); parfois aussi, les élèves sont organisés en binômes ou en petits groupes: il s'agit alors d'un travail guidé toujours par les professeurs. Ces derniers modes encouragent la collaboration entre élèves.

4.2 Échanges et interactions langagières

L'analyse des interactions langagières posait les questions suivantes, selon le protocole de recherche: est-ce qu'il y a collaboration, échange, concertation, bavardage entre les élèves? Et alors, quel est le rôle du professeur à ce propos? Il invite, il propose, il sanctionne? En quelle(s) langue(s) se produisent ces interactions?

Disons tout d'abord que la langue française en tant que langue orale est utilisée en classe de façon majoritaire. Les professeurs parlent en français habituellement pendant tout le déroulement de la séance, même pour solliciter l'intervention des élèves. Les cours sont ainsi toujours pleins de

consignes (ou routines), qui font presque toujours référence à la gestion des activités: *ouvrez/fermez le livre!*, *copiez ça!*, *Va au tableau!*, *Mettez au travail!*, *Silence!*... Normalement, on utilise d'abord le français, mais s'il y a des problèmes de compréhension de la part des élèves, on recourt à l'espagnol, surtout pour traduire des consignes, pour l'explication de points grammaticaux, pour gérer la classe... Les élèves répondent également en français, quand ils sont désignés par la professeure, ou qu'ils prennent la parole à tour de rôle. Les élèves font parfois un usage spontané de la langue (pour poser une question de compréhension ou concernant un exercice, par exemple): dans ce cas-là, ils s'adressent en espagnol aux professeures; et ils utilisent l'espagnol en cours pour parler entre eux, même quand ils sont organisés sous des formes des modes de travail en binôme ou en petit groupe.

Le type d'interaction langagière dépend du «moment» de la classe et des procédés qui sont mis en œuvre par les professeures pour encourager la prise de parole de l'élève. Ces procédés suivent une progression en fonction des phases de l'Unité didactique (du plus simple au plus compliqué, du moins communicatif au plus communicatif), phases qui déterminent le type de travail et qui conditionnent le type d'interaction langagière. Ainsi:

- Dans un premier moment, au début de chaque nouvelle Unité, les professeures posent des questions faciles relatives au texte ou au document à travailler, expliquent ou révisent un point grammatical, effectuent un travail de compréhension de vocabulaire... L'élève est donc invité à la participation pour répondre à une question ponctuelle, ou à quelque chose de précis qu'il connaît bien, qui est facile à voir ou bien où il réinvestit les acquis antérieurs. Par exemple, s'il s'agit de la description d'un personnage, on ne leur demandera qu'à donner un trait (couleur des yeux, des cheveux, la taille, vêtement): la classe au complet peut participer dans une activité qui ne durera pas plus de cinq minutes.
- Au fur et à mesure qu'on introduit l'oral, on commence à travailler l'écrit: on pose des questions sur une activité réalisée à l'avance par écrit (exercices à trous, ou description à compléter, par exemple).

Les élèves oralisent un texte écrit, et les professeures contrôlent la correction des réponses données.

- Le passage vers une réutilisation plus libre des acquis dans l'expression orale se fait très lentement. Les élèves acquièrent d'abord le lexique et les structures par la pratique écrite, et ce n'est qu'après avoir fait ce travail d'oral-écrit, question-réponse, qu'on demande une production complète (par exemple, la description d'un personnage). Le rapport écrit-oral et oral-écrit est constant: une fois réalisée cette description (à la maison, ou en classe), ils vont la lire à haute voix en classe.
- Ce n'est donc qu'à ce moment de l'Unité didactique que l'on proposera une activité d'expression orale libre, par exemple sous forme de jeu (simulation): un élève choisit un personnage de tous connu, et les autres devront poser des questions sur son physique principalement, celui-là ne répondra que «oui, ou non», et alors l'élève qui devine reprend le tour de parole et propose un autre personnage.

De façon globale, on peut constater qu'il n'existe pas (ou très peu) une véritable interaction langagière professeur-élèves, ou entre élèves, basée sur une communication authentique ou simulée, mettant en œuvre le vécu des élèves, leurs centres d'intérêt, leurs réactions personnelles aux situations posées dans les textes des manuels. Il s'agit plutôt d'échanges (réponses aux consignes ou aux questions posées par l'enseignant, oralisations de productions écrites), portant sur des exercices ou activités signalées dans les manuels, et réglés souvent par un contenu grammatical précis ou un lexique à acquérir ou à appliquer. Les élèves réalisent de courtes interventions à tour de rôle, à partir des sollicitations de la professeure, mais ne construisent pas –ou très peu souvent– des échanges d'ordre personnel. L'oral n'est pas normalement spontané (sauf dans certains cas pour demander la date, une question sur la signification d'un mot: acte de langage donc à fonction méta-langagière), et c'est la professeure qui doit les inciter et les encourager à parler. Alors, c'est celle-ci qui doit prendre l'initiative et pousser les élèves à la parole.

Les contenus (savoirs sur la langue mais aussi habiletés langagières) à acquérir par les élèves en cours sont travaillés à partir de différentes et de multiples activités. La grammaire en tant que savoir (connaissance

du fonctionnement de la langue française) et en tant que savoir pratique (applications grammaticales sous forme d'exercices) occupe une place importante des activités, ainsi que l'écrit, où se manifestent principalement les difficultés de la langue française. Pour travailler et développer la compréhension orale, les élèves font des écoutes d'extraits sonores authentiques des médias; pour améliorer l'expression orale, ils répondent aux questions posées par les professeurs, même s'ils s'engagent très peu, de façon spontanée, dans leurs prises de parole; les exercices à trous, les associations image/mot... ces types d'exercices favorisent l'acquisition de la compréhension écrite de la part des élèves. Finalement, l'expression écrite est travaillée, surtout, à partir des productions réalisées à la maison et qui ont été corrigées par la professeure, les jours d'après en cours.

Pour faire les activités les plus attrayantes possibles, les professeurs utilisent de différents outils ou supports dans leurs cours de langue. Le manuel scolaire est l'outil principal: il marque la progression des apprentissages, structure les séances de classe (sous forme d'Unités Didactiques) sous forme de phases de travail. Dans un cas, la professeure considère que le manuel choisi (par le Département de français) ne répond pas à son attente pédagogique et elle a élaboré ses propres unités didactiques. Les professeurs apportent en classe des supports complémentaires: un poste à cd; ou bien, elles disposent (en salle d'informatique, ou en salle audiovisuelle) d'ordinateurs avec connexion internet, de reproducteurs CD-DVD avec poste de télé.

Quant aux ressources didactiques, les professeurs utilisent de façon régulière du matériel pédagogique complémentaire. Elles utilisent ainsi fréquemment des documents authentiques qu'elles ajoutent aux activités proposées par le manuel, tels qu'une annonce publicitaire de la marque REVLON, le magazine français du Ministère des Affaires Etrangères LABEL et des textes de différents sites web, qui permettent d'assurer les acquis, d'élargir le vocabulaire et de faire les cours plus attirants, tout en considérant l'aspect socioculturel, des fois, méprisé dans les manuels. L'utilisation de ces ressources permet de passer d'une communication pédagogique à une communication authentique par rapport aux sujets travaillés en cours, sujets actuels et proches des intérêts des élèves.

L'enseignant doit aussi prendre en charge les élèves en difficulté qui ont besoin d'explications supplémentaires: c'est l'un des points sur lequel

les autorités éducatives insistent de façon particulière; mais c'est aussi une exigence issue de la réalité elle-même, étant donné que les cours montrent une hétérogénéité énorme quand aux niveaux de langue. Comment est-ce qu'on fait? Les professeurs

- corrigent les doutes en salle de classe, et les cahiers et les écrits en fin de chaque trimestre;
- utilisent le tableau pour faire les mises en commun;
- distribuent des exercices de renforcement sur des contenus déjà travaillés en cours.

À partir des analyses faites sur le type d'interaction langagière, la question que nous pouvons poser est la suivante: malgré l'effort de guidage du professeur, malgré la qualité du matériel mis en place, pourquoi ce blocage linguistique à l'heure de parler librement? C'est l'âge, la motivation, la peur du ridicule? Sans écarter ces explications, le conditionnement par le manuel du type d'interaction est l'une des hypothèses de travail que nous émettons: question à approfondir et à étayer. En effet, dans le cas d'une des professeurs (qui a laissé de côté le manuel, et a fabriqué elle-même son matériel didactique), nous pouvons observer une présence bien plus importante d'interactions langagières authentiques (investissement des élèves dans les réponses, recherche d'opinions propres, etc.). Observation qui est coïncidente avec la plus grande participation des élèves lors de la proposition d'activités axées sur des documents authentiques hors-manuel...

5. Comportements, attitudes, discipline

Les élèves se tiennent correctement, sont attentifs et suivent normalement les cours (malgré des exceptions ponctuelles); ils répondent aux questions qu'on leur pose, se comportent de façon naturelle en classe... On peut remarquer que, malgré la présence des caméras, ils ont agi comme ils le font d'habitude, avec leurs gestes, leurs bruits, leurs bavardages. Les élèves bavardent en effet assez souvent entre eux: c'est une constatation commune aux quatre lycées qui ont participé à la recherche. Le bruit de

fond et les chuchotements sont assez fréquents surtout en début du cours, et surtout dans les lycées où les groupes sont les plus nombreux (une trentaine); quand il y a de petits groupes, l'œil du professeur est bien plus présent et les élèves se sentent plus contrôlés. Les similitudes concernant ce point ne doivent pas cacher que cette question varie surtout selon le moment du cours et selon le type d'activité qui est mise en œuvre (le travail en binôme ou en petits groupes favorisent des épanchements!). Bien que les élèves aient un âge censé être conflictuel (15-16 ans), on ne trouve pas de problèmes de mauvaise conduite. Les élèves sont respectueux et l'ordre est remis dès que l'on demande silence, à l'aide de consignes du type: «ça suffit», «c'est bon», «on y va», «silence», «au travail»..., qui sont parfaitement comprises et accomplies dès qu'elles sont entendues. L'ambiance générale des cours est donc acceptable. Cette constatation permet de nous poser une autre hypothèse de travail, que nous devons approfondir: est-elle due à une façon d'être des élèves des zones rurales par rapport aux élèves des zones urbaines et périurbaines?

Étant donné le type de communication dominante (d'ordre pédagogique), le professeur doit recourir habituellement à un encouragement de la prise de parole de la part des élèves. Les professeurs sont les guides d'un travail, se montrent proches des élèves et disposés à les aider continuellement, s'efforcent d'être communicatifs, travaillent méthodiquement (ce qui est fait en cours est très pensé, préparé pour faire agir l'élève), sont patients avec l'attitude parfois nonchalante des élèves, compréhensifs... Les vidéos montrent parfaitement comment les professeurs mettent en œuvre tout une panoplie de moyens (gestes, vocalisation exagérée, visages surpris, regard, signes de la main, ton de la voix...) pour aider à maintenir l'attention de l'élève, les aider à suivre les cours et les pousser à la parole. Les élèves ne sont jamais grondés s'ils se trompent, et le professeur coupe rapidement si des moqueries se produisent à cause d'erreurs ou de lapsus (ou bien on rigole sans méchanceté, si c'est amusant); au contraire, souvent des compliments du type: «ok, très bien, tout à fait ça...» vont raffermir l'auto-estime de nos élèves, et sont tout à fait nécessaires. On peut ainsi caractériser le climat de classe comme «à très faible degré d'anxiété»: les élèves montrent une attitude de relaxation, qui n'empêche nullement une attitude de travail, d'effort, de concentration, d'écoute attentive. Cela

n'empêche pas que parfois (surtout dans les groupes plus nombreux), un certain pourcentage d'entre eux soient distraits!

6. Conclusion

La recherche que nous avons effectuée (enquêtes, analyses, réflexions, mises en commun dans des réunions de travail) montre qu'il y a de grandes coïncidences entre les quatre établissements analysés. Elle nous permet d'ores et déjà de définir un profil unificateur du «professeur de FLE en zone rurale au sud de l'Espagne», où jouent un rôle important le cadre institutionnel, le programme, les manuels et la formation académique, mais aussi ce qu'on pourrait appeler les «exigences» du milieu lui-même. La constatation de ce profil permet de poser notre conclusion: l'existence d'une «culture» d'enseignement qui intègre les différences personnelles (caractère, idéologie, formation didactique) dans un moule qui se manifeste par une façon d'être en classe. Être professeur(e) de FLE en zone rurale en Espagne veut dire entre autres choses être disposé(e) à s'investir dans l'ouverture des esprits aux nouvelles réalités (nouvelles technologies, nouvelles façons de concevoir et d'enseigner/apprendre une langue), à jouer le rôle de médiateurs culturels, à être agents actifs de la modernité, de la compréhension du monde actuel, de la globalisation, du multiculturalisme.

Bibliographie

- GREBE VICUÑA, M.E. (1990): «Etnomodelos: una propuesta metodológica para la comprensión etnográfica», *Revista de Sociología*, 5, Universidad de Chile.
- PARADISE, R. (1994): «Etnografía: ¿técnicas perspectiva epistemológica?», dans M. RUEDA et autres (coord.): *El aula universitaria. Aproximaciones metodológicas*. México, CISE-UNAM, 73-81.
- ROCKWELL, E. (1991): «Etnografía y conocimiento crítico de la escuela en América Latina», *Perspectivas*, xx1, 2.

ENTRER DANS LA LANGUE PAR LA PERCEPTION DE LA VALEUR DES MOTS

JACKY VERRIER DELAHAIE

Universitat Rovira i Virgili

Les mots sont formés de lettres et de sons mais ils résonnent comme une coquille vide. Ils sont remplis de bruits, de couleurs, de parfums, de sensation, d'émotion... toute une palette multicolore qui fait appel à l'expérience et à l'imaginaire de chacun et leur donne un sens.

Texte lu sur un blog, mais où?... aucun souvenir. Merci quand même à son auteur.

1. Introduction

Suivant *le Cadre européen commun de référence pour les langues* (2001), l'apprentissage des langues étrangères a pour but de doter l'apprenant des stratégies langagières pour mettre en œuvre les compétences communicatives nécessaires pour comprendre des énoncés oraux et écrits et pour résoudre des tâches. *Le Cadre de référence* insiste aussi sur le rôle du culturel et de l'interculturel sous les formes de compétences, d'approche, d'habiletés, de capacités, de prise de conscience, d'expérience, de savoir-faire, d'aptitudes et de relations. Ce sont autant de domaines qui, dans les sociétés des échanges permanents actuels, devraient être fortement pris en compte dans les politiques linguistiques et culturelles. Et ce pour que des individus de langues-cultures différentes arrivent à se comprendre. Mais, il y a aussi un autre but qui est didactique et qui consiste à faire de la langue maternelle un véhicule privilégié dans la saisie du contenu culturel des mots de la langue étrangère. La question peut être formulée de la façon suivante: lorsque les apprenants prennent la parole, quel sens placent-ils derrière les mots?

Ce travail fait partie d'une recherche sur les rapports de l'apprenant à la langue et plus particulièrement sur les stratégies d'enseignement mises en place à cet effet. Pour ce faire, le cadre de l'analyse est le suivant: les apports de la langue maternelle (désormais L1) à la langue étrangère (désormais L2) et la prise en compte de la valeur des mots de la L2. Nous plaçons dans le mot *valeur* les identificateurs langagiers d'une culture donnée. Cette perspective suit ce que Galisson (1991: 116) appelle «la culture partagée par le plus grand nombre et qui sert d'identificateur aux individus du groupe». Il désigne ce concept sous le sigle CCP (Charge Culturelle Partagée). La CCP est «la valeur ajoutée à leur signification ordinaire [celle des mots] et pose que l'ensemble des mots à CCP connus de tous les natifs circonscrit la lexiculture partagée» (Galisson, 1991: 116). Pour l'apprenant, le passage de la signification ordinaire des mots à la valeur culturelle partagée à travers les mots mène à une étape où les mots deviennent «parlants», c'est-à-dire, lorsque se produit un double accord, l'un, sur la correspondance entre la valeur du mot et la valeur que l'apprenant lui donne et l'autre, sur la valeur analogue des mots dans la culture native et étrangère.

Partant de ces deux bases (les apports mutuels entre la L1 et la L2 et le culturel partagé que véhiculent les mots), nous avons entamé un travail dans une perspective didactique sur certaines représentations du temps et leurs formulations linguistiques en français et espagnol. Dervin (2007) distingue différentes notions de temps: *le temps codifié institutionnel* (heures, minutes, décalages horaires, jours, années); *le temps spatial* (temps et espace, durée); *le temps naturel* (lever et coucher du soleil); *le temps historique* (passé, présent, avenir chronologie, diachronie); *le temps subjectif* (perçu par un individu); *le temps codifié national* (celui d'un pays: horaires d'ouverture des commerces, des administrations, fêtes officielles, ponctualité, retard). Nous retiendrons les notions de temps codifié institutionnel et de temps codifié national car elles sont les repères majoritaires des pays et sont les premières que les apprenants de langues étrangères découvrent en classe.

2. Exploration du domaine

Prenons comme point de départ les domaines suivants: la place de la L1 dans l'apprentissage de la langue étrangère et les expériences menées

dans ce domaine, le sens que les apprenants donnent aux mots étrangers, les démarches d'enseignement et les observations de classes d'étudiants stagiaires.

- Le débat sur le rôle de la L1 dans l'apprentissage de la L2 date depuis longtemps et est encore largement ouvert. Les travaux de Castellotti (1997, 2001), Dabène (1987, 1992), Galisson (1991), Nussbaum (1991), Roulet (1980, 1995), *Le français dans le monde. Recherches et applications* (2005) sont des indicateurs de l'intérêt de la recherche sur ce sujet. Avec l'Approche communicative et la Perspective actionnelle, la L1 entre dans les manuels, mais souvent partiellement¹ (*Alors?* 2007). Le *Cadre de référence* parle de «la capacité à établir une relation entre la culture d'origine et la culture étrangère» (2001: 84), «des mots qui concrétisent la différence culturelle et/ou les valeurs et croyances significatives partagées par le ou les groupes sociaux dont on étudie la langue» (2001: 115), de «l'attitude [...] à relativiser son propre point de vue et son système de valeurs» (2001: 124). Ces orientations pointent vers une prise de conscience de l'interculturel et de là, vers la relativisation des représentations qu'un individu a de sa réalité et de celles de l'autre.

Lévy (2000: 13) souligne que « tout individu ou groupes d'individus appréhende la réalité extralinguistique et la découpe en fonction de son expérience, de son environnement, de sa culture ». Et cette réalité, qui se traduit en mots et en phrases, est une excellente plateforme d'apprentissage de la L2.² Ce cheminement vers la découverte de l'autre passe inévitablement par l'analyse des différences et des similitudes entre les langues et qui mène vers la compréhension de l'autre et de sa langue. Précisons de suite que si *comprendre* veut

1 Les manuels visent un public non identifié culturellement et ne peuvent guère prendre en compte la langue-culture locale. Cependant, saluons l'initiative de la méthode *Alors?* niveau A2 et de *Forum 1*. A titre d'exemple, à la suite d'un texte sur la civilité, dans *Alors?*, la question suivante est posée: «Dans votre pays, quels sont les mots pour nommer le respect et la pratique des normes en société?» (p. 39). *Forum* propose l'activité suivante: «Comment est-ce que vous dites *convivialité* dans votre langue? Expliquez à un Français vos moments de convivialité en trois images et quelques adjectifs». (p. 73).

2 Même si ce commentaire a des relents obsolètes, je dirais qu'enseigner/apprendre une langue pour demander un Coca-Cola tient, à terme, d'un modèle transmissif de l'enseignement/apprentissage.

dire saisir le sens premier des mots, dans ce cas, il faut parler de la maîtrise du code, suffisante pour la survie en milieu étranger et pour la compréhension et l'expression de messages de la vie quotidienne. Si l'on entend, par contre, que *comprendre* réfère à l'individu, à ses savoirs sur sa propre réalité et à ses intentions communicatives, dans ce cas, il faut parler de la valeur des mots et des phrases. Une autre précision s'impose. Le recours à la L1 est une stratégie très fréquente dans les classes, mais elle est utilisée comme tremplin à la compréhension des mots de la L2; elle sert à surmonter des obstacles lors d'activités de compréhension, de production ou de réflexion métalinguistique, surtout en début d'apprentissage comme le remarque Castellotti (2001: 55).

- Les expériences à l'appui (projet bivalence au Brésil, 1992; Lobier et Fabre, 1992; Bailly et Luc, 1992) sont quelques exemples d'applications montrant l'intérêt des recherches théoriques soutenues.
- L'Union européenne a déclaré l'année 2008 «Année européenne du dialogue interculturel» sous le label «Vivre ensemble la diversité»; le programme s'achèvera en 2009. Il se définit sur les bases suivantes: «La diversité culturelle de l'Europe ne cesse de croître. L'élargissement de l'Union européenne, la déréglementation du droit du travail et la mondialisation ont accru le caractère multiculturel de beaucoup de pays, s'ajoutant au nombre de langues, religions, groupes ethniques et cultures présents sur le continent. En conséquence, le dialogue interculturel a un rôle de plus en plus important à jouer dans le renforcement de l'identité et de la citoyenneté européenne. L'Année européenne du dialogue interculturel (AEDI) 2008 reconnaît que la grande diversité culturelle de l'Europe représente un avantage unique. Elle encouragera tous les citoyens européens à explorer les avantages de notre riche patrimoine culturel et à s'ouvrir sur nos différentes traditions culturelles». Toujours à ce propos, le web de *Franc parler* (2005) dit que:

Le défi interculturel que doit relever l'enseignant de français langue étrangère (FLE) n'est plus seulement d'enseigner la langue et la culture mais aussi de montrer comment la culture maternelle des élèves entre en interaction avec la culture d'un Français ou celle d'un locuteur francophone.

- Peu de manuels de FLE prête attention à la valeur des mots. A titre d'exemple, on trouve dans la méthode *Super Max 1* (2009: 11) pour enfants et préadolescents le dialogue suivant:

Elève A: - Bonjour Pierre!

Elève B: - Salut Maty! Voici Luc.

Elève A: - Bonjour Luc!

Rien n'est dit dans la leçon sur les emplois de *Bonjour* et *Salut*. Sont-ils synonymes? A quel moment du jour s'emploient-ils? Avec qui peut-on les utiliser? Que disent-ils des relations entre les personnes? Quels sont les équivalents dans la L1?

- Les démarches d'enseignement les plus fréquentes consistent à partir des mots –sons, graphies– et des structures linguistiques pour ensuite les remplir de sens.
- L'observation de classes d'étudiants stagiaires en formation des maîtres de L2 montre que les cours sont fondamentalement axés sur la partie fonctionnelle de la langue car ils suivent –un peu forcés– les orientations institutionnelles et s'appuient sur le modèle d'enseignement qu'ils ont reçu quand ils étaient eux-mêmes élèves. Souvent, le but est que les élèves accumulent des connaissances lexicales et grammaticales et apprennent à les utiliser dans diverses situations. Cet objectif peut être acceptable pour la partie de la langue touchant des référents concrets (le corps, le sport, l'école...), mais posent des difficultés lorsque les mots sont associés à des représentations collectives (le temps, par exemple). G. Zarate (1995: 99) souligne que «le désir explicite de communiquer avec l'autre, la bonne volonté ne garantissent nullement la maîtrise d'un système de valeur à l'autre». De son côté, *le Cadre de référence* (2001: 128) dit que dans l'enseignement primaire, l'apprentissage a comme «visée majeure un éveil aux langages, une sensibilisation et une prise de conscience des phénomènes langagiers». Cette orientation permet de sortir du carré (fermé bien sûr) des pratiques pédagogiques visant la connaissance et la pratique répétées de structures grammaticales et lexicales et prendre la voie de la découverte de ce qui se cache derrière ou dans les mots.

Suite à cette revue de la situation, la question est que les élèves ne connaissent pas toujours la valeur socioculturelle, les images collectives associées aux phrases et aux mots qu'ils utilisent, faute de quoi, ils mettent la valeur du mot de la L1 dans le mot de la L2. Reprenant Besse et Porquier (1984: 173), à propos des simulations, mais qui est applicable au lexique, «on peut dire qu'on joue dans une langue et qu'on parle dans une autre».

3. De ce que dit la langue vers comment elle le dit

Ce titre a une double intention; la première interroge l'enseignement actuel des langues qui dit que l'intention communicative devance la formulation linguistique qui l'accompagne, ce qui implique que le locuteur (l'apprenant dans la classe) et son vouloir dire sont premiers, et que la langue est seconde. Mais, et là est la seconde intention, une telle option ne tient compte que de la langue comme instrument pour stocker, transmettre et partager des données traitées exclusivement du point de vue de leur valeur informative. Face à cette langue d'information, on placera la langue-culture qui est celle qui renferme des valeurs culturelles, des représentations de la réalité, des images sociales. Dans le cours de langue, ces deux réalités jouent souvent en parallèle, surtout en début d'apprentissage, mais peu est dit sur le sens des mots de la langue étrangère et, ainsi au long des années, on laisse les apprenants dans la croyance que le sens des mots qu'ils disent correspond à celui de leur langue maternelle jusqu'au moment où lors d'un Erasmus, par exemple, ils découvrent les comportements, les réalités quotidiennes, les contenus culturels des phrases qu'ils employaient à tort sur les chaises de la classe.

Ce qui est souligné ici, c'est l'identité de la langue dans les apprentissages. On sait qu'elle est passé d'objectif à outil d'apprentissage, mais cela a un risque et même certainement plusieurs, mais citons-en deux qui touchent immédiatement ce travail: faire croire aux apprenants qu'ils peuvent arriver maîtriser une langue alors qu'ils ne sauront qu'employer des formes, et si cela est ainsi, il faudrait alors les avertir. Le deuxième risque, déjà dénoncé par Galisson (1991), mais qui semble ne pas avoir eu d'échos à la lecture des manuels de langue et à l'observation de cours,

c'est que la langue ne jouit pas du respect qu'elle mérite, respect des valeurs qu'elle transmet, respect de l'histoire qu'elle renferme depuis des siècles et respect de l'identité qu'elle soutient. Il n'est pas question ici de brandir l'étendard et de chanter la Marseillaise. Non. Il s'agit plutôt de faire percevoir à nos apprenants que la langue (française dans ce cas) est pleine d'une richesse en histoire, en comportements, en images, en représentations, en savoirs qui sont des sources de connaissances méritant d'être exploitées dans les classes. Cependant, aujourd'hui, les compétences recommandées par les programmes scolaires ou les cursus universitaires vont plutôt dans le sens de «montrer que vous savez utiliser la langue et après on verra ce que vous dites». Cette phrase laconique est bien sûr une critique du statut qui est donné à la langue aujourd'hui dans les milieux scolaires (instrument de communication de besoins personnels), mais c'est aussi l'expression d'une occasion perdue pour les apprenants de découvrir les intérieurs de la langue et non de se limiter à la façade.

On saisira aisément que suite aux prémisses développées antérieurement relatives à la place de la culture par la langue et à l'interculturalité, la démarche méthodologique qui suit va à contre-courant de ce qui est «didactiquement utilisé». Nous prendrons deux repères: l'un est l'espace de travail: l'interculturel français-espagnol et l'autre est une double compétence: reconnaître les diversités culturelles dans l'interprétation des moments du temps et utiliser à bon escient (autrement dit être conscient de ce qui est dit) les formes de langue servant à la désignation des moments du temps.

3.1 Se situer dans le temps par la langue: comprendre l'heure

L'apprentissage de l'heure est un objectif des premiers cours de langue. La démarche méthodologique habituelle va de la présentation visuelle avec verbalisation (au moyen d'une horloge en carton placée sur le tableau, par exemple) à l'exploitation sous différentes activités orales et écrites. Une telle situation pose que les apprenants sont capables de manipuler les formes, mais ignorent beaucoup de choses de la répartition et de la représentation du temps et des heures dans la culture étrangère. Autrement dit, quand ils disent «Il est midi», il est fort à parier qu'ils infè-

rent des images de leur culture maternelle, provoquant ainsi une distorsion entre la forme et la valeur du mot.

Si l'on ose inverser la vapeur méthodologique, on appliquera la démarche inverse consistant à placer, en parallèle, le découpage de l'heure dans les deux langues pour ensuite y placer les mots et expressions correspondant de la L2. Divers documents (journée scolaire, heures des repas, programmes de télévision, etc.) à l'appui serviront à visualiser la répartition du temps et à établir des comparaisons et des similitudes entre les deux cultures. Il est important de remarquer que l'apprentissage de la langue n'est pas ici prioritaire et cette phase de travail peut se faire en L1 selon le niveau des apprenants, et que la langue peut apparaître pendant ou après cet apprentissage.³ Pour faire par l'exemple, disons qu'en fin de ce parcours l'apprenant devrait saisir que *midi* est l'heure est la fin de la matinée scolaire, le moment du repas en France; que le dimanche, *midi* c'est l'heure de l'apéritif,⁴ que *midi* est différent de *mediodía*, que même si l'on traduit *il est midi* par *son las doce*, cela ne renvoie pas aux mêmes images ni aux mêmes routines quotidiennes.

Comme base documentaire, on peut utiliser ce qui communément accepté dans les imaginaires collectifs, mais qui ne correspond pas forcément à la réalité en raisons des fluctuations qui apparaissent et que nous aborderons dans la partie suivante. On dit qu'en France, chaque repas a son horaire assez précis.⁵ La plupart des Français ont les mêmes horaires pour les mêmes repas: pour le petit déjeuner, entre 7h30 et 8h30; entre 12h et 13h pour le déjeuner; à 16h30 pour le goûter, et entre 19h et 20h pour le dîner. En Espagne, on prend le petit déjeuner vers 7h30, le déjeuner entre 13h et 15 h 30, le goûter à 18h30 et le dîner entre 20h30 et 22h. En France, l'après-midi commence à 13h, le soir à partir de 19h et on dit la nuit quand on va dormir. En Espagne, *la tarde* commence à 16h et *la noche* à partir de 21h; et il n'y a pas de terme pour distinguer le soir de la nuit; on emploie

3 Pendant l'apprentissage parce qu'on ne peut priver les apprenants de connaître les expressions en L2.

4 Avec des possibles prolongements sur l'apéritif en L1 et L2, ce que l'on boit et mange, son rôle dans les relations sociales.

5 Les données qui suivent ne doivent pas prises au pied de la lettre. Il y a des variations d'une saison à l'autre ou entre régions. Tous ces informations sont relatives, et les apprenants doivent le savoir afin de comprendre qu'il n'y a pas d'absolu, d'univers finis et fermés dans les apprentissages. Ce qui est une manière de relativiser les savoirs et ainsi de pouvoir les modifier.

le mot *noche*. Autrement dit, là où un Français dira «Ce soir, on va au cinéma» ou «Cette nuit, j'ai mal dormi», un Espagnol dira «Esta noche, vamos al cine» et «Esta noche, he dormido mal».

Des expressions du genre «Etre à l'heure», «L'heure c'est l'heure; avant l'heure, c'est pas l'heure; après l'heure, c'est plus l'heure» sont révélatrices de l'intérêt des Français pour les horaires et la ponctualité.⁶ Il s'agit, certes, d'un lieu commun, mais qui marque l'organisation du temps et les rapports entre les personnes.

Soulignons, enfin, que des jugements manichéistes sur les comportements dans les deux cultures constitueraient une déviation dans les objectifs d'apprentissage; le but étant, en fait, que les élèves découvrent à quoi réfère la langue qu'ils apprennent.

3.2 Faut-il dire bonjour ou bonsoir? Pas toujours d'accord

Nous avons dit, avec une certaine prudence, que le découpage du temps n'est pas une formule exacte et que, par conséquent, les expressions qui la soutiennent sont différentes selon les circonstances. Une BD comme celle qui suit peut constituer un exercice de réflexion pour les apprenants où apparaissent les rapports entre la forme et la valeur du mot que lui donne un locuteur en fonction de ses comportements culturels.

«Je me fais avoir à chaque fois. Je sais jamais, quand on passe du bonjour au bonsoir. En hiver c'est facile, il fait nuit, ça donne le ton, mais quand on passe à l'heure d'été, c'est comment qu'on fait? Quand je rentre du boulot, vers 19h, et que je rencontre toujours un voisin, je dis Bonjour, il me répond «Bonsoir», si par malheur je dis Bonsoir il me répond Bonjour. Ou alors c'est une technique de déstabilisation mise au point par tous mes voisins, mais franchement j'en doute. Si ça se trouve quand y'a des réunions du syndic, c'est pas pour parler du bien être de la copropriété, mais pour élaborer des plans machiavéliques pour me pourrir la vie. Si quelqu'un a une technique du genre infallible, pour le passage au bonsoir sans faille, je suis preneur». <<http://blog.kroniquent.com/la-vie-de-moi/10.html>>

6 Des expressions comme «Il est d'une extrême ponctualité» ou «ponctualité scrupuleuse» sont révélatrices de la valeur qui est donné au mot.



Cette BD montre combien les emplois de la langue changent quelquefois pour des raisons qui n'ont rien à voir avec les décisions de l'Académie française; c'est la prosaïque économie, les décisions politiques qui brouillent quelques fois les comportements langagiers.

Reprenons les sentiers de la didactique. Examinons le dialogue évoqué supra de la méthode *Super Max 1* (2009: 11).

Elève A: - Bonjour Pierre!

Elève B: - Salut Maty! Voici Luc.

Elève A: - Bonjour Luc!

Nous avons dit que la méthode ne fait pas allusion à la différence d'intentions communicative et d'inférence entre *bonjour* et *salut*. Dans un premier temps, on dira qu'ils sont synonymes et qu'ils correspondent en espagnol à *buenos días*, *buenas tardes* et *hola*. Les enseignants savent

que *salut* est plus familial que *bonjour*, qu'on peut dire *bonjour* à tout le monde, mais pas *salut*. Si l'on applique ces interjections à des situations, l'analyse se complique. Par exemple, *salut* sert à la fois quand on arrive et quand on part; on peut dire «Salut, c'est moi!» et «Allez, salut, je m'en vais»; mais on ne dira pas «Bueno, hola, me voy». Un autre cas se présente quand il s'agit de saluer une personne que l'on croise à plusieurs reprises; en français, on n'utilisera pas *salut*, on ne dit rien ou tout juste un geste de la tête alors qu'en espagnol, on dit *hola*, sauf s'il s'agit d'une personne au statut professionnel bien supérieur.⁷

Ces brèves analyses veulent montrer que des transferts de formes qui semblent évidents, méritent dans la classe un instant d'arrêt pour placer les langues dans l'environnement qui leur correspondent et pour ajuster les rapports de l'apprenant à la L2, faute de quoi, il emploie des formes qui n'ont pas de relations aux contenus correspondant, ou, tout du moins, qui correspondent à des contenus, quelquefois, erronés, qui sont ceux de la L1.

4. Conclusion

Ces quelques exemples et activités ont voulu montrer qu'une approche de l'heure à partir du découpage du temps en L1 et L2 met en marche divers processus mentaux qui permettent à l'apprenant de resserrer ses rapports à langue moyennant une association entre la forme des mots, leurs contenus et des référents socioculturels. La méthodologie utilisée part des représentations que les apprenants ont du découpage du temps dans leur langue-culture maternelle afin de les rapprocher de ceux de la L2 et, enfin d'effectuer les transferts correspondant dans la L2. Dans une approche didactique plus générale et, paraphrasant Bourguignon (2007: 5), le but ne s'inscrit pas dans une logique d'optimisation des connaissances –toujours plus–, mais dans une logique d'adéquation des connaissances –toujours mieux– à travers l'emploi de stratégies facilitant les rapports de l'apprenant aux valeurs des mots de la L2.

7 Remarquons que dans cas, l'espagnol utilise indistinctement *hola* et *adiós*, d'où la conclusion que *adiós*, interjection mondialement connu dans son sens de *au revoir*, ne signifie pas *prendre congé*, mais –paradoxe– saluer.

Bibliographie

- BAILLY, D. et CH. LUC (1992): «Approche d'une langue étrangère à l'école», *Étude de psycholinguistique et aspects didactiques*, volume 2, Paris, INRP.
- BESSE, H et R. PORQUIER (1984): *Grammaires et didactique des langues*, Paris, Didier.
- BOURGUIGNON, CH. et M. CANDELIER (1984): «Réflexions guidées sur la langue maternelle et apprentissage d'une langue étrangère. Compte rendu d'une expérimentation», *Les langues modernes*, 2/3, 147-165.
- CASTELLOTTI, V. (1997): «Langue étrangère et français en milieu scolaire: didactiser l'alternance», *Études de linguistique appliquée*, 108, 401-410.
- (2001): *La langue maternelle en classe de langue étrangère*, Paris, Clé international.
- CONSEIL DE L'EUROPE. CONSEIL DE LA COOPÉRATION CULTURELLE (2001): *Un Cadre Européen Commun de Référence pour les langues. Apprendre, enseigner, évaluer*, Paris, Didier.
- DABÈNE, L. (1987): «Langue maternelle-langue étrangère: quelques réflexions», *Les Langues Modernes*, 1, 91-97.
- (1992): «Le développement de la conscience métalinguistique: un objectif commun pour l'enseignement de la langue maternelle et des langues étrangères», *Repères*, 6, 13-22.
- DENISOT H. et C. MACQUART MARTIN (2009): *Super Max 1*, Paris, Hachette.
- DERVIN, F.: *Temps et identifications vagabondes: le cas des étudiants européens en Finlande*, <<http://users.utu.fi/freder/temps.pdf>>.
- DI GIURA, M. et J.-CL. BEACCO (2007): *Alors?*, Paris, Didier.
- GALISSION, R. (1991): *De la langue à la culture par les mots*, Paris, Clé International.
- LÉVY, M. (2000): *Grammaire du français. Approche énonciative*, Paris, Ophrys.
- LOBIER, A. et S. FABRE (1992): «L'occitan au service des apprentissages linguistiques au cycle 2 de l'école primaire», *Repères*, 6, 138-154.
- MAGA, H. et M. FERREIRA PINTO (2005): *L'interculturel en français langue étrangère*, <<http://www.francparler.org/parcours/interculturel.htm>>.
- NUSSBAUM, L. (1991): «La lengua materna en clase de lengua extranjera: entre la ayuda y el obstáculo», *Signos*, 4, 36-47.

- ROULET, E. (1980): *Langue maternelle et langue seconde. Vers une pédagogie intégrée*, Paris, Crédif-Hatier.
- (1995): «Peut-on intégrer l'enseignement-apprentissage de plusieurs langues?», *Etudes de linguistique appliquée*, 98, 113-118.
- VIGNER, G. (1989): «Thèmes, champs lexicaux et activités discursives», *Le français dans monde*, Recherches et applications, Lexiques, Paris, Hachette.
- ZARATE, G. (1995): *Représentations de l'étranger et didactique des langues*, Paris, Didier.

CUARTA PARTE

**CULTURA Y SOCIEDAD
EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO**

**PROGRAMME DE DIFFUSION ET DE LECTURE
DE RECHERCHES FRANCOPHONES:
VISITE GUIDÉE DU RÉSEAU GERFLINT**

SOPHIE AUBIN

Universitat de València

*Il est indispensable
de pouvoir penser l'unité
du multiple et la multiplicité de l'un
(Edgar Morin)*

Certains seraient tentés de dire que le GERFLINT, aujourd'hui, ne se présente plus. D'autres hésitent encore sur la signification de son sigle, sur son identité, sa finalité, son impact. Puisque qu'il fête en 2009-2010 ses 10 premières années, toute présentation est également un bilan et l'occasion de mesurer le chemin parcouru, d'aborder d'autres problématiques sur la base de l'observation de son fonctionnement. Ce qui rallie lecteurs débutants et chevronnés. Etant donné le rythme de développement de ce groupe de recherches, les visites fréquentes sur <www.gerflint.eu et <http://gerflint.forumpro.fr>> sont fortement conseillées. L'idée d'aider le visiteur-lecteur nous place dans une perspective difficile à cerner: la lecture électronique de revues et d'articles scientifiques, c'est-à-dire le comportement d'un lecteur internaute de textes d'une qualité scientifique remarquable en accès libre et gratuit. Outre l'apport de réponses aux questions les plus souvent posées, le guide de cette visite proposera des stratégies d'accompagnement pour cette lecture scientifique en ligne, ce qui est l'occasion de soulever la question du lectorat de ce réseau unique de revues d'études francophones. De multiples parcours de «lecture de/en synergies» peuvent alors être tracés à volonté.

1. Première décennie (1999-2009): réponses aux questions les plus fréquentes

1.1 Qu'est-ce que le GERFLINT?

On trouve facilement la réponse à cette question non seulement sur son site mais aussi dans les diverses préfaces et avant-propos qui paraissent régulièrement (Aubin, 2008: 13-18). Rappelons cependant que le Groupe d'Etudes et de Recherches pour le Français Langue Internationale rassemble des chercheurs œuvrant pour la diffusion d'études et recherches francophones. Voici un exemple de ses politiques éditoriales:

Synergies Espagne est une revue de recherche en sciences de la communication et du langage. Sa vocation est de promouvoir l'enseignement, l'apprentissage, l'usage du français sous ses aspects musicaux, linguistiques et culturels. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive. En tant que revue ouverte aux points de vue disciplinaires variés et soucieuse de participer au décroisement des sciences humaines, les articles épars sont acceptés.

Il s'agit à la base d'une Association à but non lucratif (loi 1901) dont le siège est en France, en Normandie, dans l'Eure, dirigée par son Président, Jacques Cortès, professeur émérite en sciences du langage de l'Université de Rouen, assisté de trois vice-présidents (Serge Borg, Malgorzata Pamula, Jean-Paul Roumegas), sous la présidence d'honneur d'Edgar Morin. L'ensemble des activités de cette association repose sur un vaste programme intitulé *Programme mondial de diffusion scientifique francophone en réseau*. Ce programme couvre et se nourrit de projets de promotion et de transfert de travaux scientifiques dont la finalité est la fondation et le fonctionnement d'une revue baptisée *Synergies*, vecteur commun de l'ensemble du Groupe, suivi du nom de la zone géographique concernée. Chaque projet, mené d'une manière autonome en fonction des caractéristiques linguistiques, sociales et culturelles du pays, est placé sous la direction d'un responsable ou plus précisément d'un rédacteur en chef dont la mission est d'animer une équipe (composée d'un comité scientifique, d'un comité de rédaction, d'un comité de lecture) et d'assurer la coordination et la

vitalité de son projet aux niveaux local, national et international. La mise en œuvre de ce programme transforme chaque siège de revues *Synergies* non seulement en carrefour d'études et de recherches de qualité mais aussi en centre de formation à l'écriture scientifique francophone et au journalisme scientifique. Le GERFLINT est en somme un laboratoire mondial, présent sur les cinq continents, dont l'action repose, sans le moindre doute, sur le labeur, mais aussi le binôme collaboration-élaboration au service de la communication et des sciences humaines.

1.2 S'agit-il seulement de revues de didactique du français langue étrangère?

Pour répondre clairement à cette question encore très souvent posée, il faut souligner que tout chercheur débutant ou confirmé en sciences humaines peut devenir auteur du GERFLINT, sous réserve d'évaluation positive de son article. Ce qui ne veut pas dire que les chercheurs d'autres branches scientifiques en sont exclus, bien au contraire: parmi les principes fondamentaux de ce groupe figure l'encouragement aux dialogues entre disciplines scientifiques dont le cloisonnement et «l'hyperspécialisation» représentent, selon lui, et en accord parfait avec Edgar Morin, un des pires maux de notre planète. La liste des disciplines couvertes par les revues est formulée comme suit: «Culture et communication internationales, Relations avec l'ensemble des sciences humaines, Ethique et enseignement des langues-cultures, sciences du langage, Littératures francophones et didactique des langues». Cette défense de la recherche scientifique francophone est par définition sans exclusive, sans rejet non seulement sur le plan thématique (les articles épars sont acceptés et intégrés) mais aussi sur le plan linguistique: la langue française est bien sûr prioritaire mais des études dans d'autres langues (espagnol, italien, anglais, arabe, portugais, etc.) trouvent logiquement leur place. Ce dispositif est un facteur de rupture de l'isolement de chercheurs désireux de publier leurs travaux et réflexions en langue française ou dans la langue qui s'adapte le mieux à la qualité de leur expression, une invitation au dialogue des langues et des cultures.

1.3 Est-ce un groupe officiellement reconnu?

Le GERFLINT est soutenu par diverses instances gouvernementales dont le Ministère français de l'Education Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, par l'intermédiaire de la Direction de la Recherche Européenne, Internationale et de Coopération, le Ministère français des Affaires Etrangères, le Ministère Algérien de l'enseignement supérieur, etc. Il a en outre établi de solides partenariats avec de nombreuses institutions culturelles et universitaires dans le monde dont la liste complète ne peut malheureusement pas être dressée dans le cadre réduit d'un paragraphe: l'Université de Franche Comté (UFC), le Centre de Linguistique Appliquée (CLA) de l'Université de Franche-Comté, la Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH), l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF), la Fédération Internationale des Professeurs de Français (FIPF), l'Université pédagogique de Cracovie, l'Université de Zulia (Maracaïbo) au Venezuela, l'Université de Southampton au Royaume-Uni, l'Institut Français de Valence en Espagne, etc.

De plus, toutes les revues sont engagées, à différents stades, selon leur inscription dans la durée et la démonstration du niveau indéniable de la qualité des articles publiés, dans divers processus de classements et d'indexations.

1.4 Le GERFLINT pèse-t-il vraiment dans la balance de la publication scientifique francophone?

Les chiffres, dit-on, étant ceux qui parlent le plus d'eux-mêmes, laissons-les s'exprimer. Une fois dépassée l'étape de fondation des premières revues, (Brésil, Italie, Pays Riverains de la Baltique, France), on observe que le GERFLINT s'est développé d'une manière rapide et régulière et poursuit actuellement sa progression, sa consolidation. Rappelons qu'il suffit que quelques chercheurs dans une partie du monde veuillent fonder ou reprendre une revue *Synergies* et en présentent le projet pour qu'elle reçoive tout l'appui logistique nécessaire à l'entreprise. Voici la liste, des revues *Synergies* actives à ce jour: *Synergies Afrique centrale et de l'Ouest, Algérie, Amériques, Brésil, Canada, Chili, Chine, Espagne, Europe, France,*

Inde, Italie, Monde, Monde Arabe, Monde Méditerranéen, Pays Germanophones, Pays Riverains de la Baltique, Pays Scandinaves, Pologne, Roumanie, Royaume Uni et Irlande, Sud-Est Européen, Tunisie, Turquie, Venezuela. Parmi les projets les plus récents, nous pouvons citer ceux de *Synergies Tunisie* et *Synergies Monde Méditerranéen*. Quant à *Synergies Espagne*, son 3^{ième} numéro, «*Contrastes linguistiques*» sortira en 2010. Le nombre de revues parues ou en projet oscille à ce jour entre 25 et 30. En une dizaine d'années, le GERFLINT a publié 5 millions de pages francophones, ce chiffre étant en constante augmentation.

1.5 Un triple Réseau

Le GERFLINT est d'abord un réseau humain. Il repose sur la solidarité et l'amitié entre ses membres scellés par l'organisation d'un colloque annuel.¹ En devenir membre est gratuit. La qualité de membre ne se mesure pas au paiement régulier et obligatoire d'une cotisation² mais à la quantité et à l'efficacité du travail accompli. Il est en mouvement perpétuel: en témoignent les revues à naître ou en projet, celles qui viennent de paraître, celles qui reprennent leur chemin (dont la plus ancienne, *Synergies Brésil*,³ celles qui ne demandent qu'à revivre (Pérou, Vietnam, Russie), tandis que la plupart respecte, au moins, une périodicité annuelle. Aucun doute sur le fait qu'il s'agit bien d'un réseau mondial humain où chaque équipe travaille en autonomie, où aucune structure n'est maintenue artificiellement. Le GERFLINT possède ensuite une identité électronique singulière parce qu'il ne publie pas une seule revue électronique mais, un réseau électronique de revues ou autrement vu, des revues électroniques en réseau, ce qui ne va pas sans avoir une influence sur les comportements du lecteur, comme nous le verrons plus loin. Le GERFLINT est enfin un réseau complexe. De l'avis de Jacques Cortès, (2008: 16), cette trentaine de revues est «large-

1 2006: Paris (FIAP Jean Monnet); 2007: Centre de Linguistique Appliquée de Besançon; 2008: Université pédagogique de Cracovie; 2009: Université de Malte.

2 Cela dit, comme toute association à but non lucratif, le GERFLINT accepte toute forme de soutien financier dans le cadre de la législation en vigueur.

3 Dont la plus ancienne par exemple, *Synergies Brésil*, 7 (2009). *Le Brésil et ses langues: perspectives en français*, numéro coordonné par Véronique Braun Dahlet.

ment une émergence» de la pensée d'Edgar Morin. Chaque revue, quelle que soit son étendue géographique, s'efforce de fuir la pensée unique pour unir pensées locale et globale, de veiller à séparer et relier les langues, les cultures, les disciplines. La structure du GERFLINT étant réticulaire, l'unité et la diversité de l'expression de la pensée dans le monde ne peut effacer ou remplacer l'unité et la diversité de la pensée exprimée dans une seule partie de ce monde et vice-versa. C'est en s'engageant sur le terrain de cette pensée complexe que l'on comprendra mieux pourquoi *Synergies Monde Arabe*, par exemple, coexistent en harmonie avec *Synergies Algérie* ou *Synergies Tunisie*, pourquoi *Synergies Monde*, seule, n'aurait plus raison d'être. Il en sera de même pour *Synergies Monde Méditerranéen* qui, loin d'effacer ses consœurs du pourtour méditerranéen, instaure une dynamique dont l'équipe de la revue *Synergie Espagne* se réjouit.

2. Lectures sur un réseau d'articles scientifiques en ligne

Le moindre coup d'œil sur ce réseau fait surgir la problématique de la lecture électronique d'articles scientifiques. Avant de parler de véritable lecture, il serait sans doute plus réaliste, de s'en tenir «au parcours des yeux» d'un support électronique, qui donnera lieu, peut-être, à un «arrêt sur article» et, au mieux à une lecture productive capable de faire place à une étude approfondie, voire une citation de cet article. Tout responsable d'une revue électronique ou disponible gratuitement et intégralement sur un site aménagé à cet effet s'intéresse au comportement du lecteur scientifique internaute, difficile à cerner, que nous sommes tous plus ou moins devenus, possédant désormais sous le doigt une quantité considérable d'articles en accès libre. Certes, le nombre de visites est un indicateur important mais l'essentiel est sa durée, sa qualité, son renouvellement. Ce qui revient à se placer dans la perspective des facteurs de variation de l'impact des revues scientifiques en accès libre. Le réseau GERFLINT se fonde-t-il dans la masse infinie de l'hypertextualité ou présente-t-il des caractéristiques qui le rendent unique?

C'est en s'intéressant aux nombreuses études menées sur la lecture électronique par la psychologie cognitive, l'ergonomie cognitive des interfaces, soit une discipline qui «vise à adapter les documents électroniques

aux capacités mentales de l'utilisateur» (Baccino, 2004: 209) et par le journalisme que nous pourrions mieux aborder la perception de la production électronique d'articles scientifiques en sciences humaines menées en général par de nombreuses institutions et par le GERFLINT en particulier.

2.1 Quelques caractéristiques de la lecture électronique

Il n'est pas inutile d'évoquer quelques aspects de la lecture électronique au risque de plonger dans une simplification qui ne font guère honneur aux experts en la matière. Thierry Baccino par exemple, professeur de psychologie cognitive, affirme:

Il est impossible d'étudier la lecture sur écran sans décrire précisément les caractéristiques physiques du fonctionnement d'un tel support et leurs conséquences sur le système visuel. Les informations affichées sur un écran n'ont en effet aucun équivalent dans la vie réelle où les choses nous apparaissent souvent d'une manière stable et définitive. Par exemple, les informations contenues dans un livre ou sur une photographie n'ont pas comme propriétés de changer d'intensité ou de luminosité à tout moment, ni de se déplacer sous le regard. A l'inverse, les informations sur un écran subissent une série de transformations spatiales et temporelles qui modifient la perception et les représentations jusqu'à induire des pathologies spécifiques [...]» (2004: 71).

Selon des spécialistes en ergonomie et utilisabilité de la Toile (Nielson, Loranger, 2008), la lecture électronique est très particulière, à la fois diagonale et lente, saccadée, plutôt déroutante pour l'œil qui se perd facilement. Il y a, selon nous, une contradiction car d'une part, on nous dit que cette lecture est plus lente que la lecture traditionnelle mais que ces textes sont/seraient cependant plus «lus» que les autres. La question essentielle tourne donc autour de la qualité de cette lecture ou de l'usage du terme «lecture» qui renverrait plus à une activité lectrice en surface, voire à une impression ou sensation de lecture... Une autre question est de savoir si les lecteurs scientifiques internautes ont un comportement différent du public en général, en raison de leur formation et de leur capacité en théorie supérieure d'intégration de l'information par la lecture. Si l'on se penche

maintenant sur le fonctionnement de l'œil et les nombreuses études sur la visibilité et la lisibilité des écrans, souvent comparées aux modes de la lecture sur papier, on constate que, quel que soit le support choisi, les variations de la fatigue visuelle et de la qualité de la lecture résident fondamentalement dans la qualité optimale des écrans et sources de lumières. On serait tentée de dire, pour simplifier la question au maximum, que le problème ne réside pas dans l'écran lui-même mais dans le fait de lire sur un écran qui n'offrirait pas les qualités optimales du point de vue de la luminosité, ce qui serait aussi nocif que lire sur du papier dans l'obscurité. Malgré les progrès réalisés dans ce domaine, de nombreux écrans sur lesquels la lecture s'effectue dans le monde professionnel souffrent encore souvent de réglages aléatoires. De son côté, la politique éditoriale du GERFLINT tient compte des critères de lisibilité optimale, non seulement dans sa gestion de l'espace textuel mais dans ses choix typographiques, la police Arial par exemple, considérée comme celle qui apporte le plus grand confort visuel (Baccino, 2004:109-165).

2.2 Des risques de l'abondance: survol, zapping, banalisation

Il est permis de mettre en doute le fait qu'un chercheur, parce qu'il possède une capacité cognitive et un niveau de lecture en théorie supérieure à la moyenne, et par conséquent un haut niveau de compréhension, échapperait à la tentation du zapping, d'autant plus qu'il est mis en demeure de prendre connaissance d'un nombre croissant d'études, encore plus rapidement qu'avant l'arrivée de la numérisation massive et que le fonctionnement de son système oculaire, naturellement sensible, succombe facilement à la fatigue. Le choix d'imprimer tel ou tel article, comme tout lecteur internaute d'ailleurs, n'efface pas un temps de balayage hâtif, les pertes inconscientes en chemin, les risques de rapport déséquilibré entre la quantité et la qualité du traitement de l'information.

Une fois la décision prise de «s'abonner» à la lecture électronique des revues *Synergies*, le lecteur peut apprendre à gérer une des plus grandes originalités du GERFLINT, à savoir une fréquence inédite de parutions. En effet, il ne s'agit pas d'une revue annuelle, bi-annuelle ou semestrielle qui donne à un lectorat fidélisé le temps de se centrer sur le dernier numéro

paru, d'approfondir ses lectures, d'attendre le numéro suivant... Chaque revue du réseau possède, au moins, une périodicité annuelle de sorte qu'un lecteur internaute modèle du réseau GERFLINT reçoit par an gratuitement une bonne vingtaine de numéros de diverses revues; puisque chaque numéro présente en moyenne une vingtaine d'articles, nous nous trouvons face à un volume annuel de 400 à 500 textes. C'est dire à quel point le lecteur-internaute occasionnel ou habitué doit/peut avoir des réactions très diverses.

L'architecture actuelle du réseau GERFLINT permet de freiner les dangers de la lecture hypertextuelle : un excès de liberté donnée au lecteur (passage fréquent d'un lien à l'autre) entraîne la perte du déroulement de la lecture souhaitée par l'auteur, des changements fréquents de stratégie de lecture, une suite d'incompréhensions, de désorientations cognitives, de perte de temps, sans oublier la fatigue oculaire (Baccino, 2004: 193-205). Sur le réseau GERFLINT, le visiteur-lecteur, à partir du moment où il a ouvert un article, peut certes cliquer sur les adresses électroniques des sitographies mais ne peut voguer de manière transversale sur une autre revue *Synergies* sans être obligé de revenir en arrière. Ce réseau électronique ressemble donc à une sorte de bibliothèque composée d'étagères virtuelles devant lesquelles le lecteur averti peut encore rester actif, dans le respect de la trame du texte et de la progression de la lecture souhaitée par chaque auteur, chaque coordinateur.

2.3 Résoudre un dilemme

Il existe en journalisme des techniques d'écriture numériques fondées sur des critères de simplification textuelle afin de retenir le lecteur-internaute (concision, brièveté, simplification, aménagement d'espace, etc.). Or ces techniques sont bien évidemment à l'opposé des consignes aux auteurs d'articles scientifiques en sciences humaines en particulier, sans oublier les critères d'indexation des revues qui par définition reposent sur une certaine longueur, la complexité, le déchiffrement, l'attention maximale, les retours en arrière, etc.). Le GERFLINT doit donc gérer le fait de publier des articles qui obéissent aux formes d'écriture et de lecture les plus tra-

ditionnelles, toujours pensées pour un support-papier, dans le cadre d'un outil d'une toute autre dimension.

3. Stratégies pour une diversité des modes de lecture

Le GERFLINT possède indiscutablement un dispositif, encore peu exploité, qui mélange rigueur, flexibilité, clarté, coordinations multiples, autant de facteurs de diversification des modes de lectures et d'adaptation au rapport déséquilibré entre accessibilité libre et rapide permise par la technologie et capacités d'absorption de l'information par le cerveau humain. Outre les stratégies habituelles (index thématique, invitation à un commentaire en ligne, compte-rendu), nous proposons ici trois stratégies susceptibles d'attirer le regard et de renforcer la qualité des lectures entreprises, de créer des «synergies lectrices».

3.1 Première stratégie: gestion de la mixité du support

Un des premiers choix du GERFLINT a été la volonté d'établir la co-existence du support électronique et du support papier, les textes étant exactement les mêmes. Chaque revue est tirée à 500 exemplaires, distribuée de la manière la plus traditionnelle et solidaire. Cette mixité peut paraître lourde et coûteuse à première vue. Elle offre cependant l'extrême avantage, en particulier au niveau local, de faciliter la combinaison des deux modes de lectures. Les inconvénients de l'un ou l'autre support justifient cette co-existence heureuse des deux modes de diffusion tout en s'adaptant aux goûts de chacun: la première, virtuelle, permettant un accès rapide à l'ensemble des revues, la seconde, réelle, plus traditionnelle, plus adaptée au confort visuel, à l'étude approfondie. On discerne deux points de rencontre et d'équilibre entre forme textuelle, support électronique et support papier qui ne résout pas entièrement le dilemme évoqué supra mais sert, au moins, à l'atténuer: le résumé en deux ou trois langues, dont la qualité devient, plus que jamais, d'une importance stratégique, et la consigne aux auteurs de ne pas dépasser, dans la mesure du possible, les 20 000 signes. Ce qui, pour un seul article, réduit le temps de lecture électronique et la fatigue visuelle potentielle. Les raisons de cette mixité ne sont pas unique-

ment physiques, matériels ou psychologiques. Si, comme l'affirme Roger Chartier, «les formes affectent le sens et que lire la même œuvre dans une édition imprimée ou sur l'écran n'est pas lire le même livre» (Nouchi, 2009: 26), il est préférable, tant que cela sera possible, d'offrir les mêmes textes sur les deux supports, médecine préventive contre formes et sens uniques.

3.2 Deuxième stratégie: invitation à la lecture réticulaire

Si l'on clique sur le portail des revues en ligne (<<http://gerflint.forum-pro.fr>>) nous pouvons suivre un mouvement qui s'adapte parfaitement aux besoins de prise de conscience rapide et ciblée de l'internaute scientifique.

3.2.1 Première lecture horizontale et verticale grâce à sa structure pyramidale sur trois niveaux

Premier niveau: le titre de la revue, sa zone géographique.

Deuxième niveau: le titre de chaque numéro, suivi de son sommaire. Chaque numéro de chaque revue est le résultat d'une coordination reflétée par le titre à partir d'un axe thématique volontairement large en général.

Troisième niveau: les titres de parties. Chaque revue divise souvent ses numéros en plusieurs parties. Dans l'hypothèse d'une consultation trop rapide, ceux-ci peuvent passer inaperçus alors qu'on obtient un éventail précis des disciplines couvertes par les revues comme le démontre cet échantillon: Algérie 1, Partie 1: Sciences et philosophie du langage; Algérie 4, partie 1: Sociologie et pragmatique; Italie 4, partie 2: Lexicographie; Monde Arabe 1, partie 3: Linguistique et sociolinguistique; Pays Scandinaves 3, partie 2: Grammaire; Espagne 2, partie 1: Langues, histoire et politique.

Quatrième niveau: les articles eux-mêmes.

3.2.2 Lectures thématiques

Après ce premier niveau de lecture, notre lecteur sera naturellement attiré par un parcours transversal, fondé sur ses centres d'intérêts ou sa ligne de recherches, réalisé librement au grès de ses découvertes ou en «visite organisée» par un «guide du réseau GERFLINT» dont la charge serait d'organiser des parcours de lecture. Soulignons au passage que devenir guide sur ce réseau serait une belle démarche à exploiter dans le cadre d'une formation à la recherche.

3.3 Troisième stratégie: tracer des parcours de lecture

Cette technique éditoriale tout à fait traditionnelle, qui rejoint l'index thématique plus ou moins détaillé obtient, sur ce réseau, une dimension exceptionnelle. Il s'agit d'un parcours thématique certes, mais profondément ancré dans une réalité géographique et culturelle sans frontières. Il suffit de prendre certaines disciplines et quelques centres d'intérêt pour mesurer à quel point nous pouvons trouver de nombreuses études sur la question qui occupe tout ou partie d'un numéro. Suivez le guide...

Concept de Langue Internationale: Brésil 3, Europe 3.

Didactique des langues-cultures: Algérie 2 et 4, Chine 1 et 4, Espagne 1 et 2, Pays Germanophones 1, Pays Scandinaves (les 3), Pologne 2, Venezuela 1 et 4.

Français Sur Objectif Spécifique: Chine 3, Italie 3.

Nouvelles Technologies: Chili 2, Europe 2.

Littératures: Algérie 3, Chine 4, Afrique Central et de l'Ouest 2; France 1: Partie 3: Littérature et identité: Inde 1, partie 2: Recherches en littérature; Inde n° 3, partie 3: Inde, Québec et poésie; Arabe 1: partie 3: Littérature et culture; Arabe 4: La nouvelle féminine dans le monde arabe; Baltique 3, partie 4: Agoras philosophiques, anthropologique et littérature; Baltique 4, partie 2: Hyperbole en art, cinéma et littérature; Pérou 2, partie 4: Jardins secrets.

Traduction: Monde Arabe 4 et 5; Pologne 5, Espagne 2, partie 3.

Des parcours sur un thème plus précis peuvent alors être façonnés à volonté.

Signalons que la revue *Synergies Monde* par exemple, a pris le pli de publier une «Bibliographie sélective d'articles publiés dans les revues du GERFLINT» qui porte sur le thème du numéro de la revue.

4. Un long, large et vaste parcours: l'identité culturelle

L'identité culturelle fait partie des principes fondateurs du GERFLINT: à partir du moment où l'on s'est fixé comme objectif fondamental non pas une défense aveugle et bornée de la langue française mais la lutte contre l'idéologie d'une langue internationale unique, étant donné les liens étroits qui unissent langue et identité culturelle, nous pouvons affirmer que l'identité culturelle et le dialogue des cultures sont omniprésents et se retrouvent d'une manière ou d'une autre dans l'ensemble des revues. Le fait qu'Edgar Morin soit le président d'honneur de ce groupe, que le philosophe et sociologue Jacques Demorgon ainsi que l'historien Maurice Aymard, pour ne citer qu'eux, en deviennent des collaborateurs et auteurs assidus, a renforcé cette tendance. Outre des articles épars (Demorgon, 2008), il existe des revues qui affichent des numéros qui s'y consacrent entièrement:

- 2004. *Synergies France 1, Crises et affirmations identitaires* (Recueil de textes produits par des doctorants, sous la direction de Jacques Cortès).
- 2007. *Synergies Chili 3. Pluralité linguistique et approches inter-culturelles*.
- *Synergies Royaume-Uni et Irlande* dont les deux premiers numéros sont des *Regards sur les langues et les identités* (2008) et sur *l'entente culturelle* (2009).
- *Synergies Monde 1*, 2006. *Un fil de soie. Langue française, plurilinguisme et identités européennes*. Ce sont les actes du premier congrès européen de la FIPF (Vienne).
- *Synergie Monde 5*, Faire vivre les identités francophones. Fruit d'une nouvelle collaboration entre le GERFLINT et la FIPF, il s'agit des actes du congrès Mondial de la FIPF à Québec (juillet 2008).

Quant au premier numéro de la revue *Synergies Monde Méditerranéen*, il contiendra les actes du colloque des rédacteurs du GERFLINT (Malte 2009), sous le thème: *Identités Méditerranéennes et Francophonie. Pour une approche dialogique de la Communication Internationale*.

5. Conclusion

Bien qu'il ne nous soit pas possible, faute de temps et d'espace, de poursuivre et approfondir cette visite, nous espérons avoir réussi à communiquer l'envie de prendre l'habitude d'en réaliser, de créer des parcours pour soi, pour d'autres, d'enrichir par ce biais bibliographies, citations, comptes rendus, connaissances. Le GERFLINT, dont la progression illustre bien la mutation actuelle des modes de lectures, a visiblement mis en place, pour tous, un réseau aux nombreux atouts. Son évolution est, en grande partie, étroitement liée aux comportements de son lectorat aussi fidèle, varié, instable ou volatil soit-il. Celui-ci doit évoluer avec lui et au même rythme que lui, sachant qu'un lecteur peut devenir auteurs ou collaborateurs et vice versa. Si le GERFLINT donne volontiers la priorité à l'accessibilité, à la gratuité, il n'entend pas renoncer à la complexité sous toutes ses formes.

Bibliographie

- AUBIN, S. (2008): «Le GERFLINT et ses revues: *Synergies Espagne*», *Synergies Espagne*, 1, 13-18.
- BACCINO, T. (2004): *La lecture électronique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- CORTES, J. et autres (eds.) (2008): *Synergies Monde*, 4, *Hommage à Edgar Morin pour son 87^{ème} anniversaire*.
- CORTES, J. (2009): Préface. *Synergies Espagne*, 2, *Langues, Enseignement, Education: Relier l'ancienneté et la modernité*, 11-14.
- DEMORGON, J. (2008): «Comprendre les identités nationales, construire une Europe des échanges», *Synergies Espagne*, 1, 33-40.
- NIELSEN, J. et H. LORANGER, (2008): *Site web: priorité à la simplicité*, Pearson Education.
- NOUCHI, F. (2009): «Google or not Google», *Le Monde*, 12 septembre, 26.

JEAN-PAUL SARTRE: DÉFENSEUR DE LA NÉGRITUDE. QUELQUES RÉFLEXIONS À L'ÈRE DES ÉTUDES POSTCOLONIALES

MARÍA ISABEL CORBÍ SAÉZ

Universidad de Alicante

- Vous dites avoir été généralement mal compris par la critique. Pourtant il me semble qu'un texte contienne une analyse très profonde de votre œuvre poétique: l'«Orphée noir» de Jean-Paul Sartre...
- Excellente! Sartre a magnifiquement réagi; le texte, un de ses plus beaux textes d'ailleurs m'a sidéré.
- L. S. lui avait demandé d'écrire une introduction à son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Pourquoi Sartre? lui avais-je demandé. Il n'est pas ethnologue, il ne connaît rien à l'Afrique. D'autre part, on prétend qu'il est sourd à la poésie. «Peut-être, avait répondu Senghor, mais c'est un homme fort intelligent». Il avait doublement raison!

(Aimé Césaire, «Entretien avec Aimé Césaire» dans *Afrique* (Paris, 1961))

L'année 2008 s'avéra sans aucun doute d'une importance extraordinaire dans la mesure où plusieurs commémorations rappelèrent l'incorruptible contribution de certains intellectuels, philosophes ou écrivains à d'honorables causes. De plus le décès en avril de l'auteur du *Cahier d'un retour au pays natal* et quelques mois plus tard la célébration du 60^{ème} anniversaire de la déclaration des droits humains en décembre ne peuvent que nous obliger à revoir tout un passé de luttes et de revendications pour défendre et dignifier l'identité des peuples noirs, séculairement annulée et anéantie d'abord par le fouet de l'esclavage de part et d'autre de l'Atlantique, puis ensuite par le mouvement colonialiste européen qui s'empara de tout un continent et l'exploita jusqu'au plus profond de sa sève pour la

seule et dénigrante excuse d'une supposée infériorité sociale, culturelle, économique, politique... Si comme il est fort connu le ^{xx}^{ème} siècle fut témoin dans les années 50 et 60 des luttes et des guerres pour les indépendances, il fut bien préalablement témoin également des efforts incessants et de plus en plus tenaces de la part de nombre d'intellectuels, écrivains et poètes bien pensants pour dénoncer les abjections et l'aliénation qui étouffaient et dévastaient les peuples de couleurs sous la domination coloniale. À teneur des paroles d'Aimé Césaire par lesquelles nous commençons notre article ou encore selon Abiola Irele (1964: 9) le maître de l'existentialisme fut le premier intellectuel¹ français à offrir une étude critique de ce mouvement dans le célèbre essai «Orphée noir» qui préfaça la non moins célèbre anthologie publiée par le futur premier président du Sénégal. Effectivement depuis la publication en 1948 cette préface a reçu de nombreuses critiques,² bien souvent, d'abord, comme résultat des attaques et des malveillances constantes fort connues retombées sur le chanfre de l'existentialisme,³ puis de certains intellectuels noirs africains qui s'attaquant au concept même de la négritude s'en prirent également à son défenseur.

Dans le cadre de notre article nous nous proposons de revoir l'étude de Sartre et d'aborder quelques lignes de pensées qui, nous semble-t-il, sont annonciatrices de certains traits fondateurs des littératures postcoloniales francophones. Si tel que le souligne Monique Nomo Gamba (2005: 10), les littératures noire africaines en langue européennes malgré leurs spécificités sont toutes «le produit de la décolonisation», et il n'y a pas de rupture

1 Il est à noter qu'André Breton écrivit la préface pour la publication de la traduction du *Cahier d'un retour au pays natal* (1947) et dans ce cadre le chef-de-file des surréalistes parle du mouvement de la négritude or c'est à Jean-Paul Sartre qu'on doit la première étude critique approfondie de la poésie de la négritude et la prise de position ouvertement déclarée en défense du mouvement.

2 Tel que l'ont relevé de nombreux critiques, nombre d'intellectuels et d'écrivains comme W. Soyinka, E. Mphahlele, K. Adotevi (entre autres) entreprirent de féroces critiques aux chantes de la négritude et à leur défenseur. Malheureusement de nos jours il est encore bien d'intellectuels qui continuent de remettre sous questionnement la contribution sartrienne. Nous nous devons de reconnaître que l'idée première de notre article répond à notre souhait de contribuer dans la mesure de nos possibilités à ce besoin de faire la part des choses et d'accorder à Jean-Paul Sartre la reconnaissance qui lui revient de droit quant à sa défense de la négritude et l'importance que cela eut non seulement à l'époque mais y compris sous la perspective de l'actualité à l'ère du postcoloniale.

3 Anni Cohen-Solal révisant l'année 2005 et la célébration du centenaire de Jean-Paul Sartre relève encore ces malveillances qui ont suivi depuis toujours la trajectoire du chanfre de l'existentialisme (Cohen-Solal, 2007: 1). Dans ce sens retenons également l'intervention «Sartre, s'est-il toujours trompé?» du Professeur M. Winock: «Le bilan paraît accablant. On l'a accusé d'avoir été passif sous l'occupation, compromis avec le totalitarisme, démagogique avec la jeunesse gauchiste. Il sut pourtant, quelquefois, faire preuve de lucidité et de courage [...] Chez lui le moraliste l'avait toujours emporté sur le politique». (Winock, 2005: 45).

abrupte entre les premiers écrivains et leurs successeurs dans la mesure où ils présentent tous à divers degrés la même inquiétude envers les problèmes politiques, socio économiques des peuples africains, envers les problèmes migratoires et donc envers cet exil géographique mais aussi linguistique, sans oublier par ailleurs, la recherche d'une identité proprement noire ou encore hybride, prêchant la redécouverte de plus en plus impérieuse de la culture traditionnelle de façon à assurer définitivement sa survie et son ancrage au sein d'un monde occidental fort malheureusement toujours trop hégémonique, on ne peut nier que le mouvement littéraire et idéologique de la négritude soit à l'origine de toute une littérature à venir malgré les controverses et les polémiques qu'il souleva par la suite. Dans un premier temps nous allons revenir brièvement sur la contribution de Sartre avec son «Orphée Noir» et la défense qu'il y déploie, abordant en premier lieu certaines des critiques qui retombèrent sur son étude pour ensuite voir quelques-unes des réflexions qui accordent à cette dernière, certes aussi riche que profonde d'un point de vue théorique (Jack, 1996: 75-76), ce caractère annonciateur de toute une littérature à venir.

Au tournant des années 50, malgré les articles,⁴ les démarches et les actions, malgré les prises de positions inconditionnelles de l'auteur de *l'Existentialisme est un humanisme*, en faveur des peuples colonisés, le jeune Fanon s'en prend à l'«ambassadeur» de la négritude dans la célèbre œuvre *Peau noire, Masques blancs* l'accusant d'avoir trahi cette génération de jeunes poètes et d'avoir détruit l'enthousiasme noir.

La génération des jeunes poètes vient de recevoir un coup qui ne pardonne pas. On avait fait appel à un ami des peuples de couleur, et cet ami n'avait rien trouvé de mieux que de montrer la relativité de leur action [...] Jean-Paul Sartre dans cette étude a détruit l'enthousiasme noir. (Fanon, 1952: 108)

Voici l'une des attaques les plus retentissantes à l'époque et d'autant plus retentissante qu'elle venait d'un intellectuel noir disciple d'Aimé Césaire. Si nous retenons que Sartre donnera à nouveau par la suite la fort

4 Retenons qu'à partir du premier article «Présence noire» qu'il écrivit pour le premier numéro de *Présence Africaine* (1947), Jean-Paul Sartre ne cesse de se dévouer à l'appui de la cause des peuples colonisés publiant des articles et ouvrant les colonnes des *Temps Modernes* à la défense de cette cause.

connue et débattue préface pour *Les damnés de la terre* de Franz Fanon, on ne peut que déduire que la distance entre ces deux intellectuels ne fut pas si grande ou tout du moins temporaire. Force est de reconnaître qu'à l'époque où notre écrivain-penseur rédige son «Orphée Noir» sa méthode d'analyse et son style fondés sur la polémique et le paradoxe ne furent pas suffisamment compris et saisis, tel que le rappelle Lylian Kesteloot (Kesteloot, 2004: 201), et par conséquent son approche pâtit d'un manque de compréhension dans l'argumentation dialectique qu'il donna des bases éthiques et idéologiques sur lesquelles reposait le mouvement et les revendications visées par les poètes et intellectuels de la négritude. Par ailleurs, tenant compte de la réception sur la scène internationale et le public prioritairement visé, le lectorat blanc, le caractère didactique de la préface n'en devenait que plus impérieux. Un didactisme qui, on le comprendra facilement, tenant compte à l'époque de l'abîme culturelle et anthropologique qui séparaient ces poètes de leurs lecteurs, du soubassement et de la déconsidération qui pesaient sur eux dans le cadre de la culture occidentale, obligea Sartre à recourir à l'explication des imaginaires aussi choquants que méconnus, une explication laudative et ludique selon Nouredine Lamouchi (1996: 290-292) cherchant l'exaltation de cette poésie et qui, par moment, à notre avis, devient délibérément simplificatrice et schématique tombant parfois intentionnellement dans le stéréotype. Un recours au stéréotype, à notre avis, reposant donc sur ce besoin de rapprochement et non pas comme le résultat incontrôlé ou inconscient des schématisations culturelles et des préjugés voire même des fantasmes sexuels⁵ tels que dénoncés par une certaine partie de la critique fût-il par malveillance ou bien par manque de compréhension de sa préface. N'oublions pas non plus les attaques reçues quant à ses notations sur Leopold Sedar Senghor,⁶

5 Nouredine Lamouchi dénonce certains traits de la préface et en particulier ceux relatifs à ce passé «Passion» des peuples noirs «colporteurs de la souffrance de l'Humanité et des clichés sexuels retombés sur les noirs» (1996: 299). Nous tenons à insister sur ce caractère délibérément simplificateur (à notre avis) et schématique ainsi que l'intentionnalité dans le recours au stéréotype, sans oublier ce côté provocateur qui est toujours présent chez Sartre. Or, nous considérons que ce dernier visait avant tout à secouer les lecteurs et à les faire réagir face au problème de l'aliénation culturelle (entre autres) des peuples colonisés.

6 Ce qui retient notre attention déjà dans la préface de Jean-Paul Sartre est qu'en ce qui concerne la poésie de Léopold Sédar Senghor il y dénonce qu'elle ne déjette pas d'emblée cette hiérarchie et cette suprématie des valeurs européennes. «La raison est hellène et l'intuition est africaine» un cliché qu'on a beaucoup critiqué. Car le poète accordait le raisonnement et la capacité analytique à la civilisation occidentale et donc continuait à mettre au-dessus les valeurs européennes... Quand ce dernier définira la Civilisation de l'Universel plus tard il

quant à sa préférence déclarée pour l'écriture d'Aimé Césaire qu'il considéra comme la référence en matière de poésie noire qui fit couler pas mal d'encre quant à la subjectivité sartrienne et l'incursion du politique dans l'appréciation esthétique...

Et pourtant, force est de reconnaître, que l'étude de Sartre prend la défense d'une «écriture révolutionnaire» (Sartre, 1985: xii) qui reflète la prise de conscience (Sartre, 1985: xi) chez les peuples noirs d'une identité longuement étouffée et anéantie par l'esclavage puis par le colonialisme. Un texte qui, d'une part, fait appel à la sensibilité du lecteur et à son empathie pour que celui-ci arrive à comprendre l'ignominie des actes qui étouffèrent pendant plus de quatre siècles les voix négro-africaines de part et d'autre de l'Atlantique, et par ailleurs, qui insiste sur le fait que le mouvement de la négritude et ses poètes visent avant tout un combat pour sortir leurs frères de la situation de subordination, de servitude, d'exploitation et d'aliénation. Une situation qui, nous rappelle Sartre, avait été pendant bien trop longtemps insoupçonnée, ignorée voire même cachée ou encore dans bien des cas perversement et cyniquement justifiée. Car s'il est un mot d'ordre qui regroupe tous ces intellectuels et poètes, comme le souligne le futur auteur de *La critique de la raison dialectique*, c'est bien celui de la libération du joug de cette civilisation occidentale. Des voix poétiques qui prônent à travers la révolte l'auto affirmation et la récupération de leur dignité en tant qu'être humain au même rang que les blancs. Une poésie, définie dans «Orphée Noir»⁷ tout à la fois comme «subjective et objective»⁸ dans la mesure où elle exprime parallèlement

semblera tomber à nouveau sous l'égide de l'ethnocentrisme européen. Jean-Paul Sartre, dans le commentaire qu'il fait de la poésie de Senghor face à celle de Césaire, semble déjà soulever cet aspect. Nous reviendrons sur cela ultérieurement.

7 Il est intéressant qu'à l'époque d'entre deux-guerres et aux lendemains de la deuxième guerre mondiale l'exploitation des mythes classiques en littérature est quelque chose de très fréquent car ils servent à illustrer les avatars de la condition humaine tout au long de l'histoire de la culture occidentale.

8 «[...] aussi la conscience de race est-elle d'abord axée sur l'âme noire ou plutôt, puisque le terme revient souvent dans cette anthologie sur une certaine qualité commune aux pensées et aux conduites des nègres et que l'on nomme la négritude. Or, il n'est pour constituer des concepts raciaux, que deux manières d'opérer: on fait passer à l'objectivité certains caractères subjectifs, ou bien l'on tente d'intérioriser des conduites objectivement décelables; ainsi le noir qui revendique sa négritude dans un mouvement révolutionnaire se place d'emblée sur le terrain de la Réflexion, soit qu'il veuille retrouver en lui certains traits objectivement constatés dans les civilisations africaines, soit qu'il espère découvrir l'Essence noire dans le puits de son cœur [...] il se veut phare et miroir à la fois, le premier révolutionnaire sera l'annonciateur de l'âme noire, le héraut qui arrachera de soi la négritude pour la tendre au monde [...] bref un poète au sens précis du mot "vates"». (Sartre, 1985: xv).

cette quête initiatique individuelle mais aussi et surtout communautaire. Bien des réflexions ont été faites sur l'usage de ce mythe de la part de Sartre, l'espace de notre article ne nous permettant pas de nous y détenir,⁹ soulignons simplement que l'exploitation même, de la part du préfacier du mythe d'Orphée devrait éloigner cette critique d'«essentialiste» qu'on voulut accorder à son étude. S'il est vrai qu'à un moment donné il parle d'«Essence noire» ce qui lui valut ces dévaluations féroces fort connues, il parle de la Négritude comme moyen de conquête d'«âme noire» et celle-ci en rapport à ces passés, à ces cultures à retrouver.¹⁰

Ce dont il s'agit surtout c'est de cette prise de conscience de l'impérieux besoin et urgence des peuples noirs de s'ancrer dans l'histoire et d'être reconnus en tant qu'acteurs au même rang que les blancs. Le célèbre passage qui développe cette exigence incontournable de présence et de reconnaissance, qui insiste sur cette première étape de lutte, un passage fort contesté par la suite comme il est fort connu lui valant de nombreuses invectives et qui pourtant porte en lui les germes de nombres d'idées qui marqueront les années à venir. Cette première étape de «négativité», ce «racisme antiraciste»,¹¹ ne constituait qu'un échelon dans cette revendica-

9 Nous considérons que le recours au mythe d'Orphée ne répond pas simplement au fait que ce soit quelque chose de très fréquent à l'époque chez de nombreux écrivains, ou encore tel que le souligne Nouredine Lamouchi que «[...] Sartre ait voulu mimer la fonction du griot [...]». (1996: 296). À notre avis la portée recherchée par le recours à l'écriture mythique par l'écrivain-philosophe va plus loin. D'une part par le recours au mythe ne viserait-il pas cette allusion aux fondements même de la littérature et cette oralité originelle que les peuples colonisés ont su sauvegarder à l'insu même de leurs colonisateurs? Par ailleurs, sous un autre ordre, l'utilisation du mythe d'Orphée ne suggérerait-il pas l'idée de ce dépassement même de la négritude? Car Orphée jouant de sa lyre dans le mythe traditionnel ne peut récupérer Eurydice du royaume de l'Adès pour s'être retourné pour la regarder... D'autres questions nous viennent à l'esprit quant à l'usage même du mythe et la portée recherchée par Sartre, des questions que nous tenterons de répondre dans un prochain article.

10 Orphée dans le mythe ne peut récupérer Eurydice des enfers, tuée par le serpent. La Négritude, dont parle Sartre dans la préface n'a rien de biologique mais bien au contraire s'encadre dans le culturel puisque tel qu'il annonce, parlant des poètes de l'Anthologie «c'est quand *ils semblent le plus étouffés par les serpents de la culture occidentale* qu'ils deviennent le plus révolutionnaires» (Sartre, 1985: xvii) [c'est nous qui soulignons en italiques]. En fait ce dont il s'agit de retrouver c'est cette mémoire collective et inconsciente, tout ce qui a à voir avec ces patrimoines culturels disparus dus à l'assimilation que ce soit de part et d'autre de l'Atlantique.

11 Nous remercions le Professeur Maximilien Laroche rencontré lors du colloque «Aimé Césaire: dialogues contemporains avec le monde francophone» tenu à Hamilton (Canada) pour son intéressante réflexion au sujet de cette expression de Sartre qui aurait pour corollaire chez Césaire «un antiracisme raciste». Nous aurions aimé pouvoir discuter plus longuement sur ce point mais le colloque finissant nous dûmes arrêter notre toute petite conversation. Nous tenons à souligner qu'à l'aide de cette formule fondée sur le paradoxe et dérivée du caractère dialectique de la pensée sartrienne, le défenseur de la négritude cherchât à définir cette première étape de luttes pour la revendication de ces identités et ces cultures longuement ensevelies et étouffées par le joug colonial. Tel que nous l'indiquons dans l'exergue qui commence notre article, Aimé Césaire admira grandement

tion des poètes de la négritude. Négation et nihilisme pour pouvoir balayer les valeurs qui les avaient maintenu dans la plus profonde obscurité et dans le silence. Premiers pas d'un long chemin de revendications, de luttes et de combats «de sursaut de dignité» et de «droit à la parole» tel que le dirait, également, bien plus tard son ami Aimé Césaire dans son *Discours sur la négritude* (2004: 84). Étape indispensable selon Jean-Paul Sartre dans son «Orphée noir» en vue de cette unité finale, de cette synthèse qui amènerait un monde où les différences de race seraient abolies.

L'unité finale qui rapprochera tous les opprimés dans le même combat doit être précédée aux colonies par ce que je nommerai le moment de la séparation ou de la négativité: ce racisme antiraciste est le seul chemin qui puisse mener à l'abolition des différences de race. Comment pourrait-il en être autrement? (Sartre, 1985: xiv)

Dénonciation des différences de races¹² au nom desquelles les plus graves atrocités furent commises, revendication de l'abolition des différences fondées sur la contingence dans cette recherche d'une unité finale et d'une vision Humaniste des peuples. La Négritude, affirme le philosophe et écrivain, est pour se détruire, *elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière*.

C'est peut-être cette nudité ultime de l'homme qui a arraché de lui les oripeaux blancs qui masquaient sa cuirasse noire et qui à présent, défait et rejette cette cuirasse elle-même: c'est peut-être cette nudité sans couleur qui symbolise le mieux la Négritude: car la Négritude n'est pas un état, elle est pur dépassement d'elle-même, elle est amour. [...] à l'homme de couleur et à lui seul il peut être demandé de renoncer à la fierté de sa couleur. Il est celui qui marche sur une crête entre le particularisme passé qu'il vient de gravir et l'universalisme futur qui sera le crépuscule de sa négritude;

la contribution de Sartre à la cause de la Négritude et quant au concept de celle-ci nous nous devons d'ajouter que l'auteur du *Cahier du retour au pays natal* et le maître de l'existentialisme partagèrent de nombreux points de vue tel que l'atteste le *Discours sur la négritude* de Césaire (2004: 77-92).

12 Sartre insiste sur le caractère en tout et pour tout accidentel de la couleur de peau, ce côté biologique pourtant ayant servi fort malheureusement et pendant trop longtemps à la ségrégation, aux injustices et aux aberrations subies par les peuples de couleurs.

celui qui vit jusqu'au bout du particularisme pour y trouver l'aurore de l'universel. (Sartre, 1948: XLII)

Pour Jean-Paul Sartre donc les valeurs que prêchent ces poètes ne peuvent être conçues que dans cette visée fraternelle future d'un monde pluriel où se côtoient différents peuples et différentes cultures, en fin de compte ce dialogue des cultures. «Ce Bien futur»: reposant et annonçant également l'abolition de l'ethnocentrisme et le réductionnisme européens, donc le rejet de la sempiternelle suprématie des valeurs occidentales.

[...] la Négritude, née du Mal est grosse d'un Bien futur [...] c'est un repos instable, une fixité explosive, un orgueil qui se renonce, un absolu qui se sait transitoire: car en même temps qu'elle est l'annonciatrice de sa naissance et de son agonie, elle demeure l'attitude existentielle choisie par des hommes libres et vécue absolument jusqu'à la lie Parce qu'elle est cette tension entre un Passé nostalgique où le noir n'entre plus tout à fait et un avenir où elle cèdera la place à des valeurs nouvelles [...]. (Sartre, 1985: XLIII)

Des valeurs nouvelles pour l'avenir déjà prophétisé dans «Orphée Noir», annonçant cette universalité fondée sur le relativisme réciproque des cultures différentes et sur laquelle il reviendra quelques années plus tard dans la préface aux *Damnés* parlant de ce strip-tease de l'humanisme européen (Sartre, 1964: 186), et par conséquent dénonçant cette imposture au nom de laquelle l'esclavage et la colonisation furent justifiés. Universalité non plus par négation mais par intégration: quête ultime et boussole éthique incontournable toujours et encore d'actualité, pourrions-nous y ajouter à l'ère de l'Interculturel.

Tension entre un passé nostalgique à ne pas prendre dans le sens où Fanon voulut le voir¹³ au départ car Jean-Paul Sartre en aucun cas ne définit la négritude en terme de clôture dans un univers passé figé mais plutôt ouverte et orientée sur le futur. Retenons à cet égard, le recours aux

13 «Je n'ai pas le droit, moi homme de couleur, de rechercher en quoi ma race est supérieure ou inférieure à une autre race. Je n'ai pas le droit moi homme de couleur de souhaiter la cristallisation chez le blanc d'une culpabilité envers le passé de ma race. Il n'y a pas de mission nègre. Il n'y a pas de fardeau blanc. Le nègre n'est pas, pas plus que le blanc. Tous deux ont à s'écarter des voix inhumaines qui furent celles de leurs ancêtres respectifs afin que naisse une véritable communication» (Fanon, 1952: 185-186).

métaphores de l'«explosion et à la déflagration» que relève Nouredine Lamouchi (1996: 307) et qui à notre avis suggère également cette idée de projection vers de nouvelles valeurs avançant les mots qu'Aimé Césaire prononcerait dans son *Discours sur la Négritude*.

Mais l'essentiel est qu'avec elle [La négritude] était commencée une entreprise de réhabilitation de nos valeurs par nous-même, d'approfondissement de notre passé par nous-même, du ré-enracinement de nous-même dans une histoire, dans une géographie et dans une culture, le tout se traduisant non pas par un passéisme archaïsant mais par une réactivation du passé en vue de son propre dépassement. (Césaire, 2004: 85)

Une poésie orphique,¹⁴ pratiquée par des poètes noirs d'origines diverses, tissant et jouant sur la rupture des carcans de la culture prison, de la culture blanche, de ce «vieux corps» pour y laisser émerger les cultures longuement étouffées et annulées par ce rêve d'assimilation. Tel que l'aborde Jean-Paul Sartre c'est à travers les voix poétiques, les vers et les imaginaires de ces artistes que leurs passés culturels et anthropologiques ressurgit à nouveau et se donne à connaître de par le monde. Un passé culturel et anthropologique récupéré pour le bien des peuples noirs mais également de l'Humanité tout entière. Car ce qui s'annonce entre les lignes d'«Orphée Noir» c'est bien cette idée d'enrichissements mutuels entre les différentes cultures et les littératures. Les poètes de la négritude dans ce besoin de faire revivre leur passé et dans cette soif de reconquérir cette «âme noire», partant de ces écritures poétiques découvertes, lues, et apprises aux programmes scolaires aux tables d'écoliers de l'Education Nationale vont y incorporer de nouveaux souffles, de nouveaux rythmes, de nouveaux thèmes, toute une gamme de termes autochtones et toute cette oralité dont les poètes «savants» de la vieille Europe en avaient perdu la trace et l'habitude. Sartre de dire:

Mais si éloigné qu'il soit «du noir pays où dorment les ancêtres», le noir est plus proche que nous de la grande époque où, comme dit Mallarmé, «la parole crée les Dieux». Il est à peu près impossible à nos poètes de renouer avec les traditions populaires: dix siècles de poésie savante les en séparent

14 Une poésie qui «se donne pour exercice spirituel de se laisser fasciner par les rythmes primitifs, de couler sa pensée dans les formes traditionnelles de la poésie noire» (Sartre, 1985: xxiv).

et d'ailleurs l'inspiration folklorique s'est tarie: tout au plus pourrions-nous en imiter du dehors la simplicité. (Sartre, 1985: xxiv)

Si effectivement tous les poètes que présentent le préfacier ont acquis cette formation littéraire à partir de laquelle ils ont construit leur création y apportant toute l'originalité propre à leur culture et répondant à cet impérieux souhait de transgression on ne peut que constater que toutes ces pratiques sont déjà porteuses des germes de ce que Jean Marc Moura définit comme cette exigence très actuelle de création d'un champ littéraire nouveau qui s'éloigne du patronage européen (Moura, 1999: 70).

De plus, s'il est un thème qui retient notre attention dans la préface sartrienne, c'est bien celui des réflexions au sujet du langage et des pratiques subversives des poètes de la Négritude. Certes leur adhésion ou leur proximité aux surréalistes les avait pourvu d'une méthode de travail or ceci n'est certes pas suffisant tel que le souligne le critique parlant de la poésie d'Etienne Léro face à celle d'Aimé Césaire (Sartre, 1985: xxvi), cette dernière étant la seule capable de composer à travers «ses mots» cette négritude dont les rythmes viennent de loin. Sartre insiste sur «le manque des langues européennes» pour exprimer et décrire l'expérience de ces «Orphées» et de celles des peuples dont ils sont les porte paroles. Dans ce refus immédiat de tout ce qui avait à voir avec l'Occident colonisateur pour imposer par contraste et de façon antagoniste leur différence, dans ce souhait de réhabilitation et de défense des valeurs des cultures longuement étouffées, ils vont se servir de la langue colonisatrice comme instrument de communication mais également comme arme de dénonciation et de combat dans cette première étape. Si la langue à travers laquelle ils s'expriment est le français, tous ces poètes, insiste Jean-Paul Sartre, vont faire de leur mieux pour créer des failles, rompre la cohérence, escamoter les symboles, les métaphores et les associations propres à la culture de l'exil et dans les interstices de leur langue d'exilé y faufler toute cette Afrique qui sommeille au fin fond de leur conscience et de leur cœur.¹⁵ Une entreprise de «défrancisation» du langage relevée par Sartre:

15 Quant aux procédés: «À cette simplicité originelle d'existence il est deux voies d'accès convergentes. L'une objective, l'autre subjective. Les poètes de notre anthologie emploient tantôt l'une tantôt l'autre parfois toutes deux ensemble. Il existe en effet une négritude objective qui s'exprime par les mœurs, par les arts, les chants et les danses des populations africaines. Le poète se prescrit pour exercice spirituel de se laisser fasciner par

[...] puisque l'oppresseur est présent jusque dans la langue qu'ils parlent, ils parleront cette langue pour la détruire. [...] le héraut noir, lui va les défranciser; il les concassera, rompra leurs associations coutumières, les accouplera par la violence.

[...] C'est seulement lorsqu'ils les ont dégorchés leur blancheur qu'ils les adoptent, faisant de cette langue en ruine un superlangage solennel et sacré, la Poésie.[...] Et puisque le Français manque de termes et de concepts pour définir la négritude, puisque la négritude est silence, ils useront pour l'évoquer de mots «allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal». Courts-circuits du langage: derrière la chute enflammée des mots, nous entrevoyons une grande idole noire et muette. (Sartre, 1985: xxi)

Tel que l'a relevé Belinda Jack (1996: 67) Sartre, dans sa critique, aborda le premier la question de l'exil non seulement géographique mais aussi linguistique.¹⁶ Annulé, aliéné, souffrant d'une déchirure originelle, assimilé à la culture et à la langue colonisatrices, le poète de la négritude devait également par le langage reconquérir son «unité existentielle». De là ce richissime travail pour renverser et faire voler en éclat la hiérarchie sous-jacente et dévalorisante dans les «habitudes langagières» inculquées depuis toujours par l'Éducation Nationale¹⁷ fusse-t-il en Métropole et davantage aux colonies. Des réflexions sur l'usage de la langue française colonisatrice et du devoir de la part de ces poètes de la remodeler,¹⁸ de la retravailler à leur mesure, de la forcer, d'y faire exploser les limites imposées par les normes académiques, pour pouvoir, à leur manière,¹⁹ y

les rythmes primitifs, de couler sa pensée dans les formes traditionnelles de la poésie noire [...]» (Sartre, 1985: xxiv).

- 16 Pour pouvoir se dire Irlandais ou Hongrois, il faut sans doute appartenir à une collectivité qui jouisse d'une large autonomie économique et politique, mais pour être Irlandais il faut aussi penser Irlandais, ce qui veut dire avant tout: penser en Irlandais. Les traits spécifiques d'une société correspondent exactement aux locutions intraduisibles de son langage» (Sartre, 1985: xvii-xviii).
- 17 «Nulle part cela n'est plus manifeste que dans l'usage qu'il fait des deux termes couplés «noir-blanc» qui recouvrent à la fois la grande division cosmique «jour et nuit» et le conflit humain de l'indigène et du colon. Mais c'est ce couple hiérarchisé: en le livrant au nègre, l'instituteur lui livre par surcroît cent habitudes du langage qui consacrent la priorité du blanc sur le noir [...] Dès qu'il ouvre la bouche il s'accuse, à moins qu'il ne s'acharne à renverser la hiérarchie. Et s'il la renverse en français il poétise déjà: imagine-t-on l'étrange saveur qu'auraient pour nous des locutions comme la noirceur de l'innocence ou les ténèbres de la vertu [...]» (Sartre, 1985: xxi).
- 18 Métaphore de langue comme vêtement imposée et donc à retailleur qui reviendra avec Franz Fanon, dans «Le noir et le langage» in *Peau noire masques blancs* où Fanon parle de la «Livrée».
- 19 «Ce n'est donc pas seulement le propos que le noir a de se peindre qui me paraît poétique: c'est aussi sa manière propre d'utiliser les moyens d'expression dont il dispose» (Sartre, 1985: xxi).

exprimer et représenter à travers elle des expériences, des sentiments, des valeurs, et en fin de compte une perception du monde propre à leurs cultures en voie de réappropriation.

Certes, aux lendemains des indépendances et des nationalismes le recours aux langues autochtones fut amplement revendiqué comme moyen d'affermir l'idée de nation nouvelle, d'une langue et d'une littérature nationales et donc ce qui s'imposait comme des particularités de chacun des territoires émergés, or depuis quelques décennies, cependant, le recours aux langues françaises de la part de nombre d'écrivains francophones africains ne peut que retenir notre attention. À l'ère du postcolonial les enjeux ne sont certes plus exactement les mêmes, cependant, l'exil dans la langue autrefois colonisatrice résultant soit d'un choix volontaire ou non permet, entre autres, d'entretenir et de cultiver des rapports subrepticement libérateurs, voire même subversifs. Et c'est précisément sur ces aspects que nous considérons l'effort des poètes de la négritude comme ferment de bien des pratiques à venir et l'explication de Sartre comme légitimatrice de ces usages à l'époque très innovateurs. S'il est vrai que toute la première partie du ^{xx}^{ème} siècle fut marquée par de nombreuses innovations et surtout par un travail considérable sur le langage littéraire et ce rejet de l'uniformité d'un point de vue académique, il n'est pas moins vrai que seuls les auteurs de prestige consacrés appartenant à la culture de l'Hexagone, à la culture du «maître» avaient eu jusqu'alors droit de cité dans ces tentatives pour contribuer aux nouvelles formes qui ouvrirent l'ère de la modernité. Les poètes de la négritude n'ayant pas d'autre choix que celui de la langue colonisatrice, dans cette quête orphique, dans cette vocation de revendication de leurs identités et de dénonciation de cette situation d'exil géographique, linguistique et culturel dont nous parlions plus haut, avec leurs transgressions soutenues et applaudies par le préfacier allaient commencer à permettre de nombreuses voies/voix.²⁰ Tel que le reconnaîtrait plus tard Aimé Césaire comme nous le relevions dans l'exergue, Senghor ne s'y trompa en demandant à Sartre de préfacier son Anthologie, car si effectivement, selon Lylian Kesteloot, les générations suivantes de

20 Il nous semble que bien que cette Anthologie ouvre la voie aux poètes futurs elle est également l'instance de légitimation et le passeport d'entrée dans la littérature moderne des écrivains et poètes noirs africains et caribéens ayant pour axe central cette défense des identités et cette revendications des cultures des peuples noirs longuement ensevelies

poètes «demeurèrent dans le sillage de leurs trop prestigieux aînés» (2004: 203), il n'est pas moins vrai que cette Anthologie marque bien réellement le point de départ officiel de toutes ces littératures noires africaines et caribéennes francophones qui depuis quelques décennies jouent un rôle de plus en plus grand (on souhaite bien sûr qu'il le soit toujours davantage) sur la scène internationale des littératures non seulement dans le cadre des francophonies mais également à un niveau mondial.

Bibliographie

- CÉSAIRE, A. (1961): «Entretien avec Aimé Césaire», *Afrique*, 5, octobre 1961, 64-67.
 — (2004): *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine.
- COHEN-SOLAL, A. (2007): «Sartre en l'année de son centenaire: mauvais maître ou boussole éthique?», *Relief*, 1, 2007, 1-12.
- FANON, F. (1952): *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil.
- IRELE, A. (1964): «A defence of Negritude», *Transition*, 13, Mar- Apr. 1964, 9-11.
- JACK, B. (1996): *Negritude and Literary Criticism: The History and Theory of Negro African Literature in French*, Westport, Greenwood Publishing Group Incorporated.
- KESTELOOT, L. (1963): *Les écrivains noirs de langue française*, Bruxelles, Éditions l'Université de Bruxelles.
- (2004): *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, [2001]
- LAMOUCHE, N. (1996): *Jean-Paul Sartre et le tiers-monde*, Paris, L'Harmattan.
- NOMO GAMBA, M. (2005): «Una visión comparada de las literaturas negroafricanas postcoloniales en lenguas europeas», *Tonos*, 10, noviembre 2005, 1-27.
- MOURA, J.M. (1999): *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SARTRE, J.-P. (1985): «Orphée noir», dans SÉDAR SENGHOR, L. (1985): *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, [1948], VII-XLIV.
- WINOCK, M. (2005): «Sartre s'est-il toujours trompé?», *L'Histoire*, 295, février 2005, 34-45.

DIVERGENCES ET CONVERGENCES CULTURELLES SUR LE CHEMIN DE SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE

MARIE HESBERT
Universitat Jaume I

Avec Rome et Jérusalem, Saint-Jacques de Compostelle est l'un des trois principaux lieux de pèlerinage chrétien depuis le Moyen-âge. Chaque année, des milliers de pèlerins actualisent une tradition millénaire permettant de dresser un pont entre passé et présent.

Déclaré officiellement en 1987 par le Conseil de l'Europe «Premier Itinéraire Culturel Européen», le Chemin de Saint-Jacques de Compostelle offre l'exemple insolite d'une conjugaison entre tradition et modernité en tant que repère culturel et phénomène toujours d'actualité. Cet aspect fera l'objet de notre première partie.

En s'approchant de plus près du Chemin, et surtout des milliers de pèlerins qu'il brasse, nous pouvons découvrir qu'il est un lieu privilégié, la scène idéale pour à la fois la recherche et la construction d'une identité personnelle, et la rencontre et le partage d'une identité commune: celle de pèlerin. Ce thème constituera notre seconde partie.

Enfin, nous évoquerons l'intérêt culturel du Chemin en tant que Premier Itinéraire Culturel de l'Europe depuis 1987 et au regard de sources récentes qui peuvent constituer le point de départ de recherches pédagogiques et didactiques.

1. Une conjugaison insolite entre tradition et modernité

Tout d'abord, un retour aux sources nous permettra d'introduire le renouveau d'un phénomène médiéval et de montrer en quoi les pèlerinages au Moyen-âge et aujourd'hui convergent et divergent dans les différents aspects.

Saint-Jacques aurait vécu en Espagne entre 34 et 41 de notre ère, puis il serait retourné à Jérusalem où il serait mort martyr décapité en 42. Le début du pèlerinage date du IX^{ème} siècle avec la découverte réelle ou légendaire de la tombe de Saint-Jacques en Galice en pleine Reconquête, période peu paisible pour l'Espagne. Cette découverte est alors vécue comme un signe d'espérance, de la grâce divine. Les premiers pèlerins sont français et ne tardent pas à arriver dès le X^{ème} siècle. Une époque d'apogée ou «âge d'or» du pèlerinage s'en suit entre le XIII^{ème} et le XV^{ème} siècle, période pendant laquelle de très nombreux pèlerins se rendent à Compostelle pour vénérer les reliques du saint.

Mais dès la fin du XV^{ème} siècle, le nombre de pèlerins commence à décliner. L'abandon progressif du pèlerinage peut s'expliquer par le contexte peu porteur des guerres de religions, et de la réforme du protestantisme. Les excès du pèlerinage sont critiqués par l'Eglise romaine. Erasme (1469-1536) illustre cet esprit. Il ne souhaite pas éliminer les traditions religieuses, mais rejette les excès, les légendes et la crédulité qu'ils engendrent.

Les reliques d'Apôtre sont cachées pendant trois-cent ans de peur que les pirates anglais ne les trouvent. Entre le XVI^{ème} et le XIX^{ème} siècle le Chemin est presque entièrement abandonné par les pèlerins.

Au Moyen-âge, les motivations des pèlerins en chemin vers Saint-Jacques sont surtout de nature spirituelle. On fait le pèlerinage par pure dévotion à un saint, pour pratiquer l'ascèse, pour demander de l'aide et souvent une guérison miraculeuse.

Certaines personnes déguisées en pèlerins profitent du pèlerinage pour se faire loger et nourrir gratuitement dans les hôpitaux et monastères qui accueillent les pèlerins. Ces faux-pèlerins sont appelés «coquillards» en raison de la coquille qu'ils portent pour mieux se confondre parmi les pèlerins.

En 1878, le Pape Léon XIII confirme l'authenticité des restes retrouvés de Saint-Jacques. C'est le début d'un renouveau du pèlerinage et à partir de 1950, c'est le retour des premiers pèlerins français

En 1985 on compte 2 500 pèlerins de toute l'Europe, et en 1992, ils sont environ 10 000. En 2003, le bureau des pèlerins de Saint-Jacques a délivré près de 75 000 exemplaires de la «compostella», document attestant la réalisation du pèlerinage, soit cinq fois plus qu'en 1993.

Depuis, la fréquentation du Chemin n'a cessé d'augmenter, avec des pics qui correspondent aux Années Saintes. L'Année Sainte Compostelane ou Jubilaire fut instituée en 1122 par le pape Calixte II.

Selon la tradition chrétienne réaliser le pèlerinage au cours d'une année Sainte permet aux pèlerins de recevoir l'indulgence plénière, c'est à dire la rémission totale des péchés. Une année sainte a lieu lorsque le 25 juillet, jour de la Saint-Jacques tombe un dimanche. Par exemple, en 2004, année jacquaire (Saint-Jacques fut décapité en 44), on a compté 180 000 pèlerins convergeant vers la Galice.

Les pèlerins sont principalement d'origine espagnole, en particulier lors des Années Saintes où ils viennent très nombreux, alors que les autres nationalités semblent être moins sensibles à cet événement.

D'autre part, on peut noter la forte progression des pèlerins allemands surtout ces trois dernières années (sans doute due à la parution d'un best seller), suivis des italiens, et des français et des autres pays européens. L'augmentation des pèlerins originaires des pays d'Amérique du Nord et du Sud est moins nette.

Depuis 1999, le reste du monde fréquente aussi de plus en plus le chemin même si cette progression est plus lente et les pèlerins moins nombreux.

Les pèlerins du Moyen-âge et les pèlerins du ^{xxi}^{ème} siècle partagent des traits en commun.

L'organisation du pèlerinage est depuis le Moyen-âge le propre de chaque pèlerin. Libres de tout formalisme, les pèlerins décident individuellement de leur lieu et date de départ, de la durée des étapes, du rythme de la marche etc.

On observe d'autre part que certains rituels ont perduré. Par exemple, la fête de Saint-Jacques le 25 juillet occasionne encore aujourd'hui des processions dans les rues de la ville, et de nombreuses festivités. D'autre part, la messe des pèlerins qui a lieu quotidiennement et au cours de laquelle les pèlerins peuvent avoir le privilège de se laisser encenser par le célèbre symbole de la cathédrale le «botafumeiro». La tradition des Années Saintes n'a pas non plus disparue.

De plus, la plupart des étapes du Chemin restent les mêmes, on s'arrête toujours dans les mêmes villes et villages. Des noms comme Burgos,

Santo Domingo de la Calzada, Puente la Reina... ont traversé les siècles sous les pieds des pèlerins.

La motivation ou préoccupation de type religieux ou spirituel est toujours actuelle chez la plupart des pèlerins même si de nouvelles motivations telle que le voyage culturel ou touristique, ou encore le défi sportif viennent souvent s'y ajouter ou la remplacer.

Enfin, le pèlerinage s'effectue toujours à pied, plus rarement à cheval bien que la bicyclette séduise de plus en plus de pèlerins soucieux d'arriver rapidement.

Le pèlerin moderne peut d'autre part adapter son pèlerinage aux nécessités de la vie moderne. Il peut réaliser le pèlerinage en bicyclette et éviter la lenteur et la pesanteur de la marche à pied. Nombreux sont ceux qui choisissent d'échelonner leur voyage sur plusieurs années, en faisant chaque année quelques étapes. Le retour a lui aussi changé de nature. Il ne s'effectue plus à pied, sauf pour quelques rares exceptions de pèlerins ou pèlerins exceptionnels, mais en général en train, en bus, en voiture, ou en avion, et ainsi le pèlerin subit le vif contraste (et choc parfois) entre la lenteur de la marche et la rapidité d'un transport moderne, expérimentant un peu de ce choc que pourrait vivre un pèlerin du Moyen Age propulsé à notre époque.

L'équipement du pèlerin a aussi évolué en se perfectionnant pour le confort du voyageur, et en vu de réduire son poids. Les pèlerins les mieux préparés sont dotés de serviettes de toilettes en microfibres –qui ont l'avantage de sécher très rapidement–, de chaussettes anti-transpirantes, d'un sac à dos et sac de couchage ultralégers, et d'un minimum de rechange. Cette recherche de légèreté de l'équipement n'est pas vraiment nouvelle, les premiers pèlerins voyageaient déjà avec seulement l'essentiel, mais l'équipement était bien moins sophistiqué.

D'autre part, à l'époque actuelle, les pèlerins viennent du monde entier même s'ils sont majoritairement d'origine européenne.

L'hébergement a évolué vers une offre plus diversifiée. On trouve toute une gamme allant des auberges municipales gratuites ou peu onéreuses à des auberges privées, des accueils plus traditionnels dans les paroisses ou les monastères, des familles d'accueil, des campings, des hôtels, etc. Les pèlerins pourront satisfaire leurs exigences de confort sans trop de peine.

De plus, la sécurité est une autre différence avec le Moyen-âge où les pèlerins doivent se regrouper face aux dangers. Aujourd'hui le danger n'est plus un trait caractéristique du Chemin. Bien balisé, il est rare de se perdre. Des hommes et des femmes font le Chemin en solitaire sans prendre beaucoup de risques.

Enfin, le tracé des routes a évolué et évolue encore. En effet, on ne peut parler de «Chemin authentique». Le Chemin subit des évolutions et des aménagements, il est en constante transformation.

2. Entre la recherche et la construction d'une identité personnelle et le partage d'une identité commune: être pèlerin

Faire le chemin, c'est faire l'apprentissage de la porte étroite. Se dépouiller, partir, quitter ses proches, ses amis, ses biens, sa carte de visite, pour n'emmener que l'essentiel, [...] pour vivre au jour le jour, [...] abandonner ses peurs, et n'être plus qu'avec soi-même.

(Passants de Compostelle - Jean-Claude Bourlès)

Chaque pèlerin est «un monde» ayant une origine personnelle, un pays, une langue, une culture, des besoins particuliers liés à l'âge, au sexe, aux capacités physiques, à la santé, etc. Chacun vit une expérience personnelle du pèlerinage. Certains vivent leur premier chemin, d'autres sont des habitués, des passionnés récidivistes du chemin. Chacun poursuit une quête individuelle, avec des motivations personnelles et une philosophie propre. Les divergences entre les pèlerins sont autant de sources de tensions parfois. La présence des autres n'est pas évidente en soi. Il peut être plus difficile de réussir à se retrouver soi-même dans le silence. De plus, les différentes langues et cultures peuvent conduire à des incompréhensions et transformer le chemin en une nouvelle «tour de Babel». L'organisation, la logistique personnelle peut rentrer en conflit avec celles des autres lorsque l'on cohabite dans des auberges à plusieurs centaines de pèlerins. L'esprit et le style différent pour chaque pèlerin peut aussi être source de tension. Certains pèlerins entretiennent de l'hostilité pour d'autres qu'ils considèrent comme des touristes en se référant par exemple à leur options de logements (hôtels), ou autres commodités (prendre un taxi, ne pas porter son sac etc.). Le pèlerin «authentique» aime à rappeler que «Le pèlerin ac-

cueille et le touriste exige». Par ailleurs les marcheurs sont parfois gênés par les cyclistes qui empruntent souvent les mêmes chemins. Le contraste entre des rythmes plus ou moins lents et rapides peut être mal vécu et source d'hostilités entre ces deux catégories de pèlerins.

Enfin, la tentation est de croire peut-être que son propre chemin est le bon, le meilleur.

Malgré des divergences, les pèlerins partagent quelques traits en commun. D'abord, une dynamique commune. Tous avancent dans une même direction: Saint-Jacques de Compostelle. Ils partagent également un code symbolique ou «signes de piste» du Chemin: la flèche et la coquille, des préoccupations communes au quotidien (marcher, trouver son chemin) ainsi que des besoins essentiels (boire, manger, dormir et rester en bonne santé pour continuer).

La présence des autres sur le Chemin est une réalité-presque- inévitable qui invite à se socialiser. La rencontre est naturelle et parfois une des motivations des pèlerins!

Les pèlerins communiquent entre eux dans un langage simple (quelques mots parfois suffisent pour se comprendre), grâce à un rituel de salutation:

«¡¡¡Buen Camino!!!» et un langage de type non verbal (mimiques faciales, gestes d'encouragements...). Lorsqu'ils voyagent seuls ou en petits groupes, les pèlerins ont tendance à se regrouper par affinité et motivations, par génération, par sexe. Les rencontres et les échanges ont lieu le plus souvent sur le chemin lui-même et dans les lieux d'étapes, dans les auberges, les cafés, les restaurants.

3. Premier Itinéraire Culturel de l'Europe

Le chemin continue d'être une source d'inspiration toujours d'actualité dans les domaines artistiques et culturels: notamment le cinéma et la littérature.

Le Chemin déclaré «Premier Itinéraire Culturel Européen» par le Conseil de L'Europe en 1987, est un espace européen chargé d'une mémoire collective. Il est le lieu d'une première conscience européenne: «L'Europe est née en pérégrinant»(Goethe). Il met en relation des cultures, des peuples et des langues depuis le Moyen-âge. Il permet la libre

circulation et transmission de courants d'idées au-delà des différences et des incompréhensions.

Le Chemin jouit d'un important patrimoine historique, religieux et artistique: nous pouvons évoquer l'architecture romane entre autres (basiliques, églises, monastères, abbayes), mais les infrastructures pour l'accueil et le transit des pèlerins: hôpitaux, ponts... méritent aussi de fixer notre intérêt.

Il ne faut pas oublier que la littérature aussi a contribué à enrichir ce patrimoine, en particulier avec la vie de Saints, des recueils de miracles et des guides à l'usage des pèlerins dont le premier «guide touristique de l'Humanité» d'Aymeric Picaud en 1139.

La ville de Saint-Jacques de Compostelle fut elle même déclarée en 1985 par l'UNESCO Patrimoine Culturel de l'Humanité attirant des flots de touristes qui se mêlent aux pèlerins dans une ambiance tumultueuse.

Le thème du Chemin a inspiré la production de romans: *Le pèlerin de Compostelle* du brésilien P. Coello, *Je pars* de l'Allemand Hans-Peter Kerkeling, parut en 2006 en Allemagne, des films, dont le dernier *El final del Camino* date de 2009.

On trouve aussi de nombreux guides de voyages tel que le *Miam Miam Dodo*, des carnets de voyage ou des témoignages tel que *Être femme sur le chemin de St. Jacques*. Le Chemin de Saint-Jacques de Compostelle constitue un thème original, et comme source d'inspiration culturelle offre autant de supports, de documents «authentiques» qui méritent de faire l'objet d'exploitations pédagogiques et didactiques dans le cadre de cours de langue étrangère.

Bibliographie

- BARRAL I ALTET, X. (1993): *Compostelle, le grand chemin*, Paris, Gallimard.
- BARRET, P. et J.N. GURGAND, (1978, rééd. 1999): *Priez pour nous à Compostelle*, Paris, Hachette littérature, Paris.
- BENNASSAR, B. (1970): *Saint-Jacques de Compostelle*, Paris, Julliard
- BOURLÈS, J.C. (2001): *Passants de Compostelle*, Paris, Payot.

- CLOUTEAU, J. (2008): *Miam-Miam Dodo*, Les Sabes d'Olonne. Les éditions du Vieux Crayon.
- COELHO, P. (1991): *Le Pèlerin de Compostelle*, Paris, Carrière.
- DUTEY, G. (2005): *Etre femme sur le chemin de Compostelle*, Lyon, Chronique sociale.
- HUCHET P. et Y. BOËLLE (2002): *Sur les chemins de Compostelle*, Rennes, Ouest-France.
- KERKELING, H-P. (2008): *Je pars!* (Traduit par: Antoine Robin), Paris, Ed. des Arènes.
- PÉRICARD-MÉA, D. (2006): *Dictionnaire de saint Jacques et Compostelle*, Paris, J.-P. Gisserot.
- SERREAU, C. (2005): *Saint Jacques... La Mecque*, Paris, Flammarion.

BOULEVERSEMENT DE L'IDENTITÉ SEXUELLE GRÂCE AU FRONT HOMOSEXUEL D'ACTION RÉVOLUTIONNAIRE (PARIS, 1971-1974)

GEOFFROY HUARD DE LA MARRE

Universidad de Cádiz

1. Introduction

Le Front homosexuel d'Action Révolutionnaire, plus connu sous le nom de FHAR, est le premier mouvement homosexuel politique français après la Seconde Guerre Mondiale. Il existait cependant une association très connue depuis 1954, Arcadie, dirigée par le séminariste André Baudry, mais celle-ci se limitait principalement à des réunions, des dancings et une revue, mais tout cela était privé et privé par là même d'existence sociale. En revanche, le FHAR, un groupuscule gauchiste de lesbiennes¹ et d'homosexuels, qui a vu le jour le 10 mars 1971,² lorsque des homosexuels s'opposent à l'émission publique de Ménie Grégoire consacrée ce jour là à : «l'homosexualité, ce douloureux problème» (FHAR, 1971: 17), est un véritable mouvement qui prétend sortir du ghetto dans lequel les homosexuel-le-s ont été enfermés-es.

Ce mouvement prétend sortir de la sphère privée à laquelle les homosexuel-le-s étaient condamné-e-s pour interpellier le politique et politiser la question homosexuelle. Arcadie a influencé le FHAR, mais ce dernier s'opposera radicalement aux thèses de respectabilité et de tolérance du premier. En effet, Le FHAR doit plus aux mouvements gauchistes issus de mai 68, principalement le Mouvement de Libération des Femmes (MLF) et le Gay

1 Il faut rappeler que le FHAR est avant tout une initiative des lesbiennes comme le souligne Françoise Flamant dans son livre : *A titre d'elles, itinéraires de féministes radicales des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 153.

2 Il est difficile de donner une date précise à la naissance du FHAR, puisque certains homosexuels ont participé à plusieurs actions avec le MLF, notamment le sabotage du meeting du Professeur Lejeune «Laissez-les vivre» contre l'avortement le 5 mars 1971, mais nous avons choisi comme point de départ le sabotage de l'émission de Ménie Grégoire car le nom du mouvement est né dans cette action.

Liberation Front dans le monde anglo-saxon, qu'à la discrète association Arcadie.

Nous nous pencherons dans cette communication sur l'effet de rupture qu'a produit le FHAR concernant d'abord l'homosexualité, mais également la norme hétérosexuelle. En effet, il va interroger la supposée neutralité de l'hétérosexualité pour ensuite la définir comme un régime politique basé sur la domination masculine et la domination hétérosexuelle, un régime qui se présentait comme neutre avant l'irruption du MLF et du mouvement homosexuel. Nous verrons en quoi a consisté cette rupture et quels ont été ses antécédents. Nous analyserons d'abord la conception hétérosexuelle de l'homosexualité dans les années 1960 (le discours légal, médical et religieux), puis nous verrons ensuite la «conception homosexuelle du monde» chère au philosophe Guy Hocquenghem, un des leaders du FHAR, pour voir comment les homosexuel-le-s déconstruisent le régime hétéropatriarcal. Nous nous pencherons finalement sur les effets du FHAR dans la production de l'identité sexuelle, en particulier la transformation de la honte en fierté. Mais en premier lieu, nous allons analyser la conception hétérosexuelle de l'homosexualité dans les années 1960.

2. La conception hétérosexuelle de l'homosexualité dans les années 1960

Le 2 juillet 1960 est voté à l'Assemblée le sous-amendement du député UDR Paul Mirguet qui prétend «lutter contre l'homosexualité». ³ Celle-ci est alors classée parmi les «fléaux sociaux» au même titre que l'alcoolisme et le proxénétisme. De plus, l'article 330 du Code Pénal est complété par l'alinéa suivant: «Lorsque l'outrage public à la pudeur consistera en un acte contre nature avec un individu du même sexe, la peine sera un emprisonnement de six mois à trois ans et une amende de 1 000 NF à 15 000 NF» ⁴ Hocquenghem soulignera avec humour que «la pudeur hétérosexuelle est moins chère: 500 à 4 500 francs d'amende seulement» (Hocquenghem, 2000: 45).

3 «Lutter contre certains fléaux sociaux», *Journal Officiel de l'Assemblée Nationale*, 1960, deuxième séance du 18 juillet, p. 1981.

4 «Ordonnance n° 60-1245», 25 novembre 1960, *Journal Officiel*, p. 10603.

Mais cette loi n'est pas un fait isolé, elle n'est que le prolongement de la répression de l'homosexualité depuis le régime de Vichy alors qu'elle avait disparu depuis la Révolution Française. En effet, la lutte contre l'homosexualité réapparaît dans une ordonnance du Maréchal Pétain datée du 6 août 1942 (Hocquenghem, 2000: 45). Et cette loi sera reprise à la Libération. Il existe donc, depuis Vichy, une volonté politique de lutter contre l'homosexualité.

De plus, cette répression légale est accompagnée d'une répression policière. Citons quelques exemples de cette répression pendant les années 1960: en 1950, 298 condamnations, en 1960, 362, en 1964, 331 personnes sont condamnées pour des actes contre nature, en 1966, 424; en 1972, en trois mois il y a 492 interpellations au Bois de Boulogne, 18 au Bois de Vincennes, 49 travestis sont interpellés lors du contrôle de 39 débits de boisson (Hocquenghem, 2000: 43; Dallayrac, 1968: 384), etc. Qu'est-ce que signifie cette augmentation de la répression des homosexuels (principalement masculins)? Cela signifie que la libération sexuelle des années 1960 ne concerne pas les homosexuel-le-s. Même la révolution sociale de mai 68 ne permettra pas la libération homosexuelle. En effet, parmi tous les mouvements de contestation en mai 68, apparaît également un certain «Comité d'Action Pédérastique Révolutionnaire» qui prétend faire prendre conscience aux minoritaires («homosexuels, voyeurs, maso, partouzes») (Hahn, 1970: 197) de la nécessaire lutte contre la répression légale et policière, et pour se libérer sexuellement. Mais ce mouvement n'est pas suivi, il est même l'objet de censure dans la Sorbonne libre, car des huit affiches collées sur ses murs, six disparaissent dès le lendemain et «huit jours après, plus rien» (FHAR, 1971: 16). Il faudra attendre le FHAR, en 1971, pour que la libération homosexuelle ait lieu, certains parlent même du «mai 68 des homosexuels» (Girard, 1981: 84) pour qualifier le FHAR.

Parallèlement à cette répression légale et policière, d'autres discours l'accompagnent et la renforcent, principalement le discours médical et le discours religieux qui sont tous deux le fidèle reflet de la morale de l'époque concernant l'homosexualité. Ces discours sont parfois très anciens et ont réussi à imprégner l'imaginaire social. Cependant nous n'en ferons pas l'archéologie, nous nous concentrerons simplement sur certains discours des années 1960 à titre d'exemples.

La médecine des années 1960 (que le FHAR appelle «les flickiâtres» -FHAR, 1971: 29), après une longue tradition, considère l'homosexualité comme une maladie qu'il faut soigner, car le développement sexuel normal doit conduire à l'hétérosexualité. De plus, selon ces médecins, c'est également une maladie contagieuse qu'il faut prévenir. Le docteur Marcel Eck affirme d'ailleurs qu'«une meilleure prévention de la maladie élimine par voie de conséquence les recrues de l'inversion» (Eck, 1966, cité dans Dallayrac, 1968: 235). (Par «inversion», il faut entendre inversion de l'objet sexuel normal de l'homme: au lieu de la femme, l'homosexuel désire un homme.) Ces théories sont évoquées au nom de la Science. Les médecins utilisent leur capital social pour diffuser un discours qui n'a rien de médical, il reproduit simplement les préjugés sociaux sur l'homosexualité. Il influence les législateurs sur le sujet et les législateurs influencent à leur tour le discours médical, psychiatrique ou psychanalytique puisqu'ils leur donnent un certain pouvoir, une autorité et donc les conforte dans leurs analyses. L'influence est double entre le discours médical et le discours légal, puisque l'un s'alimente de l'autre et vice versa. Le discours légal s'appuie sur l'autorité scientifique de la médecine et la médecine s'appuie sur les lois pour justifier ses théories. A travers ce discours, ce sont les forces des normes sociales qui s'expriment pour lutter ensemble contre l'homosexualité.

Face à ce discours pathologisant, seul André Baudry, le directeur du mouvement «homophile» Arcadie, s'y oppose (Dallayrac, 1968: 235-237). Dans un discours moralisateur, il critique la «débauche homosexuelle» et la «prostitution homosexuelle» (Dallayrac, 1968: 234), mais essaye de renfermer l'homosexualité dans la sphère privée pour éviter toute condamnation en tant que telle. Ce qui n'est qu'un autre effet de l'ordre dominant qui cherche à invisibiliser ou à faire disparaître l'homosexualité de la sphère publique. Mais l'homosexualité, dans la mythologie sociale, n'est pas seulement une maladie, c'est également un péché. Le discours religieux est très clair sur ce point.

L'homosexualité et la religion ne font pas bon ménage. Un des arguments le plus diffusé est l'idée selon laquelle l'homosexualité n'est pas naturelle, qu'elle est contre-nature. C'est ce qu'affirme par exemple l'abbé Marc Oraison dans les années 1960: «L'illusion de certains esprits serait de prendre la tendance homosexuelle pour quelque chose de «naturel»

(Hahn, 1970: 93). Il ne s'agit pas ici de critiquer cette idée, mais de voir comment cette idée n'est qu'un instrument de plus de l'ordre social pour lutter contre les formes de la sexualité autre que l'hétérosexualité familiale. La norme est l'hétérosexualité –la supposée neutralité– et à partir de ce principe, tout ce qui s'éloigne de cette norme est condamnable et il faut redéfinir continuellement ses frontières. Une des frontières est par exemple l'argument de la procréation. La sexualité entre deux personnes de même sexe ne peut pas être normale puisqu'elle ne conduit pas à la reproduction de l'espèce. Mais cette loi n'est qu'une loi pour ceux qui l'imposent puisque la motivation première de la sexualité n'est pas la procréation, mais le désir et le plaisir. Cet argument n'est qu'un principe moral et non la loi de la sexualité puisque celle-ci ne se réduit pas à cela.

À partir des années 1960, l'homosexualité n'est plus seulement une maladie⁵ et un péché, c'est également un délit. Il s'en suivra une véritable chasse aux sorcières, comme aux États-Unis (D'Emilio, 1983), et il faudra attendre le FHAR et sa lutte contre l'oppression pour que, en 1981, l'homosexualité ne soit plus poursuivie légalement.⁶

De plus, le pouvoir de la loi répressive et des deux autres instances normalisatrices (la médecine et la religion) condamne les homosexuel-le-s au placard. Leur mode de vie se limite à la vie privée puisque leur existence sociale est condamnée, seul une existence souterraine est tolérée. André Baudry affirme que «la masse homophile... doit vivre dans un tel silence, confondue dans la société, que rien ne pourra la faire remarquer» (Girard, 1981: 52). Les lois de 1960 imposent la clandestinité aux homosexuel-le-s et ceux-ci doivent vivre dans la honte. Il fallait se cacher en permanence: par exemple dans les tasses (les pissotières), dans les saunas, dans les parcs, etc. Pour maintenir une relation sexuelle dans les lieux dits homosexuels, il fallait feindre l'ignorance jusqu'à ce que le code de la machine de drague entre en jeu et soit reconnu par les partenaires potentiels tout en étant invisible aux profanes. Mais même là, il faut être prudent car «les policiers peuvent aller jusqu'à la provocation [...] pour susciter l'outrage»

5 La France adopte en 1968 la classification de l'Organisation Mondiale de la Santé qui déclare l'homosexualité «trouble mental». Cité dans Jacques Girard, *Le mouvement homosexuel en France, Op. cit.*, p. 190.

6 La dépenalisation de l'homosexualité n'aura lieu qu'en 1981 lors de l'élection de François Mitterrand à la tête de la République Française, mais il est évident que le mouvement du FHAR en a été le point de départ, bien qu'il ne dure que jusqu'en 1974.

(Hocquenghem, 2000: 47). C'est cette conception hétérosexuelle de l'homosexualité que va critiquer le mouvement homosexuel. Nous allons étudier maintenant en quoi consiste la conception homosexuelle du monde.

3. La conception homosexuelle du monde

Au début des années 1970, quelques homosexuel-le-s vont créer un mouvement de contestation radical, issu de la contestation générale de mai 68. Le FHAR veut révolutionner l'homosexualité honteuse et la transformer en fierté comme le mouvement anglo-saxon avant lui. Il s'agit d'inverser tous les termes négatifs en termes positifs (par exemple ce ne sont plus les homosexuel-le-s qu'il faut guérir, mais la société malade (Hocquenghem, 1974: 168-177, etc.) et de lutter non seulement contre la répression des homosexuel-le-s, mais également de lutter contre toutes les formes d'oppressions. C'est ce que Guy Hocquenghem a appelé la «conception homosexuelle du monde».⁷

Il s'agit de déconstruire les valeurs oppressives du monde hétérosexuel et de proposer une conception égalitaire des rapports humains au sens large et non pas seulement la dépénalisation de l'homosexualité. Nous allons alors voir en quoi l'homosexualité est une position révolutionnaire selon le FHAR et pourquoi elle peut être le point de départ d'une autre conception du monde qui ne concerne pas seulement la sexualité, mais tout un système de pensée. «Vivre notre homosexualité ne s'arrête donc pas à coucher avec des garçons. Ça commence plutôt là» (Hocquenghem, 1974: 162), affirme Guy Hocquenghem.

C'est un mouvement qui s'oppose de façon générale au système de la domination masculine hétéropatriarcale et capitaliste. La première lutte théorique du FHAR accompagnée de différentes actions (FHAR, 1971, 16-18) est de rejeter les rôles qu'imposent l'ordre social. Guy Hocquenghem affirme que «nous, homosexuels, refusons tous les rôles: parce que c'est l'idée même de Rôle qui nous répugne. Nous ne voulons être ni hommes, ni fem-

7 Guy Hocquenghem, «Pour une conception homosexuelle du monde», dans FHAR, *Rapport contre la normalité*, *Op. cit.*, p. 71-77, repris dans Guy Hocquenghem, *L'après-mai des faunes*, *Op. cit.*, p. 158-166. Le fait de reprendre cet article dans ce volume est aussi une manière de le signer, puisqu'il a paru d'abord de façon anonyme dans l'ouvrage du FHAR.

mes» (Hocquenghem, 1974: 161). (Cette idée rejoint d'ailleurs la célèbre affirmation de Monique Wittig sept ans plus tard: «Il serait incorrect de dire que les lesbiennes vivent, s'unissent, font l'amour avec des femmes parce que «la-femme» n'a de sens que dans les systèmes hétérosexuels de pensée et dans les systèmes économiques hétérosexuels. Les lesbiennes ne sont pas des femmes»⁸). Les homosexuels rejettent le rôle d'homme imposé par la société puisqu'ils n'y correspondent pas. L'homme, dans la société hétérosexuelle, couche seulement avec des femmes, est viril, domine la femme, et impose des relations du type maître/esclave, dominant/soumise, etc. Les homosexuels ne s'identifient pas à ce rôle d'homme et rejettent par là même tous les autres rôles, car ils oppriment d'autres modes de vie possibles rejetés par le pouvoir des normes sociales.

Les normes sociales sont d'ailleurs le point de départ de la lutte du FHAR pour «changer la vie» selon le slogan de mai 68. «Plus que toute autre, l'idée même de *normalité* nous a opprimés. On nous a expliqué qu'il était *normal* de baiser les femmes, alors on a compris. Ce qui est normal s'identifie à ce qui nous opprime» (Hocquenghem, 1974: 161). L'homosexuel trahit les normes, car il ne correspond pas au rôle d'homme. «Nous avons trahi le camp des oppresseurs, celui des mâles» (Hocquenghem, 1974: 161), dit Hocquenghem. Mais cette trahison des homosexuels –des hommes qui agissent comme des femmes et qui sont traités comme tel–, ils l'acceptent et n'en ont pas honte, au contraire, ils en sont fiers. Ils glorifient ainsi l'idée de trahison, alors qu'elle est socialement péjorative, car pour eux, la véritable trahison, c'est le camp des oppresseurs qui trahit l'égalité de toutes et tous. Les traîtres ne sont donc plus les homosexuels, mais ceux qui reproduisent les inégalités sociales, les rapports d'oppression, de domination, etc. C'est en montrant ainsi les injustices sociales que le FHAR retourne la situation.

Ce mouvement démontre ainsi que l'hétérosexualité est un rapport d'oppression et qu'il prône contre ce modèle l'homosexualité, mais non simplement au sens de sexualité entre personnes de même sexe, sinon plutôt comme un modèle d'autres rapports humains à suivre car il se base

8 Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual*, Madrid, Egales, 2006, p. 57, traduction de l'anglais de Javier Sáez et Paco Vidarte. C'est nous qui traduisons de l'espagnol en français. Mais ce texte, avant d'être publié dans ce recueil et antérieurement dans une revue (*Feminist Issues*, 1, 1980), fut d'abord une conférence prononcée à New York à la Modern Language Association Convention en 1978.

sur l'égalité. A partir de leur propre expérience d'opprimé-e-s, les homosexuel-le-s luttent contre toutes formes d'oppression au nom de la justice (lutte contre le racisme, la pollution, etc.). Il faut lutter contre l'hétérosexualité car elle perpétue l'inégalité. «Il y a trente-six mille autres formes d'amour. Plus même: cette forme-là, bite dans le vagin, est précisément celle qui à l'heure actuelle exclut le véritable amour» (Hocquenghem, 1974: 165).

Cette déconstruction du régime hétéropatriarcal opérée par le FHAR renverse complètement les différentes théories sur l'homosexualité qui avaient lieu avant son entrée fracassante sur la scène politique (bien qu'elles continueront à être produites après la critique du FHAR) et les situe dans un régime discursif plus large pour montrer qu'elles n'ont rien à voir avec la science, mais qu'elles sont simplement les produits ou les instruments de l'idéologie dominante pour lutter contre l'homosexualité. Ce discours revendicatif du FHAR a donc des conséquences directes sur la conception de l'identité sexuelle des gays. Le FHAR a politisé l'homosexualité.

4. La politisation de l'homosexualité

Le débat théorique des A. G. et des textes du FHAR s'accompagne de manifestations de rue. La première grande manifestation a lieu le premier mai 1971. Les homosexuel-le-s participent à la fête nationale avec des banderoles du type: «Mâle, Femelle, Ras-le-Bol!», «A bas la dictature des normaux!» (Girard, 1981: 95), etc. Il s'agit de défiler publiquement en s'affirmant homosexuel-le-s pour sortir du placard, selon la théorie du «come out» du mouvement homosexuel anglo-saxon, pour ne plus se cacher. La sortie du placard est la première étape de la libération. Un des slogans du FHAR affirme en effet: «Arrêtons de raser les murs» (FHAR, 1971: 7). Cette démarche s'oppose d'ailleurs clairement à Arcadie qui prônait la libéralisation, alors que le FHAR parle de libération homosexuelle. Hocquenghem dit d'ailleurs que le FHAR «n'est pas un groupe [comme Arcadie], mais un mouvement» (Hocquenghem, 1974: 159), un mouvement vers la libération. Se libérer de la honte que les mécanismes de l'infériorisation de l'ordre social ont imposé aux homosexuel-le-s. De

plus, la sortie du placard est accompagnée de la fierté, dans la lignée du «Gay Pride» américain, car les homosexuel-le-s contestent la honte et la transforme en fierté, car on peut avoir honte individuellement, mais le fait de se réunir dans un mouvement collectif donne une force nouvelle aux gays du FHAR, et donnera également une nouvelle force à tout le mouvement gay postérieur, la célébration de la «fierté gay» (Gay Pride) en est un exemple.

Un autre effet important du FHAR est l'irruption sur la scène politique des questions sexuelles. Il est notamment révélateur de voir la position des partis d'extrême-gauche sur l'homosexualité. Le cas de Lutte Ouvrière est exemplaire. Suite à la publication du n° 12 du journal *Tout*⁹ consacré à la «libre disposition de notre corps» où des homosexuel-le-s s'expriment librement sur quatre pages, Lutte Ouvrière considère que la liberté sexuelle et la politique n'ont rien à voir. Le journal affirme que: «Tout revendique 'le droit à l'homo-sexualité et toutes les sexualités'. Soit, ce n'est pas nous qui, quoi que nous pensions de l'homosexualité, réclamerions la moindre répression en ce domaine. Mais où la chose se corse, c'est quand *Tout* mêle l'activité politique à cela».¹⁰ La sexualité ne serait qu'une affaire privée, personnelle où la politique n'a pas à intervenir. Alors qu'elle intervient déjà, comme nous l'avons vu plus haut, notamment avec le sous-amendement Mirguet. Les homosexuel-le-s du FHAR vont répondre à Lutte Ouvrière en particulier, mais cette réponse vaut pour tous les partis d'extrême-gauche en général, car ils rejettent tous le lien entre sexualité et politique.

Ils rejettent ce lien, mais rejettent en même temps les homosexuel-le-s membres de leur parti. Guy Hocquenghem a été exclu de «Vive la révolution» pour homosexualité. La réponse du FHAR affirme également que «nous avons parmi nous au FHAR des gens qui viennent de Lutte Ouvrière ou de la IV^e Internationale et que vous avez mis à la porte de chez vous, parce qu'ils étaient homosexuels».¹¹ Dans les partis d'extrême-gauche, l'idée selon laquelle l'homosexualité n'est pas révolutionnaire, est très répandue. Cependant, le FHAR va prouver le contraire. Les homosexuel-le-s du FHAR sont encore plus révolutionnaires que les révolutionnaires, car ils

9 *Tout, Ce que nous voulons: tout*, 12, «Libre disposition de notre corps», 23 avril 1971.

10 *Lutte Ouvrière*, du 4 au 10 mai 1971, cité dans FHAR, *Rapport contre la normalité*, Op. cit., p. 24.

11 Réponse à Lutte Ouvrière dans FHAR, *Rapport contre la normalité*, Ibid., p. 26.

souffrent depuis toujours de l'oppression et des inégalités sociales. «Tout est fait [...] pour qu'on se réfugie dans des boîtes [...], des clubs, des ghettos. Mais qu'on n'apparaisse pas au grandjour».¹² Le grand changement à partir du FHAR est que «les homosexuels refusent ces poubelles. Ils défilent, ils manifestent, ils n'acceptent plus la loi de ceux que nous appelons hétéroflics»,¹³ c'est-à-dire ceux qui imposent une certaine idéologie de la sexualité, la sexualité reproductrice.

De plus, la sexualité permet d'approfondir les injustices. D'où la célèbre phrase de Genet: «Peut-être que si je n'étais jamais allé au lit avec des Algériens, je n'aurais jamais pu approuver le FLN. J'aurais probablement été de leur bord, de toute façon, mais c'est l'homosexualité qui m'a fait réaliser que les Algériens n'étaient pas différents des autres hommes».¹⁴ Cette phrase, surprenante pour Lutte Ouvrière, veut simplement dire que la vie sexuelle est un aspect politique de plus qui permet de percevoir plus en profondeur les rapports humains. «Le rapport sexuel permet d'approfondir cette prise de conscience à un niveau instinctuel. Et alors là, on va plus loin. Par conséquent, votre surprise [celle de Lutte Ouvrière] ne révèle que votre ignorance de ce que vous n'avez pas vécu et éprouvé dans votre chair, à savoir: le sentiment d'exclusion, dû au racisme et à la révolte qui en découle».¹⁵ Voilà pourquoi les homosexuel-le-s du FHAR sont plus révolutionnaires que les révolutionnaires. Par la suite, tous ces partis prendront position sur l'homosexualité, car celle-ci fait partie de l'actualité politique depuis ce mouvement.

Grâce au Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, l'homosexualité devient politique et ne se limite plus à la sphère privée, car le privé opprime et le public libère selon le slogan de mai 68. La politisation de l'homosexualité est un pas de plus vers la libération homosexuelle. Il aura fallu se manifester collectivement, transformer la honte en fierté et s'opposer frontalement aux institutions répressives qui reproduisent l'ordre hétérosexuel inégalitaire.

12 *Ibid.*, p. 27.

13 *Ibid.*, p. 27.

14 Jean Genet, cité dans FHAR, *Rapport contre la normalité*, *Ibid.*, p. 25.

15 *Ibid.*, p. 28.

5. Conclusion

Finalement, nous aurions pu appeler cette communication «Révolution de la sexualité», car en effet, Le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire a révolutionné la conception de l'homosexualité et a démontré que la supposée neutralité de l'ordre social n'était en fait qu'un régime hétérosexuel qui opprimait toutes les autres formes de sexualité. La déconstruction de ces mécanismes a permis aux homosexuel-le-s de se libérer du carcan normatif imposé par l'ordre dominant.

Cependant, cette libération initiée par les homosexuel-le-s du FHAR ne sera qu'éphémère, car l'apparition du sida renfermera à nouveau les homosexuel-le-s dans la honte d'une maladie stigmatisée par l'ordre social. Et il ne faut pas oublier non plus que ce mouvement a été très bref puisqu'il dura à peine trois ans. De plus, il n'était composé que de quelques centaines d'homosexuel-le-s. Cette idée de révolution homosexuelle touchait principalement les jeunes, alors que la grande majorité des homosexuel-le-s vivait discrètement. L'association Arcadie, qui prôna la tolérance et la respectabilité et qui exista jusqu'en 1982, avait 40 000 abonnés en 1980 (Girard, 1981: 42). La révolution homosexuelle était donc un mouvement minoritaire parmi les minoritaires, mais ses effets atteindront tous les homosexuels. Nous pouvons donc conclure que malgré sa courte durée et le nombre limité de ses participants, le FHAR a permis une nouvelle conception sociale de l'homosexualité et par là même une nouvelle vie pour la grande majorité des homosexuel-le-s.

Et je terminerai avec ces mots de Sartre: «L'important n'est pas ce qu'on fait de nous, mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous».

Bibliographie

- DALLAYRAC, D. (1968): *Dossier homosexualité*, Paris, Laffont.
- D'EMILIO, J. (1983): *Sexual Politics, Sexual Communities, The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- FHAR, (1971): *Rapport contre la normalité*, Paris, Champ Libre.
- GIRARD, J. (1981): *Le mouvement homosexuel en France, 1945-1980*, Paris, Syros.
- HAHN, P. (1970): *Français, encore un effort, l'homosexualité et sa répression*, Paris, Jérôme Martineau.
- HOCQUENGHEM, G. (1974): *L'après-mai des faunes*, Paris, Grasset.
- (2000): *Le désir homosexuel* (1972), Paris, Fayard.
- WITTIG, M. (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales (traduction de Javier Sáez et Paco Vidarte).

L'APPARENTÉ LEXICALE ENTRE LE KURDE,¹ LE FRANÇAIS, L'ESPAGNOL ET LE LATIN

AHMED MALA KHIDIR

Universidad de Castilla-La Mancha

Dans ce bref article, nous essayons d'établir une liste de lexique, non exhaustive, entre les quatre langues mentionnées, afin de nous permettre d'en dégager quelques éléments sémantiques.

Ne serait-il pas une exagération, si l'on considère qu'aucune langue n'est totalement indépendante? Car la langue est un phénomène nomade, elle est en perpétuel mouvement. Aucun phénomène autant que les mots ne sont pas en voyage et chaque langue est constituée de plusieurs couches qui sont les traces de sa formation.

Or le français, grâce aux documents disponibles, nous permet de distinguer nettement, un fond primitif antérieur aux premiers témoignages écrits, celtique et préceltique (étant ce dernier le plus ancien et le plus pauvre), mais aussi quelques termes d'origine gauloise désignant des végétaux, des oiseaux, des choses de la terre: chêne, bouleau, alouette, bec, charrue, soc, raie, sillon, glaner, viennent de s'ajouter. Sans pour autant oublier des fonds latin et germanique qui ont fourni un apport assez considérable aux idiomes d'origine latine (Mitterand, 1993).

1 Joyce Blau (INALCO): Le kurde est la langue de plus de vingt-cinq millions de Kurdes vivant sur un vaste territoire d'un seul tenant. Le kurde appartient à la famille des langues indo-européennes et au groupe irano-aryen de cette famille. C'est à la charnière du II^{ème} et du I^{er} millénaire avant J.-C. que les tribus et peuples iranophones de l'Asie centrale et des territoires limitrophes commencent leurs déplacements vers le plateau iranien et les steppes du littoral de la Mer Noire. En envahissant la région ces tribus et peuples assimilent, donnent leur langue et leur nom à d'autres peuples irano-aryens déjà présents sur le terrain. Certains refuseront l'assimilation totale, aujourd'hui encore des îlots plus ou moins importants de Kurdes non-kurdophones sont installés au Kurdistan de Turquie, d'Iran et d'Irak. Le kurde, la langue des Kurdes, qui appartient au groupe nord-occidental des langues irano-aryennes, n'a jamais eu l'occasion de s'unifier et ses dialectes sont généralement répartis en trois groupes nettement apparentés entre eux. Le groupe le plus important par le nombre de ses locuteurs est le kurde septentrional communément appelé kurmandjî, parlé par les Kurdes vivant en Turquie, en Syrie, en URSS et par une partie des Kurdes vivant en Iran, en Iraq. Cette langue est également parlée par 200.000 kurdophones installés autour de Kaboul, en Afghanistan. (<www.institutkurde.org>).

Faute d'études semblables du kurde, il nous est difficile de constituer les couches selon les périodes de sa formation, toutefois le voisinage entre ces langues est frappant. Est-ce que ce voisinage est lié du fait que ces langues-là appartiennent à la famille Indo-européenne? Où d'autres explications sont envisageables?

Il est à rappeler que les guerres, des commerces, des découvertes ont permis aux mots d'établir ce voyage et de s'envoler d'une civilisation à une autre. En titre s'exemple, l'arabe du moyen-âge, est une langue de «science» et de philosophie, dont de nombreux lexiques ont été empruntés par le français pour obtenir une expression plus précise. Ainsi que le russe au dix-neuvième siècle, dont plusieurs mots se sont installés au sein de la langue française, ou encore les mots d'origine indienne traversant l'Atlantique, biais l'espagnol entrés en France.

En outre, la parenté linguistique peut témoigner ce contact. Les relations entre les langues romanes, ou entre les langues sémitiques nous donnent des enseignements forts intéressants. Ces relations se sont renforcées grâce aux liens sociaux, par exemple l'entrée de princesses italiennes dans la famille royale française ou avec le succès de la musique italienne vont fournir au français, de nombreux termes, des lexiques de la guerre, de la vie mondaine et du commerce.

Hormis le kurde, ces trois langues appartiennent à la langue romane et font parti des langues Indo-européennes. Compte tenu de sa situation géopolitique, la langue kurde est très peu étudiée. À titre de rappel les langues indo-européennes sont regroupées en deux groupes qui sont celui du *centum* et celui du *satem*. Cette appellation montre une nette opposition (avec une étrange enclave tokharienne) entre les langues qui appartiennent à chaque groupe.

Cette appellation n'est que pour désigner le regroupement des langues. Chaque groupe à sa manière pour désigner le numéro «cent». Le kurde ainsi que le persane sont situés au sein du groupe *satem*, tandis que le français, l'espagnol et le latin font partie du groupe *centum*. La frontière entre ces deux groupes n'est pas définitivement tranchée. Puisque Benveniste (1966: 316) avait déjà signalé que:

dans la plupart des langues indo-européennes, «donner» s'exprime par un verbe de la racine do- qui fournit aussi un grand nombre de dérivés nomi-

naux [...] Nous considérons que *do-* ne signifiait proprement ni «prendre» ni «donner», mais l'un ou l'autre selon la construction».

Ali Ashok, chercheur arabe (In Al-Karmel, n° 43, 1991) cite le savant allemand Kray qui a découvert les anciens noms des rivières et des fleuves européens terminant avec le suffixe *-ava* qui fait allusion à la rivière, comme *dobrava*, *chanav*, *nitrava*, *bedrava*. Ainsi Kray énumère-t-il le nom d'à peu près cent fleuves et rivières ayant cette terminaison. Il est à constater que *av* ou *aw* en kurde désigne l'eau et son équivalent *ab* en persan.

On constate que *ava* ou *awa* en kurde, *abad* en persan, même dans les régions de l'Inde deviennent un suffixe pour désigner de multiples localités qui sous-entend l'édification ou le peuplement d'un endroit. De ce fait, il est naturel, voire pertinent, de trouver ce lien. Comment peut-on édifier ou peupler un endroit sans y avoir la source de vie qui est l'eau?

Edifier un endroit c'est *awedankirdin* littéralement signifie «le fait de donner de l'eau», «faire surgir de l'eau d'un endroit c'est de lui octroyer la vie». Ce terme subira un glissement sémantique pour désigner, par la suite la «reconstruction». Ainsi *Saad-Aabad* ou *Zang-Abad* en langue persane font de deux parties: *Saad* un nom propre et *-abad* le suffixe pour désigner la ville ou le village qui a été édifié par un certain *Saad*. Du même, en kurde *Rahimawa* ou *Aliawa* font allusion à un certain *Rahim* ou à certain *Ali* qui ont construit respectivement les deux localités.

Il est à noter au passage que l'«eau» est un élément fondamental dans la religion antéislamique de la région, à savoir la zarathustrienne. Le symbolisme de l'eau, presque dans toutes les civilisations se trouve au centre. Il pourrait être réduit à trois thématiques: source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. Le Rig Veda exalte les Eaux qui apportent vie, force et pureté, tant sur le plan spirituel que sur le plan corporel (Chevalier, Gheerbrant, 1982: 374).

Par ailleurs, le *jin*, *jiyan* et *jan* respectivement «femme», «vie» et «douleur» à part leur apparenté sonore, ils sont corollaires d'un rapport sémantiquement intime. Certes, il est difficile d'établir un lien direct entre ceux-ci et le «gène» français d'où son dérivé, la «génération». Celui-ci vient du grec *jenos*, ou encore entre le «Gynécologue» médecin spécialiste

des maladies des femmes et le «jin=femme». Est-il l'œuvre du hasard? Ou bien aurait-il du lien?

La carte céleste est le calendrier le plus ancien. Par exemple, *Sol* (dialecte du nord) ou *sal* (dialecte du sud) désigne l'année en kurde. Est-ce qu'il n'y a pas de rapport, dans cette appellation et le mouvement de la terre autour du soleil *sol* = soleil en latin, et le *sol*=année kurde?

Pour plusieurs auteurs, les indices, selon la représentation de Pierce, sont à la naissance des processus significatifs, ainsi l'indice est un signe parce qu'il annonce un phénomène dont il est en quelque sorte une trace sensible (Deledalle, 1991). En suivant ce raisonnement, le tracé d'une route n'indique-t-elle pas la communication entre deux localités, deux villages, deux points etc.? Autrement dit, la trace d'une route contient à la fois le signifié et le signifiant. Entre *rê* qui est la route et *rêk* qui signifie «droite» dénotant une rectitude matérielle, à savoir le morphème *êk* désigne l'article défini, qui se situe à la position finale du mot. *Rêk* serait donc la dérivée de *rê* et il en décèle à la fois «une rue» et «la ligne droite». *Rêk* serait une représentation de la rue au sens propre. Il est donc motivé. Il aurait une relation de contiguïté au sein d'un ensemble.

La liste ci-dessous présente un nombre limité de lexiques ayant une relation évidente entre le kurde, le français, l'espagnol et le latin. Il est clair qu'une explication plus détaillée pour chaque lexique est souhaitable dans le but d'apporter plus d'éclaircissement. Elle est considérée comme un indice dans la mesure où, elle n'est ni exhaustive, ni munie d'une explication pour chaque terme. Néanmoins cette introduction nous permettra dans l'avenir d'aborder le sujet sous un autre angle qui nous guidera peut-être à découvrir d'autres aspects.

La grammaire historique explique fort bien l'évolution du latin jusqu'à la naissance et le développement des langues romanes. Par exemple dans le cas du latin, avant le iv^e siècle, les voyelles ouvertes libres, devenues plus longues sous l'accent, se diphtonguent: le «e grave» devient *ie*: *pēde* > pied. Dans notre cas, il nous est impossible d'aborder une telle recherche, car nous ne sommes pas en mesure d'établir le lien entre le kurde et le latin de cette manière, puisqu'elle est une tâche longue et ardue, d'autant plus, le manque des documents sont des obstacles majeurs. Mais, il est de notre qu'en *pay* en ancien perse et *pa* en perse moderne et *pê* en kurde signifie «la partie inférieure articulé à l'extrémité de la jambe». Ainsi qu'en perse

moderne et en kurde dignifie aussi la «patte» chez les animaux, ou encore désignant la partie par laquelle un objet repose sur le sol. Comme unité de mesure est utilisé également chez les romains, en France jusqu'à la Révolution française, ainsi que chez les kurdes et chez les perses qui est 38, 48 centimètres.

Dans son article «Don et échange dans le vocabulaire indo-européen», Benveniste (1966: 315) met l'accent sur le «principe d'un échange qui, généralisé non seulement entre les individus, mais entre les groupes et les classes, provoque une circulation de richesse à travers la société entière». Le verbe *dan* en kurde signifie «donner» qui lui-même est l'un des principaux ancêtres latins de la famille du verbe *donare*, «faire don», dont le nom d'action est *donum*, «don». Ce sont reconnaissables par ce radical don- les mots français don, donation, donne, donnée, donner, s'adonner à, maldonne, pardon, redonner. *Danusandin* en kurde signifie l'échange ou négociation entre deux ou plusieurs personnes qui est formé de deux mots *dan* dans le sens «donner» et *sandin* dans le sens «prendre» coordonnés par *u* de coordination pour former une unité lexicale.

Concernant les numéros, il est remarquable la parenté entre le *du* en kurde, et le «deux» en français et *dos* en espagnol et *duo* en latin. On sait désormais que les numéraux français jusqu'à seize, leurs formes proviennent du latin. Au-dessus de seize, le français fait usage des formes analytiques avec conjonction de coordination «et»; comme dans «vingt et un...». Comme Mireille Huchon (2002: 91), dans l'*Histoire de la langue française* souligne en disant que «les numérations vicésimales venus vraisemblablement du celtique». Les celtes comptaient les dix doigts de deux mains ainsi que les dix orteils de deux pieds, pour l'énumération de *deus vinz* (*sic*) jusqu'à *dis neuf vint* (*sic*) en ancien français. Selon le même auteur, l'hôpital des Quinze-Vingts fondé par saint Louis pour trois cents aveugles est le témoignage actuel de cette numération.

Le rapport entre les doigts et la numération est flagrante surtout dans le numéro cinq, *pêndj*= numéro cinq, en kurde équivalent au grec *pent(a)* d'où les dérivés suivantes: *pentacale*, étoile à cinq branches et *pentacorde*, système de cinq sons dans la musique grecque. Le doigt en kurde est *pendje*= doigt, qui est presque homophone avec *pendj*= numéro cinq. Le numéro cinq en montre un étroit rapport entre les cinq doigts de la main

et ce numéro. Il est à rappeler que compter avec les doigts est un gestuel quasi inconscient chez les êtres humains.

Voici une liste non exhaustive des lexiques ayant une apparenté évolutive entre le kurde, le français, l'espagnol et le latin.

La transcription kurde établie adopte l'alphabet kurde en caractère latin, à savoir:

- a = a long comme dans le «bar»;
- ê = è grave;
- e = a bref;
- i = prononcer un *i* en reculant la langue dans la bouche;
- u = ou, comme dans le «rouge»;
- dj = comme le «g» ou le «j» en anglais dans le «judge» ou dans le «rage».

Kurde et sa traduction en français quant il est nécessaire	Français	Espagnol	Latin
Pê	Pied	Pie	Pes, pedis
Dan	donner	Dar	Do
Bê (were)	viens	Ves	Venio, veni
aw	eau	Agua	Aqua
Kurt	court	Corte	Curtus
Rêk = droit	di-rect	Recto	Rectus
Pan (large)	Pan (élément signifian « tout »)	Pan	
Debêt = il faut	Devoir	Deber	Debeo
Dêw = monstre	Divin (dieu)	Divino (dios)	Divinuos
Sal = an	soleil	Sol	Sol
Du	deux	Dos	Duo
De	dix	Diez	Decem
No	neuf	Nueve	Novem
Rê	rue, route	Ruta	Ruga
Rubar	rivière	Ribera	Ripa
Min	moi	Yo	gen = mei
Tu	Toi	Tu	Tu
ew = lui, elle	lui, eux	él, ellos	Ea
E = être, 3 ^{ème} personne au singulier.	est	Estar	+

Hebu	avait	Hubo	+
Lêw	lèvre	Labio	Labrum, labea
ddan, dan	dent	Diente	Dens
mirin, marg	mourrir, mort	Mourir, morte	Mortalis
Ke	que, qui	Que	Quod
Pas = pied	pas	Pasear	Passus
Ne	non	No	Ne

Références historiques

Au ^{xvii}e siècle le linguiste Marcus Zuerius van Boxhorn pressent l'existence d'une ancienne langue commune aux langues grecque, latine, perse, germaniques, slaves, celtes et baltes, qu'il baptise du nom de «scythique». Ses travaux restent cependant sans postérité.

Au ^{xviii}e siècle William Jones identifie à nouveau la famille indo-européenne. Dans son *Troisième discours à la société asiatique de Calcutta* en 1786 il écrivait:

La langue sanskrite, quelle que soit son antiquité, est d'une structure admirable; plus parfaite que la grecque; plus ample que la latine, et plus exquisément raffinée qu'aucune des deux mais ayant envers chacune d'entre elles deux une affinité plus forte, tant dans les racines des verbes que dans les formes de la grammaire, qu'il n'en pourroit avoir résulté par accident; si forte en vérité qu'aucun philologue ne les pourroit examiner toutes trois sans croire qu'elles ont surgi de quelque source commune, qui, peut-être, n'existe plus.

En 1813, Thomas Young invente le terme de «langues indo-européennes» pour regrouper ces langues.

Les comparaisons systématiques conduites par Franz Bopp sur ces langues confirmèrent cette hypothèse, et sa *Grammaire comparée des langues sanscrite, persane (zende d'Avesta), grecque, latine, lithuanienne, slave, gothique, et allemande*, publiée entre 1833 et 1852 marqua le début des études indo-européennes. Karl Brückmann fondent leur étude comparée.

En 1846, le vieux perse, langue parlée vers le ^ve siècle av. J.-C., est déchiffré. Puis en 1917, c'est le tour de la langue hittite.

Bibliographie

ACHAWUK, ALI (1991): *Alkarmal*, 39, Nicosia-Cyprus.

BENVENISTE, E. (1966): *Problèmes de linguistiques générales*, I, Paris, Gallimard.

CHEVALIER J. et A. GHEERBRAND (1982): *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter.

DELEDALLE, G. (1991): *Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, de Boeck.

HUCHON, M. (2002): *Histoire de la langue française*, Paris, Librairie générale française.

MITTERAND, H. (1963): *Les mots français*, Paris, PUF.

ANNEXE

La carte n° 1¹ illustre l'aire où le kurde est actuellement parlé; les quatre cartes suivantes montrent selon les dates indiquées la répartition des langues indo-européennes:



Carte 1. Aire où le kurde est actuellement parlé



Carte 2. Répartition des langues indo-européennes vers 1500 av.-J.-C

1. Source: [http://fr.wikipedia.org.\(kurde\)](http://fr.wikipedia.org.(kurde)).



Carte 3. Répartition des langues indo-européennes vers 500 av.-J.-C



Carte 4. Répartition des langues indo-européennes vers 500 ap.-J.-C



Carte 5. Répartition des langues indo-européennes vers 1500 ap.-J.-C

NUEVAS IDENTIDADES FRANCÓFONAS: RECORRIDO POR UNA DE LAS VOCES DE LA INTERCULTURALIDAD LITERARIA DE EXPRESIÓN FRANCESA

BEATRIZ MANGADA CAÑAS
Universidad Autónoma de Madrid

1. Wei-Wei: la voz de una mujer asiática que se expresa en francés

En el campo de los estudios francófonos, cabe destacar de manera cada vez más manifiesta una mayor presencia de escritoras cuya experiencia de exilio impuesto o voluntario convierte la vivencia del «entre-dos» en una dinámica conflictiva de identidad. En este sentido, uno de los ejemplos más ilustrativos de estas nuevas voces literarias femeninas lo encontramos en la trayectoria creativa de la escritora de origen chino Wei-Wei, caracterizada por una escritura ficcional que deja entrever un claro trasfondo autobiográfico. El acercamiento a sus cuatro producciones literarias nos permitirá comprender mejor un recorrido personal, convergente con el de otras voces femeninas de la literatura de expresión francesa, en el que la escritura se convierte en espacio de redescubrimiento y de reescritura del yo. Wei-Wei nace en 1957, en Guangxi, al sur de China. Tras acabar sus estudios universitarios, pasa una temporada en París tras lo cual se instala en Manchester donde reside en la actualidad.

Tres novelas, *La couleur du bonheur*, *Fleurs de Chine* et *Une fille Zhuang* y un relato de viajes a modo de diario, *Le Yangtsé sacrifié*, constituyen hasta el momento el conjunto de su producción literaria, sembrada ésta de recuerdos de infancia, relatos de viaje, vivencias de mujer y recreación sensible de la vida cotidiana de la cultura china. El recurso a la lengua francesa como medio de expresión de una memoria y de un imaginario oriental genera una escritura con ritmo, sonoridad y textura particular.

Hablamos por ello de una nueva identidad francófona intercultural que se proyecta en el acto de creación literaria.

2. *La couleur du bonheur*, escritura homenaje a la condición femenina

Le vrai devient la fiction lorsque la fiction est vraie;
L'irréel devient le réel lorsque le réel est irréel.

La primera novela de Wei-Wei comienza con una cita sin duda reveladora que parece querer desencadenar un pacto de lectura en el que biografía y ficción se confunden en un mismo acto de escritura. Este encabezado perteneciente al escritor chino de la dinastía Ming, Chao Xue-Qin (? c. 1724 - c. 1763) y autor de la novela inacabada *Rêve dans le pavillon rouge* forma parte de un paratexto en el que la dedicatoria y los ideogramas chinos al comienzo de cada capítulo confieren al texto una textura singular. China se convierte de este modo, ya desde las primeras líneas del relato, en personaje simbólico-ficcional que permite transformar en ficción una dimensión identitaria inherente a la escritora: sus orígenes y su país natal.

La alternancia narrativa y temporal de dos relatos que avanzan paralelos y no se encuentren hasta el final de la novela aparece como la principal característica estructural de *La couleur du bonheur*. La novela arranca con la historia de la abuela Mei-Li que rememora su vida desde 1920 –año de su boda– hasta 1953, cuando decide acudir en ayuda de su hija que ha quedado sola y triste tras el envío del marido a un campo de reeducación en los confines de China. Un segundo relato se inicia en el segundo capítulo y nos presenta la vida cotidiana de Mei-Li, esta vez ya junto a su hija y dos nietos desde 1953 hasta 1984. Es entonces cuando el lector comprende que la abuela Mei-Li ha convertido sus recuerdos en un relato que narra a su nieta Fan-Fan.

La polifonía de voces narrativas –el yo de Mei-Li, el tú al que se dirige, se trata de su nieta Fan-Fan– así como los micro-relatos del resto de los personajes que se engarzan en las dos narraciones principales son rasgos definitorios de una escritura en la que la dimensión descriptiva se detiene

en pequeños detalles del paisaje y de la vida cotidiana –olores, comidas, vegetación, costumbres, topónimos y por supuesto colores. El título de la novela, *La couleur du bonheur*, anuncia la importancia del color rojo en la cultura china (2008: 77-78), así como de un sentimiento, la felicidad, que permitirá a los personajes femeninos del relato sobreponerse al mal de amores. Mei-Li se dirige de este modo a su nieta Fan-Fan:

Voilà. J'ai répondu à toutes tes questions, et ma vie n'a plus de secret pour toi. [...] Qu'est-ce que c'est le bonheur, tu me le demandes? Je ne sais pas. Je ne me suis jamais posé la question. Mais une chose est sûre: je l'ai connu. Ou plus exactement, j'ai vécu des moments de bonheur. Pour moi, le bonheur n'est pas quelque chose d'abstrait, mais l'accumulation des moments heureux que la vie m'a réservés et me réservera, innombrables. La question, c'est de savoir les saisir à la volée, les vivre pleinement. [...] quand j'ai su que j'étais enceinte, j'ai été heureuse; [...] quand ta maman est née, j'ai été heureuse; [...] quand j'ai embrassé tes petites joues roses de bébé, j'ai été heureuse; [...] Ce sont ces moments lumineux et bien d'autres, parfois très brefs, mais toujours aussi réels, aussi palpables et aussi essentiels que le sel et le riz, qui ont adouci les coups durs du destin et qui m'ont fait sentir que, malgré tout, la vie vaut la peine de vivre... (2008: 343-344).

La temática del sufrimiento causada por la imposibilidad de un amor libre, condicionado a las imposiciones de un matrimonio de conveniencia según la tradición, desvela la sensibilidad del pensamiento femenino, así como la historia de todas aquellas mujeres con o sin historia conocida que forman parte de esa otra Historia, con mayúsculas, la Historia del gran país asiático que actúa de contexto histórico para el desarrollo del relato. *La couleur du bonheur* ofrece al lector una visión más sensible y renovada de la Revolución cultural. Frente a los testimonios de otros escritores compatriotas –pensemos en la tercera parte de la primera novela de François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, o en la primera novela de Dai Sijie, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*–, Wei-Wei elige el recorrido vital y la voz de una mujer, Mei-Li para rendir homenaje a la sabiduría de las madres, de las abuelas en plena Revolución cultural. De este modo, frente a las dudas de Fan-Fan que no sabe si dejar su país, a su madre y a su abuela para marcharse a los Estados Unidos donde perfeccionar su formación como médico y por qué

no, piensa ella, para «aller voir un autre monde, découvrir une autre civilisation, rencontrer des gens différents...» (2008: 332), la voz de la sabiduría y de la sensibilidad se imponen: «Il faut savoir saisir les occasions quand la vie te les présente, mon enfant, dit Mei-Li doucement. Ton futur est plus important que nos vieux jours» (2008: 332).

3. *Fleurs de Chine*, escritura testimonio, porta-voz de amores imposibles

Publicada en 2001, la segunda novela de Wei-Wei concede de nuevo la palabra a las mujeres chinas para que cuenten su historia de amor imposible. Esta vez se trata de once mujeres con nombre de flor cuyas historias forman un conjunto de relatos cortos, aparentemente inconexos. Sin embargo, a medida que el lector avanza en su lectura, descubre que todas esas narraciones están de alguna manera relacionadas entre sí; los personajes femeninos se conocen casi todos y van reencontrándose con el transcurso de los años. De hecho, parecen estar todas unidas por un lugar mítico, el Vieux Banian, topónimo que alude a la historia de dos enamorados que plantaron en aquel lugar un viejo banian, árbol conocido como el árbol de los enamorados. Por ello, Ketmie, viaja hasta esta localidad para buscar el árbol de la leyenda que su tío le había contado cuando era pequeña (2007: 302)

Existe un cierto número de elementos comunes a todas las narraciones. En primer lugar, los registros van adaptándose a la edad y a las características de cada una de las narradoras (más familiar y coloquial en el caso de Azalea en el capítulo XIII o más formal en el caso de Magnolia en el primer capítulo).

Asimismo, los períodos históricos evocan, según el relato, épocas diferentes de la historia del gran país asiático, lo que permite establecer un marco contextual variado, desde los años 30 y 40 en el primer capítulo, a la Revolución cultural en el segundo capítulo o los años 90 que nos presentan una China moderna y occidentalizada en el capítulo XI.

En cuanto a la dimensión enunciativa y estructural, cada capítulo responde al relato de un narrador que relata su historia en primera persona. Tan sólo en el caso del relato de Ketmie asistimos a la fragmentación del mismo a lo largo de seis capítulos en medio de los cuales van intercalán-

dose el resto de las historias. En esta ocasión, el lector tiene la impresión de que un narrador está rememorando la historia de Ketmie ya que se dirige constantemente a este personaje a través de un «tu».

Y desde el punto de vista temático, el fracaso de los matrimonios convenidos, de los verdaderos amores imposibles y de la capacidad de sobreponerse a cualquier dificultad para vivir felizmente aparecen de forma recurrente en todos los capítulos.

Finalmente, bajo cada uno de esos hermosos nombres de flor, se esconden destinos trágicos, experiencias traumáticas; en definitiva, el valor de unas mujeres que la autora ha querido sintetizar en el paratexto de la novela, en forma de índice y en el que encontramos:

- Magnolia, Niña-flor de la planicie de lodo
- Crisantemo, Flor-soldado de la Armada roja
- Gardenia, Flor prisionera
- Artemisa, Flor con dos vidas
- Orquídea, Flor-abuela
- Peonía, Flor-madre-desesperada
- Jazmín, Flor-corredora de bolsa
- Azalea, Flor-adolescente
- Camelia, Flor-belleza
- Loto, Flor de los campos

Y en medio de semejante florilegio, la historia de Ketmie, Flor-soledad, avanza, transformando su calificativo a lo largo de los capítulos de tal modo que pasa de Flor-libertad tras su divorcio a Flor-China-trotamundos y a Flor-errante debido a sus desplazamientos por el país, para finalmente convertirse en Flor-confidente y en Flor-cometa al final de los dieciséis capítulos; la cometa en forma de dragón mítico que la protagonista hace volar al final del libro aparece entonces como metonimia de libertad.

4. *Une fille Zhuang*, escritura del yo

Frente a los dos relatos anteriores, la última novela de Wei-Wei adquiere un tono más intimista y cercano al diario. El personaje principal, también llamada Wei-Wei, como la autora, desencadena un discurso narrativo en el que la mirada retrospectiva hacia el pasado permite evocar y rememorar sustratos de experiencia vital a lo largo de los ocho capítulos de la novela y cuyos títulos son sin duda simbólicos («Séismes de cœur et trésors français»; «Au carrefour des rencontres»; o «De voyages verticaux en errances verticales»). Frases cortas, diálogos, pasajes descriptivos y narrativos se solapan mientras que un estilo sobrio y simple asegura un efecto de pureza lingüística. Una vez más el lector descubre historias de amores casi imposibles, en medio de los cuales afloran pasajes en los que la protagonista reflexiona sobre la intertextualidad, la interculturalidad y sobre el aprendizaje de una lengua extranjera.

La Revolución cultural actúa de nuevo como contexto histórico y la rica variedad del paisaje y de la cultura china en decorado en el que transcurre la acción de la novela. Las referencias a la gastronomía, a las canciones y a los proverbios, que ya habíamos encontrado en novelas anteriores vuelven a aparecer en este relato de una joven estudiante cuya vocación de ser médico se ve truncada por imposiciones política, aunque a cambio descubre el interés de la lengua y de la cultura francesa. Este aprendizaje impuesto con el fin de servir a los intereses del partido desencadena el descubrimiento del Otro favoreciendo pasajes sobre esta nueva experiencia:

[...] mais les quelques lambeaux de phrases qu'il tâchait de nous faire entrer dans la tête, suffisaient déjà pour me faire entrevoir l'abîme aussi large que profond qui sépare une langue alphabétique, formée pour l'oreille, et ma langue, monosyllabique et idéographique, combinée pour la vue (2006: 45).

El tercer capítulo, «Premiers chocs», ofrece ejemplos muy ilustrativos sobre el proceso de aprendizaje de la lengua francesa, sobre la fonética, la traducción así como interesantes comparaciones entre las dos lenguas, la china y la francesa. Sirva de ejemplo:

La première stupeur passée, cette répartition masculin et féminin dans la langue française me fait penser à la division Yang et Yin, notre perception traditionnelle du monde infiniment grand comme infiniment petit (2006: 61).

Así como:

Les chiffres sont si étroitement liés à mes premières perceptions du monde, si affectueusement attachés à mes premières interactions avec mon entourage, si profondément ancrés dans ma façon de penser, qu'ils font désormais partie de ma mémoire viscérale et de mon subconscient (2006: 64-65).

El estudio de la conjugación francesa desvela concepciones y percepciones temporales distintas a las occidentales, muy ligadas a la filosofía y cultura china:

[...] à mon avis, ces divergences reflètent les façons fondamentalement différentes dont les Chinois et les Français perçoivent le temps. Dans la pensée chinoise, le temps est un écoulement continu, sans début ni fin, qui ne peut être ni arrêté ni découpé, et sur lequel l'homme n'a pas de prise. Yong, notre idéogramme pour éternité, ne représente-t-il pas l'image d'un homme debout sur la rive en train de contempler un écoulement d'eau ininterrompu? (2006: 70).

La intertextualidad como encuentro con la alteridad se convierte en temática protagonista del capítulo que lleva por título «Mot à mot». El acercamiento a la literatura francesa adquiere el símil de un arduo y abrupto caminar, sobre todo tras la primera lectura de *Los Miserables* de Victor Hugo:

Mais ces blocs de granit noir d'encre qui se succèdent de page en page! Leur aspect compact et pesant me paraît d'autant plus effroyable que je ne possède aucun outil pour m'agripper aux fissures et aux angles qu'ils offrent: je ne connais rien de la culture française, de son histoire, de son christianisme, de son humanisme... Il y a des phrases, des paragraphes, et des pages, que je lis, relis encore, sans parvenir à les comprendre. Alors je les saute, avec un sentiment vague de défaite et de culpabilité, mais je

poursuis. L'envie d'aller plus loin, l'envie de gagner le sommet pour voir ce qu'il y a de l'autre côté est simplement trop forte (2006: 109-110).

Aunque finalmente y como ya lo anunciaba la cita inicial:

«Les mots soignent, aussi...» (2006: 1).

5. *Le Yangtsé sacrifié*. Fronteras de género desdibujadas: el relato de viajes vs memorias como escritura denuncia

La única composición literaria de Wei-Wei que se aleja del género narrativo para ensayar el relato de viajes como escritura-denuncia, es *Le Yangtsé sacrifié*. Esta crónica de un periplo asiático, puede leerse como un cuaderno de bitácora, un diario que recoge impresiones y sentimientos con motivo del viaje de Wei-Wei al desfiladero de las Tres Gargantas, en 1995, antes de la construcción de la gran presa homónima. Este relato descriptivo sobre una historia y unos lugares que terminarán olvidándose se compone de diez capítulos de los cuales uno de ellos lleva por título «Note» y en el que se explica al lector que: «Ce livre est un récit de voyage. Les incidents racontés sont vrais, les lieux parcourus et les personnes rencontrées sont réels» (2007: 237). Deseo de veracidad, transcripción/descripción presiden la lectura de *Le Yangtsé sacrifié* que se convierte en un grito de socorro, en una apuesta contra el olvido pero también en una recuperación de la memoria de un pueblo que las aguas cubrirán. Escribir para no olvidar, como así lo señalaba el filósofo Paul Ricoeur (1999); escribir para denunciar en la distancia del exilio el desacuerdo frente a la ambición humana. Citemos a modo de ejemplo el siguiente pasaje:

[...] *Le barrage gigantesque des Trois-Gorges qu'on est en train de construire sur le Yangtsé devrait retenir un lac artificiel de 600 kilomètres de long et d'une capacité de 39,3 milliards de mètres cubes. [...]*

Le plus grand barrage du monde. La centrale hydro-électrique la plus puissante de notre planète.

Quelle ambition!

Quel prestige!

Mais...

En faisant monter effroyablement le niveau des eaux dans le défilé des Trois-Gorges [...] seront entièrement englouties 8 villes et partiellement inondés 4 autres; [...] 4500 villages et hameaux, submergés plus de 800 sites historiques, culturels et archéologiques ; [...] défigurés sur des centaines de kilomètres le paysage le long du fleuve et de ses affluents, paysage unique qui a inspiré depuis des siècles, à nos ancêtres comme à nos contemporains, tant de chefs-d'œuvre de poésie et de peinture... (2007: 17-18).

Le Yangtsé sacrifié presenta una cronología y una topografía en movimiento permanente, desplazándose al ritmo acuático que impone el viaje. La erudición histórica de la que hace gala la escritora permite al lector occidental comprender la importancia del elemento acuático en la cosmogonía china. En su ensayo titulado *Le Dialogue*, François Cheng sugiere que las dos grandes corrientes filosóficas que constituyen la génesis de la cosmogonía y de la cultura china tendrían como origen los dos grandes ríos chinos: «Finalement s'en sont dégagés deux grands courants, dont la naissance, à l'origine peut être située par rapport aux deux fleuves: le confucianisme, dans la plaine centrale du Nord, arrosée par le fleuve Jaune, et le taoïsme, dans le bassin du Yangzi, au centre sud» (2002: 18).

En ese sentido, *Le Yangtsé sacrifié* adquiere tono de oda nostálgica, un relato de viajes que recurre a la memoria para generar un género personal, homenaje a una civilización nacida en torno al gran río mítico.

6. Conclusión

Señalemos por último que el acercamiento a la obra literaria de Wei-Wei ofrece la posibilidad de escuchar una voz renovada de creación en el exilio. Sus producciones se leen como relatos de vida, tiernos recuerdos, un homenaje, dice, a sus compatriotas chinos —y podríamos matizar a las mujeres chinas— «qui ont vécu, qui vivent et qui continueront à vivre leur vie, malgré tout» (2008, 1).

Del encuentro de dos civilizaciones y de dos lenguas en una experiencia vital y de su proyección en el acto de creación literaria nace una

nueva identidad. El recorrido por la escritura de Wei-Wei nos ofrece un ritmo, una sonoridad y una textura que enriquece el concepto de literatura de expresión francesa, ahora también intercultural.

Bibliografía

- CHENG, F. (2002): *Le Dialogue, une passion pour la langue française*, Paris y Shanghai, Desclée de Brouwer y Presses littéraires et artistique de Shanghai.
- RICOEUR, P. (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, UAM, Arrecife producciones.
- (2008): *La couleur du bonheur*, La Tour d'Aigues, L'Aube.
- (2007): *Fleurs de Chine*, La Tour d'Aigues, L'Aube.
- (2007): *Le Yangtsé sacrifié. Voyage autour du barrage des Trois-Gorges*, La Tour d'Aigues, L'Aube.
- (2006): *Une fille Zhuang*, La Tour d'Aigues, L'Aube.

ÉCRIVAINES FRANCOPHONES NOIRES: VOIX DES MÉMOIRES BLESSÉES ET PASSEURES DE CULTURES

CARMEN MATA BARREIRO
Universidad Autónoma de Madrid

Dans le travail de mémoire que mènent actuellement des historiens, des écrivains et des cinéastes, des écrivaines francophones noires, de l'Afrique et de l'univers de la Caraïbe, dont certaines ont émigré en France ou au Québec, font revivre un passé douloureux associé à l'esclavage, à la colonisation ou à la répression inhérente à des régimes dictatoriaux. En traversant des siècles et des océans, les voix de Marie-Célie Agnant, Calixthe Beyala, Maryse Condé, Fatou Diome, Fabienne Kanor ou Gisèle Pineau évoquent et participent à la lutte des femmes noires contre la violence et contre le racisme.

Les voix des écrivaines francophones noires originaires de la Caraïbe, comme Marie-Célie Agnant, née en Haïti et émigrée au Québec, Gisèle Pineau, née en France de parents guadeloupéens et vivant entre Paris et la Guadeloupe, ou Fabienne Kanor, d'originaires martiniquaise et vivant entre la France, la Martinique et l'Afrique, font entendre et rendent visible, ces dernières années, une mémoire blessée, la mémoire de l'esclavage. Des écrivains de la même région ont aussi mis en scène et approfondi cette mémoire, comme Patrick Chamoiseau, dans *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997), Raphaël Confiant, dans *Nègre marron* (2006), ou Édouard Glissant, auteur d'une œuvre protéiforme, qui vient de publier, avec Patrick Chamoiseau, *L'Intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama* (2009), dont l'incipit rappelle à Barack Obama «Ce qui remonte du gouffre», «des cimetières de bateaux négriers», indissociables des «rapacités [...] du monde occidental» (Glissant, Chamoiseau, 2009: 1), ce qui y est perçu comme une «blessure ontologique» (Glissant, Chamoiseau, 2009: 9).

Une question et une recherche s'imposent: Quels sont les traits spécifiques du travail fictionnel du matériau historique chez ces écrivaines francophones noires? Quelle est la mémoire collective qu'elles mettent en scène? Quels sont les univers symboliques qui y interviennent? Comment y convergent le politique et le littéraire? Comment elles construisent les genres?

Parallèlement à une approche inter- ou trans-disciplinaire, nous avons adopté une perspective postcoloniale, qui naît d'un sens politique de la critique littéraire, et une approche féministe, car nous partageons avec Jean-Marc Moura (Moura, 2007 [1999]: 162-163) l'idée que «Les questions du genre et de la sexualité sont importantes dans ces œuvres, l'expérience féminine de la société coloniale puis postcoloniale étant spécifique et s'exprimant selon des modes narratifs qu'il reste à étudier».

1. Gisèle Pineau: *Mes quatre femmes* (2007)

L'écrivaine Gisèle Pineau poursuit dans le récit *Mes quatre femmes*, publié en 2007, un travail de mémoire entrepris, avec Marie Abraham, dans le livre *Femmes des Antilles. Traces et voix*, qui avait comme sous-titre, révélateur, l'allusion à une commémoration, *Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*, en 1998, année où la France a célébré l'événement en insistant sur la grandeur d'âme de la «patrie des droits de l'homme». Face au «souvenir-écran» (Ricoeur, 2000: 582-583) exaltant l'abolition de l'esclavage, Gisèle Pineau y faisait appel aux récits de vie, à la fiction, à l'essai, à l'Histoire et à la mémoire, à des citations d'auteurs antillais, placés en exergue, qui évoquent et convoquent une communauté et une mémoire collectives, et revendiquait ainsi l'importance de l'anamnèse concernant les «femmes esclaves d'alors». Elle tenait aussi à «les remercier de nous avoir appris à nous tenir debout sur ces mauvaises terres des Antilles» (Pineau, 1998: 9), à «rendre hommage» à ces femmes dont beaucoup «furent les solides guerrières de l'ombre et de la soumission toujours feinte [...], Femmes-flammes, [...] Femmes marronnes, Femmes ventres, Femmes ogresses» (Pineau, 1998: 9-10).

Dans le récit *Mes quatre femmes*, l'écrivaine développe une métaphore évoquée dans l'«Introduction» des *Femmes des Antilles*, à savoir une

«geôle». Cette geôle, ce cachot, était «la geôle de l'oubli où l'histoire les avait emmurées» (Pineau, 1998: 11), dans *Femmes des Antilles*, et devient, dans *Mes quatre femmes*, une geôle mémoire, «une geôle noire» (Pineau, 2007: 10), dans laquelle quatre femmes, unies par des liens de parenté, se réunissent pour raconter leurs vies, leurs mémoires blessées et la «grande Histoire» où ces mémoires s'enracinent, des mémoires et une Histoire qui s'écoulent du XVIII^{ème} au XXI^{ème} siècles. Cet espace, qui constitue un élément fondamental de la scénographie de ce récit, est un espace de solidarité et de transmission où trois femmes mortes et une femme vivante cherchent à soigner leurs cicatrices et à analyser la présence de la violence dans leurs vies, une violence qui apparaît comme indissociable de l'Histoire et de la société de la Guadeloupe.

1.1 Mémoire de la violence, quête de sens

Les récits des quatre femmes font apparaître la Guadeloupe comme un espace d'arrivée et d'ancrage de la violence et des rapports de domination inhérents à l'esclavage et à la colonisation, qui touchent la société et l'univers intime des femmes. Les quatre femmes reconnaissent qu'elles ont hérité de cette «histoire meurtrie» de la traite négrière et de l'esclavage, que «L'un ou l'autre de leurs ancêtres a connu la traite, la cale du bateau négrier, la vente sur les marchés, l'esclavage... Elles sont leurs descendantes» (Pineau, 2007: 68). Angélique raconte qu'elle est née en 1792, qu'elle était fille d'esclave domestique et esclave elle-même, qu'elle a vécu la première abolition de l'esclavage, en 1794, et le rétablissement de l'esclavage, en 1802, et qu'elle a été violée à quatorze ans par le fils de sa maîtresse, qui l'a rendu «son esclave» et la mère de ses enfants. Elle montre aux autres, avec fierté, la page de la *Gazette officielle de la Guadeloupe*, du 31 mai 1831, où l'on annonce qu'on a accordé l'affranchissement à ses cinq enfants, mulâtres.

Julia Roman, négresse, née en 1898, et Daisy, sa fille, évoquent une violence plus intime et plus complexe, une violence de l'homme envers la femme qui se rapproche de la folie et où on décèle le transfert de la violence vécue par ces hommes lorsque, devenus soldats de l'armée française, ils ont participé à la guerre et à la colonisation. Ainsi, le mari de

Julia, que tout le monde appelle «Misyè Pineau» (Pineau, 2007: 77), avait combattu dans la Première Guerre mondiale, une guerre «où les nègres servaient de chair à canon» (Pineau, 2007: 82); toute cette violence de la guerre aux tranchées qu'il avait intériorisée explose dans son rapport avec sa femme, et il devient «le bourreau» (Pineau, 2007: 60, 61): «Le jour où il la mène devant Monsieur le maire de Capesterre, il l'enchaîne à lui. [...] Elle dit oui pour l'éternité. Oui à l'esclavage, au fouet, au mépris et aux humiliations» (Pineau, 2007: 84). Et le mari de Daisy, militaire de l'armée française, en Indochine, au Congo-Brazzaville ou à Tahiti, devient un «tyran domestique» (Pineau, 2007: 111): «Daisy se souvient... [...] À l'heure où rentre l'adjudant-chef, il faut [...] se taire pour échapper à la terreur. Se couler dans le silence pour éviter les coups, volées et autres châtiments barbares découverts là-bas, en Indochine, [...] Daisy [...] rase les murs, se couche, docile» (Pineau, 2007: 115).

La démarche heuristique entreprise dans ce roman par Gisèle Pineau, en vue de fouiller dans l'histoire et dans la mémoire pour comprendre l'origine et la persistance de la violence destructrice, qui adopte plusieurs formes et qui touche très particulièrement la femme noire et mulâtre, s'allie à un projet qui a une dimension autobiographique, car les femmes convoquées font partie d'une lignée de femmes, de mères qui, à l'instar de «cariatides» (Pineau, 2007: 11), soutiennent l'auteure: «Et il apparaît que chacune incarne la saison d'une histoire qui, s'accolant à celles des autres, rassemble et ordonne les morceaux de votre être» (Pineau, 2007: 12).

1.2 Gisèle Pineau: passeure d'une culture créole

Dans *Mes quatre femmes*, Gisèle Pineau nous introduit dans une culture créole et dans une poétique proche de la poétique de la Relation d'Édouard Glissant, où la dialectique de l'écrit et de l'oral et le questionnement des genres constituent des traits essentiels. Même si apparemment, ce récit se structure en quatre chapitres qui ont chacun le nom d'une femme, Gisèle, Julia, Daisy et Angélique, nous constatons qu'il s'agit d'un récit éclaté où les quatre femmes échangent des mots dans chaque chapitre, où elles jouent à imaginer comment aurait pu être leur vie en essayant de déconstruire l'histoire («avec des si, on peut se voir pousser des ailes et voler

jusqu'au ciel du Canada. On peut marcher sur la tête. Avec des si, on peut réécrire sa vie...», Pineau, 2007: 95), et où la répétition de phrases (cf. «Angélique se souvient...», Pineau, 2007: 148, 150, 160, 161, 162; «Julia se souvient...», Pineau, 2007: 128, 130, 133) et de refrains de chansons («*Adieu, foulards, adieu, madras, adieu, soleil, adieu, colliers-choux...*», Pineau, 2007: 33, 57, 74, 105, 114) rythme le texte. Nombreux articles du *Code noir* de 1685 (articles 13, 16, 18, 21, 25, 28, 38, 44, 55, 57, 58, 59) coexistent avec des «chansonnettes» (cf. p. 62-63), des contes, des récits et des souvenirs. Et en ce qui concerne les imaginaires, nous y observons comment le naturel et le merveilleux, le visible et le caché, les vivants, les morts et les morts-vivants sont convoqués dans ce récit. Une culture religieuse hybride accueille les «zombis» (Pineau, 2007: 87), des «esprits mauvais», des sorciers, des diablasses, «Le Diable» (Pineau, 2007: 125), «Belzébuth» (Pineau, 2007: 55) et Dieu, comme l'exprime Daisy: «Il faut juste prier Dieu pour échapper aux sorcelleries» (Pineau, 2007: 55).

2. Marie-Célie Agnant: *Le livre d'Emma* (2001)

Marie-Célie Agnant, née en Haïti et vivant au Québec depuis 1970, est une écrivaine engagée dans le travail de mémoire, et particulièrement dans le travail de mémoire de la «migrance» (Ollivier, 1999: 171), de la répression des Duvalier dans son pays d'origine, Haïti (thème de son dernier roman, *Un alligator nommé Rosa*, 2007), et de la traite négrière.

Dans son roman *Le livre d'Emma*, l'écrivaine entreprend une quête de sens. Elle analyse la trace de la traite en l'approchant du point de vue de la femme noire. Dans une entrevue que je lui ai faite, elle disait que ce roman se veut «un regard sur la manière dont s'est construite l'image de la femme noire antillaise ou haïtienne au fil du temps»:

je tente de démontrer, par le biais du discours d'une femme qui a sombré dans la folie, comment la traite des Noirs [...] a contribué à faire de nous, négresses d'hier et d'aujourd'hui, parfois, moins que des objets, et comment les canons de beauté de toutes les sociétés nous ont dévalorisées, jusqu'au dédain de soi, sous certains aspects. (Mata Barreiro, 2001: 373)

Et elle ajoutait, dans une entrevue faite en 2008, qu'elle a été «obligée de faire appel au passé colonial, à cette déchirure primordiale, à ce que certains historiens nomment 'crimes fondateurs', pour éclairer le présent. C'est dans ce passé et dans le système esclavagiste que s'est forgée cette image dévalorisante du Noir, en général, et encore plus de sa compagne» (Turnier, 2008).

En ce qui concerne la scénographie de ce roman, c'est de nouveau la mémoire qui dessine une chronographie et une topographie, associées, dans ce cas, à l'esclavage et à la migrance. Une interprète, Flore, est engagée par un hôpital psychiatrique de Montréal pour aider à comprendre le discours d'Emma, femme noire «à la peau bleue», née à Grand-Lagon, en Haïti, qu'on accuse du meurtre de sa fille, Lola, et qui, tout en maîtrisant le français, refuse de parler dans une langue autre que sa langue maternelle, le créole. Emma avait quitté son île, «lambeau de l'époque coloniale» (Agnant, 2001: 16), «île qui avait connu des siècles de pieds et de bras coupés, d'oreilles arrachées à vif» (Agnant, 2001: 158), et était partie en France et en Afrique en vue d'étudier l'histoire de l'esclavage, mais à Bordeaux, un jury rejette sa thèse («elle [...] avait parlé des sales colons bordelais qui avaient piétiné sa thèse», Agnant, 2001: 45), parce que, d'après elle, sa lecture de l'histoire dévoilait des aspects que l'historiographie des Blancs avait décidé d'occulter: «J'en ai lu, moi aussi, de ces livres, où l'histoire est tronquée, lobotomisée, excisée, mâchée, triturée puis recrachée en un jet informe» (Agnant, 2001: 22), dit-elle. Après cet échec, Emma fait la connaissance d'un homme, Nickolas Zankoffi, et elle décide de le suivre à Montréal, tout en reprenant ses études.

Le processus de rapprochement que Flore, l'interprète, vit par rapport à Emma, la mène, tout d'abord, à prendre conscience de l'impossibilité de «garder la distance, la 'bonne' distance» (Agnant, 2001: 34) conseillée dans un séminaire sur le métier d'interprète, et ensuite, à «épouse[r] le destin d'Emma» (Agnant, 2001: 18). Cette solidarité met en scène un *ethos* qui repose sur une structure antagonique. Dans un camp, les médecins qui essayent de comprendre le meurtre de Lola par sa mère et qui doivent en faire le rapport à la police et à la Justice et certains journalistes ou «scribouillards» (Agnant, 2001: 15) qui évoquent le «cliché» du «vaudou»: «Une Noire sacrifie son enfant... Une affaire de vaudou?» (Agnant, 2001: 16). Dans le camp adverse, Flore, noire à la peau «placée à l'envers» (Agnant,

2001: 39), à qui Emma transmet l'histoire des femmes de sa lignée dont des femmes originaires «du pays de Guinée» (Agnant, 2001: 125), des femmes esclaves dans des plantations de l'île de Saint-Domingue et des femmes marronnes, et qui est ainsi projetée par Emma dans «Un monde où la brutalité a toujours fait loi. [...] dans cet océan opaque de l'identité niée» (Agnant, 2001: 63). Et lorsqu'on lui annonce qu'Emma s'est suicidée dans «le fleuve» –le Saint-Laurent–, Flore, qui avait observé, dès le début de son travail avec Emma, qu'elle avait souvent «les yeux rivés sur le fleuve» (Agnant, 2001: 17), répond à un policier: «Son âme a rejoint le fleuve pour entreprendre le voyage de retour. [...] Emma me disait souvent qu'elle reprendrait un jour la route des grands bateaux pour rejoindre les autres» (Agnant, 2001: 164).

2.1 Marie-Célie Agnant: passeure d'une mémoire, d'une culture

Dans *Le livre d'Emma*, une succession de narratrices nous transmettent non seulement la mémoire des femmes «guerrières», des «marronnes éternelles» (Agnant, 2001: 157) telles que Cécile, Kilima ou Rosa, mais aussi des traditions et des valeurs de l'univers haïtien. Le rôle de narratrice principale est joué par Flore, l'interprète qui travaille auprès d'Emma pour traduire son discours du créole au français, mais Emma, à travers son discours et son jeu proche du théâtre (Flore dira «J'ai l'impression d'assister à une représentation, un théâtre, où Emma tient tous les rôles, car elle se lève et entreprend de mimer les personnages avec de grands gestes fébriles», Agnant, 2001: 138), fait surgir le personnage de Mattie, une femme âgée de sa famille qui l'avait introduite, lorsqu'elle était adolescente, dans un univers culturel qui a un langage et des codes spécifiques, et qui s'exprime dans des récits où le mythe nourrit l'histoire et la mémoire.

Nous découvrons ainsi l'importance de l'oralité et de la transmission intergénérationnelle en Haïti (que l'écrivaine avait aussi montré dans d'autres romans tels que *La dot de Sara*, 1995), le rôle axial des femmes dans la société haïtienne et très particulièrement, des femmes âgées, des femmes perçues comme «guerrières», comme des femmes «poto-mitan». Et cela, parallèlement à la présence de motifs qu'on retrouve chez des écrivains de la Caraïbe et particulièrement chez Glissant: le cri primordial

échappé du bateau négrier, l'importance donnée à la couleur de la peau, et la folie. Comme chez lui, dans la folie que représente Emma convergent marginalité et lucidité, trace et travail d'anamnèse, «délire verbal»: Emma voit ce que les autres ne voient pas et dit ce que d'autres ne peuvent pas dire.

3. Fabienne Kanor: *Humus* (2006)

Fabienne Kanor, écrivaine et réalisatrice, construit, dans le roman *Humus*, une œuvre chorale basée sur l'histoire d'un groupe de femmes destinées à l'esclavage. L'auteure s'est inspirée de quelques lignes écrites par un capitaine nantais du bateau négrier *Le Soleil* dans son journal de bord, en 1774, retrouvées aux archives de Nantes, qui racontent comment 14 femmes noires s'étaient jetées à la mer, «toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement...» (Kanor, 2006: 11). Ce document historique, cet intertexte documentaire, intervient dans la construction de l'image de soi dans le discours, dans l'*ethos*, en renforçant la légitimité de son dire, et est à la base d'une réflexion, dans le dernier chapitre, «l'héritière», où la/une narratrice part au Nigeria en vue de revisiter des lieux touchés par le passé de la traite négrière et se pose des questions autour du «devoir de mémoire», des «souvenirs de traite», de la décision à prendre concernant la possibilité de «tourner le dos au malheur» (Kanor, 2006: 234, 236).

Fabienne Kanor y fait alterner, avec une chanson de marin, les voix de onze captives africaines confrontées à la traite, chacune étant la protagoniste et la narratrice d'un chapitre: La muette, La vieille, L'esclave, L'amazone, La blanche, Les jumelles, L'employée, La petite, La reine, La volante et La mère. Elles nous transmettent la violence envers la femme, envers son corps, mais aussi la solidarité et le courage de ces femmes rebelles.

Et de nouveau la présence du cri, de la folie, du délire, comme le discours de «la blanche», qui, après avoir été «repêch[ée]» par un marin, et en voyant le sang de celles qui avaient été attaquées par des requins, devient «folle» (Kanor, 2006: 114).

4. En guise de conclusion: une mémoire collective et identitaire au féminin

L'écrivain uruguayen Eduardo Galeano évoquait, dans l'article «Mémoires et malmémoires» (Galeano, 2009: 76-78), publié en avril-mai 2009 dans *Manière de voir: Le Monde diplomatique*, la mémoire mutilée, la mémoire brisée, la mémoire brûlée et aussi la mémoire tenace et la mémoire vivante. Il affirmait que «La mémoire vivante n'est pas née pour servir d'ancre. Elle a plutôt vocation à être une catapulte. Elle ne veut pas être havre d'arrivée, mais port de départ. Elle ne renie pas la nostalgie, mais elle lui préfère l'espoir, ses dangers, ses intempéries» (Galeano, 2009: 78).

Dans les romans que nous avons étudiés ici, les écrivaines Gisèle Pineau, Marie-Célie Agnant et Fabienne Kanor mettent en scène une «mémoire tenace» et une «mémoire vivante». Il s'agit de ce que Régine Robin (auteure d'une réflexion incontournable sur la mémoire et sur la mémoire fictionnalisée), appelle une «mémoire collective», émanant des souvenirs, construits ou non, individuels ou collectifs. Cette mémoire collective au féminin s'avère être une mémoire identitaire, faite de traditions familiales et de témoignages oraux, qui exprime, à travers le cri, le délire et la parole du corps, la douleur et la lutte, des revendications et des questions propres à elles.

Bibliographie

- AGNANT, M.-C. (1995): *La dot de Sara*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- (2001): *Le livre d'Emma*, Montréal & Port-au-Prince (Haïti), Éditions du remue-ménage & Éditions Mémoire.
- BOUCHER, C. (2005): «Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité: Une entrevue avec Marie-Célie Agnant», *Ethnologies*, vol. 27, 1, 195-221.
- CHESNAIS, R. (1998): «Introduction», dans *Le Code Noir*, Paris, L'Esprit frappeur, 5-16.
- FALARDEAU, É. (2006): «Fictionnalisation de l'Histoire. *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», dans PATERSON, J. et L. SAINT-MARTIN (dir.) (2006): *Anne Hébert en*

- revue*, Montréal & Québec, *Voix et images* & Presses de l'Université du Québec, 195-205.
- GALEANO, E. (2009): «Mémoires et malmémoires», *Manière de voir. Le Monde diplomatique*, 104, avril-mai, 76-78.
- GLISSANT, É, et P. CHAMOISEAU (2009): *L'Intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*, Paris, Galaade & L'Institut du Tout-Monde.
- KANOR, F. (2006): *Humus*, Paris, Gallimard.
- MATA BARREIRO, C. (2001): «Le moi femme/le nous Histoire: voix et vies dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant», *Revue des Lettres et de Traduction*, 7, 361-374.
- MOURA, J.-M. (2007 [1999]): *Littératures francophones et théorie post-coloniale*, Paris, Quadriga/Presses Universitaires de France.
- OLLIVIER, É. (1999): «Et me voilà otage et protagoniste», *Les écrits*, 95, 161-173.
- PINEAU, G. (1998): «Introduction», dans PINEAU, G. et M. ABRAHAM (dir.) (1998): *Femmes des Antilles. Traces et voix. Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*, Paris, Stock.
- (2007): *Mes quatre femmes*, Paris, Philippe Rey.
- RICOEUR, P. (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- ROBIN, R. (1989): *Le Roman mémoriel: de l'Histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule.
- (2003): *La mémoire saturée*, Paris, Stock.
- TURNIER, P. (2008): «Rencontre avec Marie-Célie Agnant», *Grioo.com*, le 04/08/2008, <<http://www.grioo.com/pinfo14635.html>> (page consultée le 28/08/2008).

LA MORT D'ALPHONSE DAUDET TRAITÉE PAR LA PRESSE ESPAGNOLE (1897-1900)

GABRIELLE MELISON-HIRCHWALD

Université Henri Poincaré Nancy 1

Bien qu'il n'eût jamais franchi les Pyrénées, Alphonse Daudet était un écrivain particulièrement apprécié en Espagne comme l'illustrent les nombreuses traductions de ses œuvres effectuées en général peu après la publication de ses ouvrages originaux en français. Pas moins de trente récits courts extraits notamment des *Lettres de mon moulin*, des *Contes du lundi* et des *Femmes d'artistes* se trouvent par exemple traduits dans *La España moderna* entre 1890 et 1893 (Ribes, 2005: 29-37). Chacun a encore en mémoire aujourd'hui des épisodes fameux des œuvres narratives de Daudet tels les aventures de Tartarin dans les Alpes suisses ou les efforts de la chèvre de M. Seguin pour conquérir sa liberté. Ce Daudet conteur dont tout le monde garde le souvenir, nous fait oublier la notoriété que le romancier connut de son vivant. *Fromont jeune et Risler aîné* consacre Daudet en qualité de romancier. Puis, *Le Nabab*, *Les Rois en exil*, *L'Immortel* ou encore *Sapho* obtiennent des succès de librairie considérables.

Le 16 décembre 1897, lors du dîner familial, Alphonse Daudet s'effondre. Sa mort brutale survenue dans son nouveau domicile parisien, situé rue de l'Université, fut très largement commentée par la presse de l'époque. Des auteurs comme Proust lui ont rendu un vibrant hommage dès le 19 décembre dans *La Presse*. En France, avant de revenir plus en détail sur l'œuvre de Daudet et, bien qu'on sût depuis longtemps qu'il était atteint d'une maladie incurable à l'époque –le tabès dorsalis–, c'est la soudaineté de sa disparition qui frappe d'abord les esprits. Dans *Le Figaro* auquel Daudet avait collaboré, Gaston Calmette insiste sur la mort qui est entrée dans la maison, faisant le parallèle avec Edmond de Goncourt, disparu quelques mois plus tôt le 16 juillet 1896 à Champrosay chez son ami Daudet (*Le*

Figaro, 18/12/1897).¹ De même, *Le Temps* souligne que sa «mort avait été foudroyante» (*Le Temps*, 18/12/1897). En Espagne, plusieurs journaux tels *La Época*, *La Iberia* et *El Imparcial* font part de la mort de Daudet dès le 17 décembre. Malgré ses souffrances qui le taraudent de plus en plus, Daudet multipliera les projets et continuera de travailler sans relâche jusqu'au terme de son existence. La pièce lyrique *Sapho* représentée à l'*Opéra-Comique*, et dans laquelle Emma Calvé joue le rôle titre, constituera la dernière apparition officielle d'Alphonse Daudet. Jules Massenet, le compositeur de l'opéra, apprécia la présence de l'écrivain à cette première:

J'appris que mon bien-aimé ami et collaborateur célèbre avait assisté à la première représentation dans le fond d'une baignoire, alors qu'il ne sortait plus que rarement. Sa présence à la représentation me touchait davantage encore. (Massenet, 1912: 217)

Soutien de famille commence à paraître dans *L'Illustration* à partir de la même date. La mort de Daudet, loin d'interrompre la parution du roman en feuilleton, incite à la diffusion de son œuvre. D'ailleurs, en Espagne, *La Ilustración artística* publiera une traduction du même roman sous le titre *Sostén de familia* dès le 10 janvier 1898.

Nous avons choisi de nous intéresser en détail à la façon dont avait été annoncée puis commentée par la presse espagnole la disparition de Daudet. Au cours du XIX^e siècle, la nécrologie s'est en effet constituée comme genre puis comme rubrique dans la presse périodique (Makarova, 2006: 113-121; Revaz, 2001). Malgré le caractère de plus en plus contraignant de l'exercice, les articles retenus intéressent par leur richesse et leur précision. Nous nous sommes focalisée en particulier sur la période qui entoure la mort de Daudet, la plupart des articles commentant sa disparition se situant entre décembre 1897 et janvier 1898. Cependant, il nous a semblé pertinent de prolonger l'étude jusqu'au 1er janvier 1900 afin de tenter de saisir au plus près la réception de Daudet dans la presse espagnole au cours des années qui ont suivi sa mort.

1 Daudet avait d'ailleurs consacré un hommage à son ami Edmond de Goncourt dans «Ultima», paru dans *La Revue de Paris* du 15/08/1896.

Si les témoignages abondent juste après l'annonce de la disparition de Daudet, qu'en est-il quelques années plus tard? Quels traits caractéristiques, quelle image de l'auteur du *Petit Chose* se trouvent véhiculés par le biais des journalistes ibériques? Au-delà des stéréotypes, c'est la connaissance de l'œuvre de l'écrivain français qui étonne de même que la proximité avec le public espagnol qu'il a su créer sans avoir jamais dépassé la frontière des Pyrénées.

1. Un deuil presque national

Le nombre d'articles consacrés à Alphonse Daudet dans la dernière quinzaine de l'année 1897 peut en effet surprendre le lecteur contemporain. Par exemple, dans *La Correspondencia de España*, on note pas moins de cinq mentions quotidiennes entre le 18 et le 22 décembre; dans *El País*, dans *La Época*, dans *El Globo*, on dénombre six références à Daudet entre le 17 et le 31 décembre 1897 (*El País*, 18, 20, 21, 22, 24 et 26/12/1897; *La Época*, 17, 19, 20, 21, 22 et 23/12/1897; *El Globo*, 18, 20, 21, 22, 24 et 31/12/1897). La succession des articles obéit en général à une chronologie attendue: annonce de la mort du romancier puis de la date des obsèques sous forme de communiqué; compte rendu des funérailles; enfin, des témoignages, des commentaires voire des analyses plus fouillées concernant l'œuvre daudétienne. Sur la disparition et l'enterrement, les textes sont brefs. La plupart du temps, des entrefilets évoquent les deux événements. Seule la «Crónica» de Blanca Valmont dans *La Última moda* offre une description très précise du dernier repas de Daudet. (*La Última moda*, 2/1/1898). Quant aux obsèques qui ont lieu à l'église Sainte-Clotilde à Paris le 20 décembre 1897, elles ont attiré un public fort nombreux, issu de toutes les classes sociales, fait corroborer par Léon Daudet lui-même (*El País*, 21/12/1897; *El Siglo futuro*, 21/12/1897; *La Última moda*, 2/1/1898; Daudet, 1929: 42). Mais les quelques lignes consacrées aux funérailles de Daudet se rapportent souvent à une autre actualité brûlante, celle de l'affaire Dreyfus. La présence de Zola, chargé de rendre un dernier hommage à son contemporain naturaliste au Père-

Lachaise, déchaîne ainsi la haine des anti-dreyfusards² (*La Correspondencia de España, La Iberia, La Época, El Globo* et *El País*, 21/12/1897). Cette notation dans les journaux espagnols peut nous déconcerter car dans le rapport de police ayant trait à l'enterrement de Daudet, il n'est fait état que d'une seule insulte à l'adresse de Zola (Benoît-Guyod, 1940: 250).

Les éloges funèbres les plus intéressants se situent à la charnière de la nouvelle année (*El Liberal*, 20/12/1897; *La Ilustración española y americana*, 30/12/1897; *La Última moda*, 02 et 09/01/1898; *El Imparcial*, 16/01/1898). Parfois, dès le lendemain de sa disparition, une nécrologie assez détaillée revient sur le parcours de l'auteur. C'est le cas d'*El Imparcial*, journal qui annonce très rapidement la mort de Daudet et lui décerne dans le même temps un hommage appuyé. À une biographie avec force références datées, le journaliste préfère imiter le style impressionniste de l'auteur de *Fromont jeune et Risler aîné* en nous présentant une galerie de portraits de ses principaux personnages:

El creador de *Tartarín* no es de aquellos hombres que llegado el trance de la biografía hayan de fatigar al cronista en busca de datos para narrar su vida. Cuantos lean esta página sentirán surgir en su memoria las figuras geniales pintadas por el novelista en sus obras célebres y simpáticas y pasarán en desfile el *Nabab*, cargado de oro y amargado por la falta de un afecto sincero; *Jack*, el niño sin ventura; *Cristian*, el rey desterrado; *La Evangelista* con sus sueños muy cosmopolitas y sus desdichas de aventurera; *Fromont y Risler*, *Numa Roumestan*, *El Inmortal*, *Sapho*, los idilios de los *Cuentos del Lunes* y la tragedia de la *Petite Paroisse*. (*El Imparcial*, 17/12/1897)

Nous retrouvons dans cette description l'image d'un romancier de mœurs humaniste proche de ses personnages et proche de son public. L'instance narrative dans les récits de Daudet n'est en effet jamais neutre. Ce rapport étroit qu'il a su créer avec ses lecteurs est bien rappelé par la presse espagnole:

Entre el autor que sabe conmover las fibras del alma y el lector que sabe comprender lo que el autor ha escrito, se forman lazos de misterioso sim-

2 En effet, alors que l'affaire Dreyfus commence à diviser la France, Zola se situe au cœur de la polémique en prenant publiquement fait et cause pour Dreyfus et en réclamant la révision de son procès.

patía y al autor favorito, aunque no se le conozca personalmente, aunque no se sepa nada de él, se le aprecia y se le quiere como a un amigo íntimo, cuyo trato se fermenta. (*La Última moda*, 2/1/1898)

Parallèlement, son lectorat transcende les frontières nationales dans la mesure où l'œuvre de Daudet apparaît universelle (*El Heraldo de Madrid*, 07/10/1899). Dans *La Ilustración española y americana*, Daudet aurait témoigné de son attachement envers l'Espagne: «Yo quisiera morir allí. Yo soy español por temperamento» (*La Ilustración española y americana*, 30/12/1897). Bien qu'il n'y fût jamais allé, Daudet demeure par son caractère flamboyant et causeur un méridional proche des mœurs ibériques. Et la presse de rappeler avec vigueur la part du Midi si importante dans son œuvre. Plusieurs articles mentionnent par exemple la ville de Tarascon rendue célèbre par la fameuse trilogie de Tartarin (*El País*, 26/12/1897; *La Vida nueva*, 03/07/1898; *La Época*, 14/08/1898 et 12/09/1898; *La Ilustración artística*, 07/11/1898; *El Liberal*, 31/05/1898). Pour prolonger la phrase bien connue que Daudet a fait figurer en tête des *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* –tout le monde en France est un peu de Tarascon–, il semble qu'en Espagne également, on puisse trouver des sources tarasconnaises... (*La Época*, 14/08/1898). Et inversement, Tartarin lui-même n'a-t-il pas pour modèle mythique un certain don Quichotte? (*El Imparcial*, 21 décembre 1897). Ce qui fait dire à Blanca Valmont que «Daudet es el Cervantes de nuestro siglo» (*La Última moda*, 02/01/1898). Comme le souligne Rodrigo Soriano, avec sa disparition, nous avons perdu «nosotros los meridionales *uno de la familia*, un habitante del país de la eterna luz, de la eterna informalidad, de la eterna broma, de la eterna delicia [...]» (*La Época*, 17/12/1897).

2. Une œuvre qui demeure vivante

Foudroyé en pleine gloire à l'âge de 57 ans, Daudet a toujours continué à travailler en dépit de la maladie qui le rongea. Juste avant de mourir, il achevait d'écrire une adaptation théâtrale de *La Petite Paroisse* en compagnie de Léon Hennique (*El Imparcial*, 16/01/1898). Ainsi que le souligne Albert Flament dans son touchant hommage du 18 décembre 1897:

Il s'est éteint comme le crépuscule où je le contemplais. Mais de lui je garde, comme un exemple, cette phrase qu'il disait encore en remontant le perron:

'Voici la nuit mais je veux travailler encor'. (*La Presse*, 18/12/1897)

La Ilustración española y americana, par le témoignage d'un ami intime de Daudet, Coppée reprend cette idée: «Era un mártir que sonreía en los tormentos» (*La Ilustración española y americana*, 30/12/1897) tout comme *El Imparcial*: «Su terrible enfermedad no interrumpía su trabajo de benedictino» (*El Imparcial*, 16/01/1898). Figure christique, Daudet durant ses années de souffrance s'est efforcé de se montrer sous le meilleur jour auprès de ses proches, toujours affable et généreux. Autrement dit, un stoïque rempli d'espoir et soucieux de faire fonctionner son intelligence jusqu'au bout.

Durant les mois qui ont suivi sa disparition, ses œuvres continuent d'être diffusées en Espagne, avec une référence privilégiée à l'actualité de l'écrivain récemment décédé. *Soutien de famille*, que le romancier a tout juste eu le temps d'achever, figure parmi les ouvrages les plus souvent cités. Il convient également d'y ajouter *Port-Tarascon* (*Port-Tarascón*) publié en 1890 (*El Heraldo de Madrid*, 01/11/1898) ainsi que les *Notes sur la vie* publiées de manière posthume en 1899 (*La Época*, 27/04/1899).

En outre, les allusions intertextuelles à des héros daudétiens tels Jack, Numa Roumestan, Christian et Frédérique (*Les Rois en exil*) ou encore Tartarin montrent à quel point l'univers fictionnel de l'écrivain semble connu du lectorat ibérique (*El Globo*, 31/12/1897 et 22/08/1899; *El Liberal*, 31/05/1898; *La Correspondencia de España*, 31/07/1899; *La Ilustración artística*, 14/08/1899; *Revista nueva*, 08/1899; *El Heraldo de Madrid*, 26/08/1899). Cela manifeste l'appropriation par le public espagnol du personnel romanesque daudétien.

Ce phénomène est encore plus prégnant s'agissant des adaptations théâtrales. Ces dernières jouissent d'un grand retentissement en Espagne. Deux pièces se distinguent: *Sapho* et *Les Rois en exil*.

Le roman *Sapho* avait déjà conquis le public espagnol. En effet, de tous les romans de mœurs parisiennes de Daudet c'est le récit traduit en 1884 par E. López Bago qui connaît le succès le plus durable. On attendait de la pièce et de l'opéra tirés du roman la même réussite. Réjane

triomphe dans la pièce *Sapho* que Daudet a coécrite avec Adolphe Belot au Vaudeville (*La Época*, 20/11/1899; *La Correspondencia de España*, 21/11/1899; *La Correspondancia militar*, 27/11/1899; *El Heraldo de Madrid*, 28/11/1899) Emma Calvé, célèbre cantatrice, tient le rôle de Fanny à l'*Opéra-Comique*. Ernesto García Ladevese souligne le succès de la pièce (*El Liberal*, 20/12/1897). La critique de *La Época* n'est cependant pas tendre (*La Época*, 21/12/1897).

De son côté, Alejandro Sawa adapte à la scène le roman de Daudet *Les Rois en exil* représenté au théâtre de la *Comedia* de Madrid le 21 janvier 1899. Annoncée notamment par *La Época* (*La Época*, 11/01/1899) et *El País* (*El País*, 09/01/1899), la pièce *Los Reyes en el destierro* obtient en général de bonnes critiques (*La Correspondencia de España*, *El Globo*, *El Liberal* et *El País*, 22/01/1899; *Gedeón*, 25/11/1899), même si José de Lazerna estime par exemple que la force esthétique du roman ne se retrouve pas sur scène (*El Imparcial*, 22/01/1899).

3. Permanence du «gentil Daudet»

«Simpatía, amabilidad, seducción. Eso es todo Daudet» (*El Globo*, 18/12/1897). Ces trois qualités résument assez bien l'image de l'auteur du *Petit Chose* apparaissant dans les journaux espagnols. Pratiquant un naturalisme moins agressif que Zola, Daudet, tout au long de sa carrière littéraire, est considéré comme un artiste qui a su observer la réalité de son temps de manière sensible sans recourir systématiquement au trait qui fustige ou au «bisturi que destroza» (*La Correspondencia de España*, 18/12/1897). Ce qui lui manque seulement nous fait remarquer l'auteur de *Nana* lui-même, c'est la force (*El Liberal*, 18/12/1897). La «douceur» de Daudet, ses valeurs humaines, son sens de la famille, sa défense des classes moyennes plaisent à un public large; la mise en avant de ces vertus touche en particulier le lectorat féminin. Il est logique de constater par ailleurs la place faite à Julia, l'épouse modèle. Elle incarne en effet la femme idéale selon *La Última moda*: «Mujer en el hogar, mujer en el salón de su casa, mujer en la sociedad» tout en exerçant un rôle de collaboratrice discret mais très efficace (*La Última moda*, 09/01/1898). En général, les périodiques

cultivent un ton relativement consensuel en évitant d'aborder de manière détaillée la jeunesse aventureuse et bohème de Daudet, ses rapports délicats avec l'Académie française ou encore l'absence d'obsèques nationales le 20 décembre 1897.³

Plus que la qualité esthétique de ses œuvres, c'est davantage le caractère de l'homme qui se trouve mis au premier plan dans les journaux et revues espagnols consultés. Lorsqu'il meurt à la fin de l'année 1897, Daudet est un artiste reconnu et embourgeoisé. La référence à ses contes, à ses romans, à ses pièces de théâtre est volontiers teintée d'une coloration morale. Des personnages tels Jean Gaussin (*Sapho*), Jack dans le roman éponyme ou Frédérique (*Les Rois en exil*) demeurent des protagonistes avec lesquels le public espagnol peut facilement s'identifier.

Le rapport de Daudet à l'Espagne est donc placé sous le signe de l'affectif au moins parmi l'échantillon de périodiques que nous avons pu dépouiller. Aussi la mort de l'écrivain est-elle appréhendée presque comme un drame national: «La muerte de Alfonso Daudet ha sido muy sentida en España, pues el autor famosísimo de Tartarín era uno de los escritores franceses que más público tenían entre nosotros» (*La Última moda*, 02/01/1898). À une nécrologie en bonne et due forme, se trouve privilégié le témoignage sous la forme de souvenirs ou de notes. Par la suite, jusqu'en 1900, les journaux continuent d'évoquer Daudet par l'allusion à ses œuvres et à ses personnages. Le célèbre romancier est plus considéré comme un «ami de la famille» (*uno de la familia*) que comme une gloire inaccessible figurant au Panthéon des écrivains naturalistes. Cette proximité avec le lecteur est sans doute le plus bel hommage qu'on puisse rendre à un écrivain, même si nous pouvons regretter que cette vision parfois réductrice contribue à entretenir les stéréotypes concernant Daudet et son œuvre.

3 Clémenceau aurait demandé pour Daudet des funérailles nationales. Selon Lucien Daudet, il n'en fut pas question en raison du roman *Soutien de famille*, violente satire des milieux politiques.

Bibliographie

- BENOÎT-GUYOT, G. (1947): *Alphonse Daudet, son temps, son œuvre*, Paris, Tallandier.
- DAUDET, A. (1929): «Ultima», *Notes sur la vie, Œuvres complètes ne varietur*, Paris, Librairie de France, t. XVI.
- DAUDET, L. (1929): *Paris vécu rive droite*, Paris, Gallimard.
- MAKAROVA, A. (2006): «La fonction sociale de la rubrique nécrologique, l'annonce de décès à travers la presse des XVIII^e-XIX^e siècles», *Hypothèses*, 113-121.
- MASSENET, J. (1912): *Mes Souvenirs*, Paris, Pierre Lafitte et Cie.
- REVAZ, F. (2001): «La nécrologie: un genre rédactionnel?», *Semen*, 13, Genres de la presse écrite et analyse de discours, [En ligne], mis en ligne le 1^{er} mai 2007. <<http://semen.revues.org/document2767.html>>.
- RIBES, Á. (2005): «Alphonse Daudet dans la revue espagnole *La España moderna* entre 1890 et 1893», *Le Petit Chose*, 93, 29-37.

LES MÉTAPHORES DU VIN EN FRANÇAIS ET EN ESPAGNOL

MONTSERRAT PLANELLES IVÁÑEZ

Universidad de Alicante

1. Introduction

Mon objectif est de présenter une étude des métaphores du vin dans le cadre de la sémantique cognitive, qui décrit les signifiés non seulement en termes sémantiques mais aussi pragmatiques, tels que le contexte discursif et culturel d'utilisation des expressions, la connaissance du monde et la cristallisation de valeurs dans la conscience des usagers de la langue avec une même identité culturelle.

Ainsi, dans le contexte du tourisme œnologique, dont les manifestations linguistiques et culturelles sont de plus en plus sophistiquées, mon analyse se fonde sur l'observation d'un corpus extrait de dégustations et d'articles d'opinion publiés dans des revues spécialisées telles que <www.mivino.info> ou dans des suppléments consacrés au vin de magazines comme *Le point* et *L'express*, tout cela sur l'internet, en français et en espagnol. J'étudie les figures de style, les métaphores du corps humain du type *amaigri*, «charn», *carnoso*, «corpulent», *corpulento*, «costaud», «avoir de la chair», *tener cuerpo*, «avoir de la cuisse»; ou de l'érotisme comme «amoureux, ardent», *ardiente*, «exubérant», *exuberante*, «sensuel», *sensual*, «voluptueux», «séduisant», entre d'autres.

2. Le langage de la critique œnologique

Les œnologues s'entendent pour signaler que vin est un être vivant. Par conséquent, quand on se rapproche de cet être et de son concept, on va toujours très loin, car il est lié à la nature, à la campagne, à son paysage et à sa géographie, au sol où il est cultivé. Le vin nous parle aussi du climat,

de l'histoire de l'humanité, de l'architecture et de la littérature, des traditions culturelles, des contacts entre les civilisations et même de la santé. En effet, ce fruit de la nature, sublime à la fois que savoureux, a fasciné l'homme depuis des siècles par ses couleurs multiples, par ses arômes, par son goût, et par sa capacité d'évoluer au cours du temps. Dire qu'un vin est bon ou qu'il est rouge ou blanc, c'est par la suite réductif. C'est pourquoi, pour les spécialistes en critique œnologique, au moment d'essayer de décrire les nuances de sa couleur, de ses arômes et de son goût, le recours aux plus variées métaphores est obligé (Quero 2008: 207-208).

Armentia (2005: 91-92) observe et distingue deux aspects dans la langue de la critique œnologique: le littéraire et le technique. D'un côté, chaque critique, au moment de valoriser les caractéristiques du vin, a l'habitude d'employer un langage attirant pour qualifier d'une façon adéquate le produit analysé. C'est le niveau de l'activité journalistique que les experts dénomment *stylistique*. Dans ce plan, l'auteur met en jeu tous ses recours linguistiques, pour transmettre d'une façon plus ou moins informative, explicative et interprétative des contenus déterminés.

C'est la phase d'élaboration linguistique du discours, l'*elocutio*, phase consacrée aux *verba*. Le critique, dans cette phase, doit suivre les normes de deux arts: la grammaire, comme *ars recte dicendi*, et la rhétorique, comme *ars bene dicendi*, qui offre des garanties d'efficacité persuasive et aussi esthétique.

Ainsi, les styles utilisés varient selon le type de critique dont il s'agit. Par exemple, dans la critique artistique et culturelle, l'auteur se trouve face à une œuvre de nature créative, et, en quelque sorte, influencé par ce caractère créatif au moment d'effectuer son jugement. Il emploie fréquemment, donc, un langage d'un certain niveau littéraire, avec une adjectivation soignée dans les descriptions, avec nombreuses figures rhétoriques, avec des allusions à d'autres champs sémantiques, etc. Cependant, dans ce que l'on appelle la critique de consommation, c'est à dire, du produit industriel, l'auteur emploie d'habitude un langage plus direct et moins élaboré et il devient plutôt un «conseiller» de consulte obligée pour le lecteur sur le produit de consommation, qui exerce une influence décisive sur son opinion avant d'acheter ou de consommer ce produit.

Cela dit, la critique œnologique se classe sans doute dans le groupe de la critique de la consommation, car le vin est un produit élaboré pour être

consommé, mais on y observe des caractéristiques propres à la critique artistique, comme l'allusion à d'autres champs sémantiques, l'adjectivation soignée ou l'utilisation de figures stylistiques comme les métaphores, les personnifications ou le métonymies.

Une fois déterminé le type de critique que nous allons analyser, un deuxième aspect à considérer à côté des recours littéraires dans la critique vinicole est l'usage de technicismes et leur adjectivation (Armentia, 2005: 93). D'habitude, dans chaque domaine, il y a une terminologie propre, pleine de technicismes, à la portée seulement des connaisseurs.

Nous pouvons constater qu'il existe un vocabulaire de la dégustation plus ou moins standardisé et admis dans les principales guides de vin ou dans les publications spécialisées «qui assure l'intercompréhension entre les acteurs sociaux concernés» (Lérat, 2006: 86).

Ainsi, en ce qui concerne les nuances de la couleur d'un vin, les critiques qualifient un blanc de *dorado con tonos verdosos, oro, ámbar ou amarillo paja*. La couleur rouge d'un vin rouge peut être *picota, violáceo, cubierto y con lágrima teñida, rubí, granate* ou peut aller «vêtu d'une très belle robe pourpre».

Pour la définition des arômes on emploie beaucoup de comparaisons avec des odeurs-type définies par certains fruits, des herbes, des épices ou des minéraux. Des termes comme «le niveau de tannins», «l'acidité» ou «la persistance gustative» sont utilisés pour définir le goût ou les sensations apprises par la bouche, et l'on parle aussi d'un «vin plus ou moins long»,

Les épithètes, dont la valeur sémantique est, parfois, indéfinie, accompagnent fréquemment les mots techniques. Par exemple, nous trouvons des adjectifs comme «sensuel» ou «gracieux» appliqués aux arômes du vin, ou des expressions du type *se desarrolla como una explosión de frutos de bosque (frambuesas, arándanos, grosellas), notas balsámicas y recuerdos tostados, alegre en boca*, ce qui rend difficile la compréhension du sens des textes à un lecteur qui méconnaît le monde du vin. Qu'est-ce que le critique veut dire avec *recuerdos tostados* ou *alegre en boca*? à quoi fait-il allusion? En effet, la terminologie utilisée dans le domaine de la dégustation est le résultat d'un mimétisme dans le langage qui a donné lieu à une espèce de jargon plutôt qu'à un vocabulaire scientifique, instauré par les vrais connaisseurs du domaine, que ce soit des œnologues,

des sommeliers, des critiques, des professionnels ou des amateurs du vin (Armentia, 2005: 93).

3. Les métaphores les plus fréquentes

La dégustation repose sur la description des sensations visuelles, olfactives, gustatives et même tactiles obtenues au cours du processus (Sancha, 2006: 80). La couleur est plus facilement descriptible mais l'arôme et le goût se prêtent à des interprétations plus subjectives ou personnelles. En conséquent, il est habituel de se référer à d'autres champs sémantiques pour faire que le lecteur perçoive, par le biais de la description écrite, ce que le critique a perçu par les sens.

Quero (2008: 208) fait une énumération non exhaustive très intéressante des types de métaphores dans ce domaine: anthropomorphiques, renvoyant au temps vital, exprimant des sentiments ou des comportements humains, faisant allusion à la vie sociale et au monde des sensations, aux canons de l'esthétique ou à l'espace, entre d'autres. Et encore plus: ces métaphores ne sont pas seulement le résultat d'une simple opération relevant de la langue, mais aussi d'un processus cognitif qui nous permet de «comprendre le monde par une mise en correspondance de deux domaines: un domaine source et un domaine cible» (Demaecker, 2006: 298). C'est cette approche qui nous mène à affirmer qu'il y a des métaphores anthropomorphiques qui font allusion au corps et à la santé et, ainsi, le vin peut être *fresco y vivaracho blanco joven*, «maigre», *delgado*, «charnu», *carnoso*, «costaud», *robusto*, «corpulent», *corpulento*, «féminin», *femenino*, «masculin», *masculino*, «vigoureux», *vigoroso*, *anémico*, «nerveux», *nervioso*, *viril*, «avec des jambes ou des larmes», *con piernas o lágrimas*, *con mucho cuerpo*, «vif», *vivo*, «musclée mais sans dureté, à la structure tendue et solide, franchement magnifique par sa tonicité et sa complexité».

Un vin peut avoir «une colonne vertébrale droite, autour de laquelle la chair est belle et gourmande», ou «un corps complet», *un cuerpo sedoso*, «la robe orangée très claire annonce un corps de grande finesse». Ces expressions mettent en relation le corps humain et le vin. La métaphore conceptuelle est, dans ces cas-ci, «Le vin est un corps humain».

Les autres renvoient au temps vital pour dire que le vin est «jeune», *joven*, «mûr», *maduro*, «vieux», *viejo*, «court», *corto*, *longevo*, «fugace»,

fugaz, «long», *largo*, «évolutionné», *evolucionado*, «fané», *machito*, encore marqué par son fruité de jeunesse.

Des phrases complètes nous parlent du vin comme s'il s'agissait d'un être vivant qui se développe: «un vin peut encore vieillir longtemps. Sa couleur évolue en fonction de son âge, du jaune paille clair au marron soutenu, en passant par toutes les teintes de cuivré, topaze, vieil or et ambré», *tienen estos juveniles vinos tal exceso de colores, ofrecen tales sensaciones de vibrante juventud en el paladar [...]*, *La Mancha, con sus múltiples facetas varietales, se ha convertido en un semillero de vinos jóvenes donde poder elegir el sabor deseado*. La métaphore sous-jacente serait, dans ces cas-ci, «Le vin est un être vivant qui naît, se développe et meurt».

La métaphore «Le vin est un être humain» se trouve dans des expressions qui nous présentent les qualités des vins comme s'il s'agissait de sentiments et comportements humains. Le vin est alors «agressif», *agresivo*: *disfrutamos de vinos de paladar muy bien equilibrado, nada agresivos, con una impensable suavidad*. Il est «aimable», *amable*, «vulgaire», *vulgar*, «austère», *austero*, «brutal», *brutal*, «discret», *discreto*, «généreux», *generoso*: «*su fino Piedra Luenga es uno de los pocos generosos que lucen esa etiqueta*», «*esos grandes generosos llegaron a ser tan famosos que posiblemente no había rincón en el planeta donde, al menos, no hubiesen llegado noticias de ellos*».

Le vin est aussi qualifié d'«honnête», *honrado*, «fougeux», *fogoso*, *con personalidad y encanto*, «charmant, délicat, gracieux». Ou «ce vin a une belle tenue, la bouche est franche et fraîche». Le vin peut être «puissant mais franc et parfaitement sec».

De même, des comportements qui suggèrent l'élégance et la délicatesse sont attribués d'habitude au vin:

fins, profonds, onctueux et raffinés, sans aucune lourdeur ni violence, les vins de Rayas allient comme aucun autre complexité et profondeur; très raffiné dans ses sensations tactiles, naturel, le contraire du vin rustique de certains traditionalistes locaux, car c'est le meilleur de la tradition qui est en œuvre ici; un modèle de style pour le secteur.

De même, les vins peuvent avoir «style accompli», ou «finesse»: «*la finesse est ici superlative et se place au service d'une matière dense et*

satinée; quelle finesse dans ce rivesaltes délicat!»; destaca su finura y delicadeza y nunca defrauda; un vino con raza y finura; Fino Quinta, que tiene finura y temperamento.

L'allusion à l'élégance liée au naturel est fréquente dans le langage du vin: «le nez est élégant, très pur, avec une note de grillé»; *la elegancia del tanino; estos vinos derrochan tanta naturalidad intrínseca [...]*.

Les métaphores de l'expression par les mots se trouvent dans vin «de haute expression»; *de alta expresión*, «une des hautes expressions du vermentino dans le monde; vin expressif» *expresivo*, «exubérant», *exuberante*, *uno de mis favoritos es el fino de El Maestro Sierra, por su gran expresividad; como el equilibrado y expresivo Espinapura, que elabora la casa Sauci.*

Les qualités exigées par vie sociale apparaissent aussi dans la description du vin, qui est «civilisé», *civilizado*, «noble», *noble*, «aristocratique», *aristocrático*, «riche», *rico*, «rustique», *rústico*, «distingué», *distinguido*, «opulent», *opulento*, *señorial*, «fin», *fino*, «de grande classe»; «riche et puissant, gourmand et harmonieux»; «toutes les saveurs sont là, à leur place, pour un plaisir très grand; d'une élégance rare; tous les terroirs ne peuvent pas donner de beaux grains nobles».

Le monde des sens se manifeste dans le vin «doux», *dulce*, «rude», *rudo*, «tendre», *tierno*, «suave», *suave*, «onctueux», *untuoso*, «mordant», *mordiente*, «râpeux», *rasposo*, «chaud», *caliente*, «amer», *amargo*, «âpre», *áspero*, «astringent», *astringente*, «sec», *seco*, *disfrutamos de vinos de paladar muy bien equilibrado, nada agresivos, con una impensable suavidad.*

On fait allusion à la texture en l'accompagnant d'adjectifs très expressifs suggérant les sensations les plus variées et originales: «texture somptueuse; texture grasse, souple, gourmande»; «à la fois mentholé et fruits exotiques; notes de miel, d'abricot, de menthol, d'épices fines»; «boisé, épices, fruits confits, un vin très plaisant, comme on les aime»; «un vin éclatant, vif, harmonieux, franchement magnifique par sa tonicité et sa complexité»; «vin d'une richesse aromatique presque extravagante»; *aromas frutuosos, florales, de hierbas, de golosinas, muy original; con su pálido color y sus aromas tan punzantes.*

Si l'on prend l'espace comme point de repère nous nous trouvons face à un vin «rond», *redondo*, «volumineux», *voluminoso*, *profundo*, «profond»,

rectilíneo, «rectiligne», *vertical*, «vertical», *amplio*, «ample», *anguloso*, «anguleux», *estrecho*, «étroit», *cerrado*, «fermé», *abierto*, «ouvert».

Les concepts de l'art et du dessin sont amplement utilisés dans les descriptions des vins, dans les dégustations et en général dans le langage de la critique œnologique: *nuevo diseño para un clásico como el fino CB de Alvear; el Gran Calzadilla, estilo individual para el buen conocedor que busque nuevos retos*; «la grande Cuvée 2004 se caractérise par une palette aromatique complexe se développant sur des fruits mûrs, des épices». Dans ce champ sémantique il faut souligner les allusions à l'idée générale de la beauté ou de la haute valeur: *posiblemente La Mancha sea la tierra que más joyas ofrece sin que nos mareen sus precios*, «la finesse est ici superlative et se place au service d'une matière dense et satinée».

L'équilibre et l'harmonie s'appliquent aux descriptions du vin, et dans ces cas-ci, la métaphore sous-jacente serait «Le vin est une œuvre d'art»:

une quinzaine d'années de patience sont à l'origine de cet équilibre idéal sur le caramel, la figue et les épices douces; équilibre très intéressant avec une acidité merveilleusement balancée par la sucrosité; bouche vive, harmonieuse; un vin éclatant, vif, harmonieux; riche et puissant, gourmand et harmonieux; un vin d'une grande précision; c'est primordial dans l'équilibre et la tenue du vin; bel équilibre, linéaire et bien fait; un bel équilibre aérien; vins structurés, solides mais sans raideur, généreux et denses; un vin avec du style et de l'équilibre;

como el equilibrado y expresivo Espinapura, que elabora la casa Sauci; su Gran Reboreda está bien equilibrado; su cuerpo sedoso y su armonía.

Nous trouvons aussi des allusions métaphoriques à la structure ou à la forme: «à la structure tendue et solide»; «bonne structure et bel équilibre», *vinos pastosos, planos, oxidados y alcohólicos*.

Les canons de l'esthétique s'appliquent au vin en disant qu'il est «élégant», *elegante*, «gracieux», *gracioso*, «harmonieux», *armonioso*.

Et finalement le tissu nous servira à qualifier le vin de «soyeux», *sedoso*, *aterciopelado*, «velouté», ou à dire que le vin a une «texture soyeuse», ou que «la finale est soyeuse»; ou à parler de *su cuerpo sedoso y su armonía*.

Nous trouvons aussi des métaphores musicales: *las notas amargas, profundas, amieladas, florales; la vibración profunda, la resonancia y la*

armonía, componen melodías sin igual; «note d'ananas confit»; «note bois sec»; «note truffée»; «des notes de fruits secs»; «avec une note de grillé».

Un autre aspect est l'allusion constante à la nouveauté. Même si le vin est un produit de consommation traditionnel et son élaboration se fonde sur la tradition, on ajoute des valorations de nouveauté, de modernité et d'actualité comme caractéristiques du produit qui apportent un plus de qualité. Ainsi, nous trouvons des adjectifs comme «exotique» ou *exótico*, *un tinto exótico*; *su variedad más extendida*, *la Zalema, aporta su toque exótico*, et des expressions comme *diseñado a la última*; *nuevo diseño para un clásico como el fino CB de Alvear*.

Cela dit, c'est le domaine de l'érotisme et de la sensualité qui est le plus récurrent au moment d'exprimer les sensations que la dégustation des vins provoque. La métaphore conceptuelle sous-jacente est claire: «Le vin est un objet de désir». Ainsi, un vin peut être «séducteur», *seductor*, «sensuel», *sensual*, *voluptuoso*, «savoureux, charnu, avec beaucoup de chair»; «assez virile mais sans dureté»; «toutes les saveurs sont là, à leur place, pour un plaisir très grand»; *disfrutamos de vinos con una impensable suavidad*; *semillero de vinos jóvenes donde poder elegir el sabor deseado*.

Toute une série de sensations stimulantes et de plaisir est suggérée en association avec le produit. Des sensations «de plénitude» qui vont de l'exhubérance sensuelle jusqu'à la caresse voluptueuse ou le plaisir plein. «À apprécier lentement». «Un moment de grand plaisir».

L'usage de la métaphore ou comparaison vise généralement à favoriser la force des sensations provoquées par le vin ou à sublimer la valeur du produit. La personification comme variante de la métaphore est très abondante car on attribue au vin constamment des propriétés et des qualités humaines. De cette façon, la description de la dégustation invite à la comparaison avec les traits physiques d'un individu: *tiene una nariz cálida, mediterránea*, «un nez de grand style», *su boca es carnosa* et *posee un cuerpo esbelto pero firme* ou «vêtu d'une très belle robe pourpre»; les vins ont «bouche serrée, un peu rugueuse»; «bouche ronde, épicée, très persistante»; «bouche souple»; «bouche ronde, gourmande, assez fine, souple».

On attribue au vin des actions humaines: «ce vin recherche la compagnie de magrets de canard», *destaca su finura y delicadeza y nunca defrauda*; *en estos momentos los vinos que mejor expresan su carácter frutal son los canarios*.

Pour finir, nous constatons dans ce type de discours spécialisé de la dégustation des vins la profusion de ressources stylistiques favorisés par les images que la vue, l'odorat, le goût et même le toucher entraînent dans l'esprit du lecteur, en associant le produit à tout un imaginaire magique et sensuel qui va au-delà des qualités chimiques ou physiques du produit. Le langage du vin est plein d'usages métaphoriques qui font allusion à des champs sémantiques tels que l'art, le dessin, la musique, l'érotisme, la sensualité, le corps humain, les sentiments et les comportements, les vertus humaines, et tout cela, au degré superlatif, qui sert à mythifier le produit, en l'associant à des sens qui visent le sublime, même le sacré. Mais il faut ajouter que toutes ces métaphores sont le résultat d'un processus mental très profond, commun à tous les sujets parlants d'une langue et, dans le cas du langage de la dégustation, à tous les spécialistes et les amateurs du vin. En conséquence, c'est la pensée elle-même qui est structurée par la métaphore. La métaphore conceptuelle la plus générale qui sert à donner sens à la plupart de ces expressions est, sans doute, «Le vin est un être humain», et, en deuxième lieu, «Le vin est une œuvre d'art».

Bibliographie

- ARMENTIA, J.I., CAMINOS, J.M., y F. MARÍN, (2005): «El lenguaje de la crítica enológica en la prensa española: El País, El Semanal (Vocento) y Magazine (Godó-Prensa Ibérica)», *Zer*, 19, 89-125.
- DEMAECKER, C. (2006): «Les métaphores du vin et leurs traductions», dans IBÁÑEZ, M. et M.T. SÁNCHEZ, (coord.) (2006: 298-303).
- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M. et M.T. SÁNCHEZ NIETO (coord.) (2006): *El lenguaje de la vida y el vino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- LÉRAT, P. (2006): «Dénominations spécialisées, connaissances professionnelles et connaissances linguistiques en terminologie. Le cas du vin», dans IBÁÑEZ, M. et M.T. SÁNCHEZ, (coord.) (2006: 85-99).
- QUERO, S. (2008): «La cata y las metáforas», *Litoral, El vino, Historia, Arte, Literatura*, 245, 207-208.
- SANCHA GONZÁLEZ, J.C. (2006): «La cata del vino y su terminología», dans IBÁÑEZ, M. et M.T. SÁNCHEZ, (coord.) (2006: 77-84).

DISTINTAS VISIONES DE LA VIDA COTIDIANA EN EUROPA A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

MARIA IMMACULADA RIUS DALMAU

Universitat Rovira i Virgili¹

1. Introducción

Estamos convencidos de que la enseñanza de las lenguas constituye un elemento básico en la tarea de dibujar una identidad cultural, en este caso la europea. El conocimiento de una lengua, concebida como un elemento transmisor de ideas y pensamientos, conlleva el acercamiento a una visión determinada de la realidad que nos envuelve de modo que cada pueblo, cada país, a través de su lengua, ofrece dicha visión fruto de la historia concreta de sus vivencias y de sus avatares. Así pues, a nuestro entender, la enseñanza de una lengua debe incluir aspectos culturales además del uso mecánico de expresiones o palabras.

Es cierto que en la sociedad actual, y como consecuencia del incremento de la interrelación entre países, la necesidad de intercomunicación ha aumentado notablemente, sin embargo, no se trata de una necesidad nueva. A lo largo de la historia la movilidad entre pueblos ha estado presente y con ella la necesidad indispensable de conocer sus lenguas y cultura. Nos hemos situado en el siglo XIX centrándonos en la figura de un hombre de letras, Eugenio de Ochoa, quien a lo largo de su vida conoció de cerca varios países europeos: Portugal, España, Francia, Inglaterra e Italia. Entre la abundante obra de nuestro autor encontramos libros destinados a la enseñanza/aprendizaje de las lenguas modernas.

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación FFI2008-02389/FILO financiado (con fondos FEDER) por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

2. Eugenio de Ochoa

Eugenio de Ochoa nació en Lezo (Guipúzcoa) en 1815 y murió en Madrid en 1872. Se trata de un autor polifacético que desarrolló a lo largo de su vida una importante labor literaria: fue traductor, ensayista, editor, articulista, crítico literario, dramaturgo y poeta. Como ya hemos dicho, escribió también obras destinadas a la enseñanza de las lenguas modernas, y en especial del francés, difundiendo el Método de Ahn en España para la enseñanza de dicha lengua.² En realidad, este aspecto, es decir, su compromiso con la enseñanza de las lenguas se omite en la mayoría de comentarios acerca de la vida y obra Eugenio de Ochoa. Pretendemos destacar aquí el papel de dicha tarea en el global de su producción sin olvidar que fue catedrático de lengua francesa en la Escuela Superior de Comercio de Madrid. La importancia que tuvo para Ochoa el aprendizaje de las lenguas extranjeras se pone de manifiesto cuando este decide escribir varias guías de la conversación multilingües comprometiéndose a ello desde bien temprano. Gracias a la *Guía de la conversación: español – francés – italiano – inglés*, escrita por nuestro prolífico autor, nos acercamos a una visión de la vida cotidiana en la Europa de la primera mitad del siglo XIX desde diferentes ópticas, respondiendo al hecho de plasmar la misma realidad en lenguas distintas.

Eugenio de Ochoa se instaló varias veces en París donde dirigió diversas obras editadas por Baudry, entre ellas su *Catálogo razonado de manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París* (1844). Durante sus estancias en la capital francesa publicó también su *Guía de la conversación: español – francés – italiano – inglés* aparecida en 1842 y ese mismo año aparecía su *Guía de la conversación español – inglés al uso de los viajeros y de los estudiantes*. Por otra parte, sus traducciones, principalmente de autores franceses e ingleses, irán creciendo de forma notable. A su regreso a España, en 1844, fue nombrado miembro de la Real Academia Española, prosiguiendo su trabajo como traductor y crítico literario además de desempeñar el cargo de bibliotecario segundo de la

2 Hans Franz Ahn (1796-1865), autor alemán que confeccionó su propio método para la enseñanza de lenguas modernas inspirado en los principios del Método Natural. Ahn publicó su primer libro para la enseñanza del francés en 1834. Posteriormente haría lo mismo para el inglés, el español, el italiano, el holandés y el ruso, además del alemán. El método tuvo éxito tanto en Europa como en Estados Unidos.

Biblioteca Nacional. Ochoa había iniciado por aquel entonces una importante colaboración en los periódicos madrileños y también había entablado buena amistad con Cecilia Böhl von Faber (Fernán Caballero). En 1849 publicaría en el periódico *La España* un juicio crítico sobre *La Gaviota*, primera novela de dicha autora.³ En él podemos leer la siguiente visión de Ochoa referida al carácter español en relación con la escasa producción novelística de calidad de la época:

Entre nosotros, el talento no escaséa (sic); pero la aplicación, el estudio, la perseverancia, son dotes raras. Nos gusta conseguir grandes resultados con poco esfuerzo, y cuando es posible, los conseguimos; por eso se escriben entre nosotros buenos dramas y no buenas novelas. [...] Parece a primera vista que esa predilección del público a las novelas extranjeras es una manía inspirada por la moda, que tantas extravagancias inspira, un capricho irracional, como tantos otros de que solemos ser necios esclavos, por tener el gusto de parecer hoy ingleses y mañana franceses; pero no es así. Hay una razón decisiva para que las novelas extranjeras, en especial las francesas, alcancen gran valimiento, y las nuestras no; esa razón es que *interesan* mucho: las nuestras por lo general, ya lo hemos dicho, interesan poco o nada. (Ochoa, 1948 en Caballero, 1972: 71-72)

En 1854 nuestro autor se vio obligado a emigrar a Portugal por razones políticas. Posteriormente vivió también en Inglaterra y acabó por instalarse de nuevo en París. Finalmente Eugenio de Ochoa regresó a España siendo nombrado entonces Director General de Instrucción Pública. Su muerte se produjo en Madrid el año 1872, a los 57 años de edad, habiéndose convertido en una relevante personalidad literaria y cultural del siglo XIX español.

3. La adaptación del Método de Ahn

3 Dicho juicio crítico aparece en la edición de *La Gaviota* dentro de la colección *Textos hispánicos modernos* de la editorial Labor, en 1972, con la siguiente nota del editor: «Creiendo de sumo interés para la historia literaria de Fernán Caballero y de sus obras, cuya edición hemos acometido, conservar el recuerdo del fallo con que acogió el público la aparición de *La Gaviota*, primera de sus novelas que dio a luz, nos hemos decidido a insertar en este sitio, por nuestra cuenta y bajo nuestra responsabilidad, el juicio que sobre ella publicó en el periódico *La España*, en agosto de 1849, el señor don Eugenio de Ochoa, uno de nuestros más autorizados críticos. Creemos hacer con ello un obsequio a nuestros lectores.» (Fernán Caballero, 1972: 70).

Desconocemos la fecha exacta de la publicación en España del Método de Ahn para el aprendizaje de la lengua francesa. Suponemos que fue a mediados del siglo XIX y se hizo mediante una versión arreglada al castellano por el profesor Henry Mac-Veich. Posteriormente Eugenio de Ochoa, siendo catedrático de francés en la Escuela Superior de Comercio de Madrid, al igual que otro autor español, Ataló Castañs –este último profesor de idiomas del Centro del Ejército y de la Armada– se encargaron de refundir y completar el Método de Ahn en diversas ocasiones. Ambos aumentaron el manual con un compendio de gramática francesa.

El método de Hans Franz Ahn se enmarca en los denominados *métodos de autor* que proliferaron a lo largo del siglo XIX, respondiendo a la necesidad de aprender una lengua moderna favoreciendo el uso de la misma. Inspirado en el Método Natural, se trata de uno de los denominados métodos prácticos que pretendían desvincularse del Método Tradicional predominante en la época.⁴ La versión de Ochoa consta de dos volúmenes correspondientes al primero y segundo curso respectivamente. En la advertencia que encabeza la obra Ochoa manifiesta su voluntad de dejar intacto el desarrollo de las lecciones según el sistema de Ahn, añadiendo el compendio de gramática como un apéndice independiente, pudiéndose incluso llegar a prescindir de su consulta con tal de no entorpecer la marcha del método. Con todo, justifica la presencia de dicho compendio cuyo objetivo es facilitar a aquellos que tienen algún conocimiento de la gramática castellana su aplicación al estudio del francés mediante la observación de analogías y diferencias entre ambas lenguas, es decir, adoptando un enfoque comparativo.

El Método de Ahn está basado en una progresión gradual de los textos incluyendo, de forma acumulativa, el uso del léxico y de los elementos gramaticales vistos anteriormente. Fiel a su filosofía, presenta la lengua centrándose en el uso más que en la descripción de sus elementos. Por otro lado, Ahn opta por mostrar textos con elementos y temática similares en las dos lenguas evitando la traducción de un mismo texto. Teniendo en cuenta tales características, se hace más fácil explicar la inclusión de un compendio de gramática francesa. Ochoa ofrece reglas y explicaciones en

4 Otros métodos denominados de autor que se utilizaron con distinta suerte en dicha época fueron: El método de la “series de oraciones” de François Gouin, el método de Ollendorf, el método de Robertson y el método Berlitz.

dicho compendio escritas en español. En el caso de la conjugación verbal se halla en su totalidad escrita a doble columna francés/español.

Además de la gramática, Ochoa amplía el método incluyendo en su compendio una «colección de voces» a doble columna y organizadas temáticamente: *la ville, la maison, les métiers, les aliments, les vêtements, l'homme* (partes del cuerpo). Prosiguen temas sobre el campo y la naturaleza. Nuestro autor también ofrece al estudiante una serie de frases incluyendo algunas frases hechas. Encontramos además la presencia de «diálogos fáciles» organizados del mismo modo mostrando situaciones como: *Voyage à Paris par Bayonne* o bien *Route de Marseille* así como una tabla explicativa sobre las monedas francesas. Finalmente concluye el primer curso con una serie de diálogos bajo el título: «diálogos útiles en París». Se trata de temas de gran utilidad para el viajero: *un fiacre, pour louer un appartement, un restaurant*, entre otros. Se pone de manifiesto el interés de Eugenio de Ochoa por los diálogos siempre presentes en las obras que este dedicara a la enseñanza de las lenguas. Nuestro autor ofrece modelos de uso de la lengua denotando, en cierta manera, un equilibrio entre la presencia gramatical, y la presencia léxica, siempre unidas en la materialización de un texto modelo. Por otro lado, el compendio de gramática francesa para el segundo curso del Método de Ahn, está ampliamente dedicado a los verbos sin olvidar adverbios, preposiciones, conjunciones e interjecciones. No obstante, incluye también un amplio repertorio de «frases» en francés, seguidas de su traducción, entre las cuales encontramos frases hechas y su equivalente en la otra lengua que resultan especialmente interesantes para nuestro objetivo. Creemos que vale la pena destacar algunas de ellas con el fin de mostrar tanto las coincidencias como los distintos modos de expresar una misma idea bajo las respectivas connotaciones culturales:

Sa femme porte la culotte, *su mujer lleva los calzones*.
Partageons la fortune du pot, *hagamos penitencia* (convidados).
Ne soyez pas si gauche, *no sea Ud. tan torpe*.
Avez-vous été sermonné?, *¿le han echado á Ud. una peluca?*
Cela ne vaut pas le diable, *no vale un bledo*.
Il a une toux qui sent le sapin, *tiene una tos sepulcral*.
Il tondrait un œuf, *sacaría uvas de un espino*.

Rome n'a pas été bâtie dans un jour, *no se ganó á Zamora en una hora*.

Etre dans la gueule du loup, *andar en las astas del toro*.

A ture, ture et demi, *á ruín, ruín y medio*.

Tu marieras ton fils quand tu voudras et ta fille quand tu pourras, *casa tu hija como pudieres y tu hijo como quisieres*.

4. Las guías de conversación

Conocemos la existencia de varias guías de conversación escritas por Eugenio de Ochoa. En primer lugar, la *Guía de conversación: español – francés – italiano – inglés*, publicada en París en 1842.⁵ Ese mismo año apareció, también en París, la *Guía de la conversación español – inglés al uso de los viajeros y de los estudiantes*. Diez años más tarde, en 1852, Ochoa publicaría, de nuevo en París, la *Guide de la conversation français-espagnol, à l'usage des voyageurs et des étudiants*. Posteriormente nuestro autor publicó, en esta ocasión en Madrid, la *Novísima guía de conversaciones modernas ó diálogos usuales y familiares en español y en francés / Nouveau guide de conversations modernes ou dialogues usuels et familiers en espagnol et en français*.

La primera de las guías nos interesa especialmente por el hecho de incluir cuatro lenguas, como ya hemos dicho anteriormente español, francés, italiano e inglés. Antes de analizar detenidamente su contenido haremos una descripción global del libro. En esta obra no hay explicaciones gramaticales previas. La gradación temática procede partiendo de listas de vocabulario, conjugaciones, frases y conversaciones. La obra cuenta con setecientos quince páginas, las primeras destinadas a ofrecer una explicación de las abreviaturas empleadas en las cuatro lenguas. A continuación hallamos un extenso vocabulario temático –trescientas setenta y tres páginas– dispuesto en cuatro columnas. La siguientes cincuenta páginas están dedicadas a la conjugación verbal aplicada, es decir, el autor conjuga los distintos tiempos verbales de los verbos auxiliares mediante frases y lo hace afirmativa, negativa e interrogativamente, también en cuatro

5 Al parecer esta obra también se editó en Madrid. En el ejemplar que nosotros hemos consultado, la primera de las cuatro columnas para las distintas lenguas está siempre en castellano. Sin embargo, en el apartado de los proverbios encontramos una página encabezada por la columna en francés, lo cual nos lleva a pensar que tal vez Ochoa alternaba la lengua de la primera columna en función del país donde se publicara la obra

columnas –página izquierda para español y francés dejando en la página derecha italiano e inglés.

CONJUGACIONES	CONJUGAISONS
Los verbos TENER Y HABER Conjugados con sustantivos	Le verbe AVOIR conjugué avec des substantifs
<i>Afirmativamente</i>	<i>Affirmativement</i>
INDICATIVO	INDICATIF
Presente	Présent
Yo tengo una casa	J'ai une maison
Tú tienes un cuarto	Tu as une chambre
Él tiene un espejo	Il a une glace
Nosotros tenemos una silla	Nous avons une chaise
Vosotros teneis un cojín	Vous avez un coussin
Ellos tienen un tapiz	Ils ont un tapis
CONIUGAZIONI	CONJUGATIONS
IL VERBO AVERECONIUGATO CON NOMI SUSTANTIVI	THE VERB TO HAVE CONJUGATED WITH SUBSTANTIVES
<i>Affermativamente</i>	<i>Affirmatively</i>
Presente	Present
Io ho una casa	I have, I've, a house
Tu hai una camera	Thou hast, tho'st a room
Egli ha uno specchio	He has, he's a looking-glass
Noi abbiamo una seggiola	We have, we've a chair
Voi avete un cuscino	You have, you've, a cushion
Egli no hanno un tappeto	They have, they've a carpet.

Seguidamente, Ochoa presenta los verbos activos mediante series de frases en las que para cada tiempo y modo verbal, combina distintos verbos regulares –uno para cada persona–, siempre agrupados según los tres tipos de frases: afirmativas, negativas e interrogativas. Parece clara la relación entre el interés manifiesto del autor por los diálogos y la presentación de la conjugación de forma aplicada. A menudo se trata de frases

bastante largas con matices claramente comunicativos. Por ejemplo, para el imperativo encontramos frases como las siguientes: «Déjame en paz, tengo que estudiar; ¿lo oyes? / *Laisse-moi en repos; il faut que j'étudie; entends-tu?* / *Lasciami stare; io debbo studiare; intendi?* / *Le me be quiet; I must study; dost thou hear?*» Después de los verbos conjugados encontramos el apartado perteneciente a lo que el autor denomina «frases elementales». Se trata de listas de frases, dispuestas también en cuatro columnas, tratando diversos temas. Al finalizar las frases llegamos al apartado titulado «conversaciones» que constituye el cuerpo de la obra. Son modelos de conversaciones, siempre en cuatro columnas, distribuidas por temas tales como: «para saludar e informarse de la salud de alguno, una visita, para despedirse, al levantarse, al acostarse, para vestir un caballero, para vestir una señora, un médico y un enfermo, para alquilar un cuarto, un vendedor de cuadros, un teatro, un concierto, para visitar una ciudad, el ajedrez, las damas, informes antes de emprender un viaje, etc.» Los últimos apartados de esta guía están dedicados a los modelos de cartas, refranes e idiotismos y, finalmente, las monedas, pesos y medidas para los cuatro países.

A su vez, en la *Novísima guía de conversaciones modernas ó diálogos usuales y familiares en español y en francés* Ochoa se ocupa inicialmente de la pronunciación para dar a continuación algunas nociones de gramática francesa utilizando como metalengua el castellano. Para los verbos proporciona al lector unos curiosos cuadros que van doblados en una cartera al final de la obra además de un extenso vocabulario de verbos, ordenados alfabéticamente, dispuesto en tres columnas: español, francés y pronunciación figurada en francés. Del mismo modo procede con los adverbios, las preposiciones y las conjunciones. En la segunda sección de la guía encontramos listas de vocabulario, también dispuestas en tres columnas –español, francés, pronunciación figurada– y ordenadas temáticamente presentando al final de cada bloque temático un diálogo en dos columnas –español/francés– utilizando dicho vocabulario. Esta parte constituye el cuerpo de la guía. Nuevamente la presencia de diálogos estableciendo un modelo de uso lingüístico donde poder encontrar la aplicación de las nociones léxico-gramaticales ofrecidas en la obra. Por último, Ochoa presenta una tercera sección que contiene proverbios y refranes en ambas

lenguas seguida de numerosos modelos de cartas dispuestos también en doble columna.

Volviendo a la guía multilingüe, comparativamente, nos parece la más completa y elaborada de las guías de conversación escritas por Eugenio de Ochoa, es decir, por una parte ofrece mayor riqueza de términos y, por otra, presenta una organización más compleja de dichos conceptos de manera que lo que el autor denomina «frases elementales» son en realidad actos de palabra que remiten a situaciones comunicativas tales como: suplicar, ofrecer, negar, consentir, acceder, agradecer, expresar sentimientos –cólera, alegría, simpatía, amistad, admiración, asombro, pena, dolor. A su vez, los términos tratados al inicio en las listas de «vocabulario» reaparecen de nuevo en las «conversaciones» dando al lector la posibilidad de ver utilizado, bajo un modelo comunicativo, el léxico anteriormente presentado. Esto último constituye, a nuestro entender, uno de los aspectos más interesantes. Si bien resultaría demasiado precoz hablar de un enfoque pragmático y sería necesario tener en cuenta factores como el contexto en que aparece cada conversación concebida como una muestra discursiva concreta, creemos que la propia concepción de una guía de conversación denota una inquietud hacia la presentación de la lengua en términos de proceso comunicativo y no únicamente en términos descriptivos. Precisamente este enfoque nos conduce a posibles interrelaciones entre lengua, sociedad y cultura. Hemos intentado descubrir en las guías de conversación de Eugenio de Ochoa aquellos momentos en los que un mismo aspecto de la vida cotidiana puede plasmarse con distintos matices en función de la lengua o país.

Veamos, a modo de ejemplo, el contenido de una de las conversaciones de la guía multilingüe:

Bellas artes, dibujo, etc.	Beaux-arts, dessin, etc.
¿Hace tiempo que dibuja V.?	Y a-t-il longtemps que vous dessinez?
¿Ha tomado V. mucho tiempo lección de dibujo?	Avez-vous pris longtemps des leçons de dessin?
¿Cuál es su género favorito de V.?	Quel est votre genre favori?
El paisaje es lo que me gusta.	Le paysage est ce que j'aime le plus.
Es el género mas fácil.	C'est le genre le plus facile.
Yo prefiero la figura.	Moi je préfère la figure.

¿Sabe V. pintar?	Savez-vous peindre?
Un poco.	Un peu.
Mi prima pinta a la aguada, al pastel.	Ma cousine fait de l'aquarelle, du pastel.
He visto muy bonitas cosas de ella.	J'ai vu de fort jolies choses d'elle.
Belle arti-disegno.	Fine arts, drawing, etc.
E' un pezo que disegname?	Have you been long drawing?
Avete preso molte lezioni di disegno?	Have you been learning a long while?
Qual genere vi piace di più?	What is your favourite style?
Preferisco il paesaggio agli altri generi.	Landscape is what I most admire.
E' il più facile.	It is the most easy style.
A me piace di più la figure.	As for me I prefer figures.
Sapete dipingere?	Can you paint?
Un pochino.	A little.
Mia cugina dipiunge all'acquarella, al pastello.	My cousin paints with the watercolours, draws with crayons.
Ho visto bellissime opere di sua mano.	I have seen very fine pieces of her.

En realidad, las conversaciones muestran pocas variaciones en lo que a matices culturales se refiere. No obstante, en la página 259 de la *Novísima guía*, concretamente en la conversación titulada «Viaje por mar», se inicia el diálogo como sigue: «A. - Dígame usted, don B., puesto que usted ya ha hecho varios viajes por mar, qué debo hacer para ir a...» Y en la columna en francés: *A. -Dites-moi, monsieur B., puisque vous avez déjà fait plusieurs voyages par mer, ayez la bonté de me dire ce que je dois faire pour aller à...* El uso de la expresión *ayez la bonté* denota una materialización diferente de un mismo acto comunicativo. Este aspecto responde preferentemente a un hecho cultural que nos conduce al ámbito sociolingüístico.

Ahora bien, es en el apartado de proverbios, refranes e idiotismos donde pueden observarse con más claridad los distintos modos de plasmar la vida cotidiana denotando una determinada concepción de la realidad. En

la guía multilingüe Ochoa clasifica los refranes por temas. Por ejemplo, en los refranes que contienen palabras relacionadas con las naciones y los países podemos observar algunas diferencias en los equivalentes para cada lengua. Veamos los siguientes refranes en las cuatro lenguas:

Quien lava la cabeza a un moro, pierde tiempo y jabón.
A décrasser un Maure, on perd son temps et son savon.
Chi lava la testa dell' asino, butta il tempo e la lisciva.
To lather a Moor's head is only wasting soap.

Armar quimera sin causa.
Faire une querelle d'Allemand.
Appiccar lite per cose da nulla.
To pick up a quarrel upon a trifle.

Por dinero baila el perro.
Pas d'argent, pas de Suisse.
Senza danaro non si fa nulla.
No money, no paternoster.

Tratar con todo rigor.
Traiter de Turc à Maure.
Trattare con tutto rigore.
To use cruelly.

Hacerse el sueco.
Répondre en Normand.
Dare una risposta evasiva.
To give an indirect answer.

Despedirse á la francesa.
Brûler la politesse.
Partire insalutato ospite.
To take French leave.

En este caso se ve claramente cómo cada país hace su propia asociación de conceptos en virtud de las experiencias vitales como pueblo. Se pone de manifiesto así que a lo largo de los proverbios y refranes subyace una concepción determinada de las cosas. En algunos casos hay coincidencias y en otros las asociaciones divergen. Por ejemplo, en español se

relaciona a los suizos con la bebida: «beber como un suizo», mientras que en francés, a pesar de mencionar a los suizos en diversos refranes, no se les asocia precisamente con la bebida como ocurre en español. Para los franceses: boire comme un sonneur, un trou. Por otra parte, veamos a continuación cómo la mujer juega un rol determinado y en este caso con notables coincidencias para las cuatro lenguas:

Lo que quiere la muger, Dios lo quiere.
Ce que femme veut, Dieu le veut.
Quello che donna vuol, lo vuole Iddio.
A woman must have her own way.

Obras son amores y no buenas razones.
Les faits sont les mâles, et les paroles sont les femelles.
I fatti sono maschi, le parole femine.
Deeds are males and words are but females.

Nadie puede dar mas de lo que tiene.
La plus belle fille ne peut donner que ce qu'elle a.
Niuno può dare più di quel che ha.
You cannot have more of the cat than the skin.

En otro ámbito temático, resulta interesante observar de forma comparativa la presencia de términos referidos a la religión en los refranes. A lo largo de la guía multilingüe la lengua española es la que mayor número de refranes pertenecientes a este campo léxico presenta, seguida de la francesa; en tercer lugar estaría la lengua italiana y, por último, la lengua inglesa siendo esta última la que menor número de refranes con referencias de este tipo presenta. Así por ejemplo:

Es un burro y quiere saber mas que el cura.
C'est un Gros Jean qui en remontre à son curé.
E' un ignorante che vuol ammaestrare un dotto.
He is an ass and would teach learned men.
Cada uno pide para su santo.
Chacun prêche pour son saint.
Ognuno predica pel suo santo.
Every man cares for his own.

Corresponde a la sociolingüística el explicar tanto las convergencias como las divergencias que muestra cada lengua entre sí, tratando de entender cómo un mismo concepto es plasmado de forma distinta en cada país en un momento histórico determinado. Nosotros nos hemos limitado aquí a resaltar determinados ejemplos que nos ofrecen los manuales de Eugenio de Ochoa constatando que las obras dedicadas a la enseñanza de las lenguas constituyen una importante fuente de datos en este sentido. Recapacitando sobre las guías de conversación analizadas vemos cómo estas se apoyan básicamente en el léxico mediante la presentación de vocabulario organizado temáticamente. Ahora bien, el autor presenta también proverbios, idiotismos y refranes, remitiendo sin duda tanto a los aspectos culturales como a las propias nociones de concepción y uso de una lengua.

5. Precisiones finales

Queremos destacar nuevamente, entre el amplio repertorio de obras escritas por Eugenio de Ochoa, la inquietud que éste manifestara hacia el aprendizaje de las lenguas modernas. En primer lugar su adaptación del Método de Ahn constituye para nosotros una prueba del interés de Ochoa por encontrar nuevas opciones metodológicas que vinieran a colmar las necesidades reales de aprendizaje de una lengua orientado hacia el uso de la misma. Pero nuestro autor no se limitó a adaptar y ampliar el Método de Ahn para el aprendizaje del francés en España sino que escribió sus propias obras destinadas al aprendizaje tanto del francés como de varias lenguas modernas de forma comparativa y simultánea. Ochoa optó por las guías de conversación. Sus inquietudes parecen prioritariamente centradas en el léxico –presentación y reutilización del mismo mediante frases elementales (actos de palabra), diálogos, frases hechas, refranes y proverbios–, es decir, abogando por la presentación de una lengua en términos de proceso comunicativo más que en términos descriptivos consiguiendo, de este modo, acercarse mejor tanto a la cultura como a la forma de vivir de un país a través de su lengua o lenguas propias.

La unidad que forman una lengua y su determinada concepción de la realidad resulta difícilmente separable. De ahí el interés que tiene concebir

obras multilingües que permitan aprender, por la vía comparativa, varias lenguas así como la concepción del mundo que las mismas conllevan. Resulta un medio indispensable para aproximarse a la realidad cultural de otros países y poder comprender su forma de vida. El propio Eugenio de Ochoa escribe las siguientes palabras en la introducción al tomo XIIIº de su *Epistolario español*: «Con razón se dice que los escritos de un hombre son un manifiesto reflejo de su carácter, ideas, costumbres y cultura de entendimiento».

Bibliografía

- CABALLERO, F. (1972): *La Gaviota* (Edición, prólogo y notas de Julio Rodríguez-Luís. Textos hispánicos modernos), Barcelona, Labor.
- CANTERO GARCÍA, V. (2000): «Una aproximación a la figura literaria de Eugenio de Ochoa: estudio de su práctica dramática y análisis de su actividad como crítico teatral», *Epos: Revista de filología*, 16.
- FICHER, D. y otros (2004): *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
- MAC-VEIGH, H. (1900): *Método de Ahn / arreglado al castellano y revisado escurpulosamente por el profesor H. Mac-Veigh; completamente revisado y aumentado con un compendio de gramática francesa y un diccionario de las voces contenidas en los dos cursos por D. Eugenio de Ochoa*, Madrid, Bailly-Baillièrre e Hijos.
- OCHOA, E. DE (1842): *Guía de la conversación español – francés – italiano – inglés, al uso de los viajeros y de los estudiantes*, Paris, Carlos Hingray.
- (1842): *Guía de la conversación español – inglés al uso de los viajeros y de los estudiantes*, Paris, Carlos Hingray.
- (1852): *Guide de la conversation français-espagnol, à l'usage des voyageurs et des étudiants*, Paris, Charles Hingray.
- (193-?): *Novísima guía de conversaciones modernas ó diálogos usuales y familiares en español y en francés / Nouveau guide de conversations modernes ou dialogues usuels et familiers en espagnol et en français*, Madrid, Bailly-Baillièrre e Hijos.

- (1945): *Epistolario español. Colección de cartas de Españoles ilustres, antiguos y modernos*, Madrid, Atlas.
- PUREN, C. (1988): *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, París, CLÉ International.
- RIUS DALMAU, M.I. (2006): *La enseñanza del francés en el marco de la Institución Libre de Enseñanza (1876-1939)*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili. (Tesis doctoral inédita), <<http://www.tdx.cat/TDX-0313107-085924>>.

L'ESPACE DE CRÉATION DE LA NOUVELLE MAURICIENNE CONTEMPORAINE: MODALITÉS DE PRODUCTION ET D'ÉCRITURE ET ENJEUX DE RÉCEPTION

ANNE ROBIN

Universitat Autònoma de Barcelona

Ce qui rend toute communication possible, quel que soit son support –oral, écrit, pictural ou encore musical–, c'est l'activation entre un locuteur et un récepteur d'une base commune de signes qui leur permet de partager des informations, éventuellement de se comprendre, bref de communiquer.

Car si l'un des éléments fondamentaux de cette base de données reste la langue utilisée, elle ne représente finalement que la partie évidente, c'est-à-dire visible, de ce qui constitue la relation de communication. Ruth Amossy, dans ses recherches portant sur les pratiques de communication (1991), analyse tout particulièrement la fonction identificatoire des stéréotypes et démontre comment ils apparaissent comme les relais essentiels du texte avec son en-dehors, avec la rumeur anonyme d'une société et ses représentations. Il apparaît donc significatif de mesurer l'importance qu'acquiert dans n'importe quel œuvre littéraire tout un système de codes et de références, historiques, culturelles comme imaginaires, de même que les mythes et les idées reçues qu'elles ont engendrées. Cet ensemble de références constitue tout un bagage qui, selon le pays et l'époque, imprègne la relation de communication à travers diverses modalités langagières. Ainsi, si nous effectuons sans même nous en rendre compte la série de multiples opérations que requiert le processus de communication, il s'avère néanmoins essentiel de prendre conscience de son mode de construction, de son caractère artificiel et fondamentalement hybride.

C'est bien l'entreprise de décodage des indices rencontrés dans un texte –compris comme phénomène global: depuis ses modalités d'écriture jusqu'aux circonstances de sa publication et de sa diffusion, sans oublier

les relations de transtextualité qu'il met en œuvre— qui nous intéresse ici, car appliquée au champ des littératures postcoloniales et en particulier à celui de Maurice, cette perspective permet d'examiner les enjeux et problèmes complexes qui en conditionnent l'existence —de réception et de lecture notamment, et cela, au niveau local comme international—, et de prendre en compte, au-delà de l'écriture, les phénomènes qui entourent une telle production culturelle.

En découvrant les recueils de nouvelles de la «Collection Maurice», qu'édite depuis 1994 l'agence Immedia de Port-Louis sous la direction de Barlen Pyamootoo et Rama Poonosamy, une première inquiétude assaille le lecteur: comment aborder ce corpus de textes? Autrement dit, comment lire tout simplement ces nouvelles? Comme si leur présence exigeait *a priori* une justification et un mode d'emploi à l'usage du lecteur européen.

Le projet éditorial est pourtant simple: à raison d'un volume chaque année et d'une thématique unique par livre, la collection a pour ambition de promouvoir la production littéraire de la nouvelle génération d'auteurs mauriciens, en leur offrant un espace de création inédit qui prend en compte la pluralité linguistique de l'île; en résultent des ouvrages où cohabitent indifféremment le français, l'anglais, le créole et l'hindi, parfois même au sein d'une seule nouvelle. Les auteurs —pour la plupart largement méconnus— jouissent ainsi d'une liberté quasi totale dans leur travail d'écriture, puisqu'il s'agit pour chacun d'eux de créer une variation personnelle à partir d'une forme concrète —la nouvelle— et d'un thème ou d'un genre particulier, annoncé par le titre des recueils: «En mer», «Investigations», «Voyages», «Nouvelles sensuelles» ou encore «Au nom de l'Amour», etc.

Cette collection, unique dans le champ littéraire mauricien et hybride par la forme qu'elle adopte, a pour le moins le mérite d'attirer notre attention sur les modalités de production et de diffusion culturelles qu'expérimentent les pays dits postcoloniaux et/ou émergents. Nous chercherons dans cette optique à interroger l'influence du contexte de communication qui entoure ce projet littéraire: nous commenterons tout d'abord le choix du genre de la nouvelle, puis comment le lieu et le destinataire de la publication s'avèrent déterminants, mais aussi l'importance qu'acquiert dans la création d'une oeuvre la relation à un schéma narratif déterminé, à un

thème précis, ainsi que le bagage référentiel qui s'attache de manière inhérente à chacun de ces différents aspects.

Le fait que de jeunes auteurs mauriciens s'expriment par le biais de nouvelles courtes ne présente en soi aucune originalité particulière. La pratique de ce genre littéraire est très répandue partout dans le monde et ce depuis longtemps. Justement parce que le pacte de lecture qu'elle propose offre de nombreux avantages, notamment par rapport au roman. Ainsi la brièveté et l'unité du récit qui la caractérisent fondamentalement font de la nouvelle un genre propice à l'exploration de la quotidienneté et des fragments de vie. Souvent d'ailleurs la futilité et la ponctualité du motif qu'elle aborde donnent l'impression que l'histoire qu'elle met en scène n'est au fond qu'un prétexte; l'anecdote passe au second plan et c'est l'expression de la vie intérieure du personnage qui devient le véritable sujet du récit.

De même, bien que la narration de la nouvelle repose en général sur la voix unique du conteur, qui est aussi le plus souvent le héros de l'histoire, celui-ci reste généralement très peu caractérisé. Suivant le principe de condensation, d'économie et de suggestion du genre, le personnage est construit la plupart du temps autour de quelques indications sommaires et génériques: on peut deviner s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, on connaît parfois son nom et tout au plus quelques traits de caractère. Son origine, son histoire, sa profession restent dans l'ombre, au profit de l'humanité du narrateur: ses émotions, ses sentiments ou encore ses réflexions existentielles. À titre d'exemple, le monologue intérieur qui ouvre le récit d'Umar Timol —«Le corps» dans *Nouvelles sensuelles*— illustre bien cette idée; sorti de son contexte immédiat, l'universalité du propos et l'absence de marqueurs culturels ou linguistiques déterminants font qu'il échappe à toute catégorisation possible:

Tu te réveilles un jour et c'est un jour comme les autres, tout à fait banal, ordinaire et soudain, alors que ton esprit est préoccupé par le sordide du quotidien, tu te vois dans un miroir, c'est un geste tellement habituel que tu n'y penses même pas [...] et tu comprends que tu ne te reconnais pas... si, bien sûr que tu te reconnais, c'est bien toi, ça ne peut être que toi, mais en même temps [...] tu es devenue autre, tu es une autre, une femme au

visage pâteux, cerné de rides, parchemin usé, une femme au corps accablé et lourd... (Timol, 2006: 55)

On comprend alors l'intérêt que peut susciter la nouvelle chez un auteur mauricien: elle lui offre la possibilité d'échapper au carcan de la justification identitaire. Car la qualité du texte ne repose pas, comme dans le roman, sur le développement détaillé et approfondi du personnage, de ses motivations, de son passé, etc. Du coup, on ne retrouve que très peu de références culturelles dans ces nouvelles mauriciennes, et la thématique de l'hybridation culturelle, des origines ou du passé colonial de l'île, d'habitude omniprésente dans la production littéraire de Maurice, reste ici relativement absente.

Bien sûr, on peut détecter de nombreux éléments contextualisants dans ce corpus, à commencer par les références *attendues* par le lecteur, comme les allusions à la nourriture locale –odeurs de *kari disan*, *gajak*, plats de *dizef santan*–, ou encore le déploiement de prénoms, extrêmement variés et parfois insolites, qui rendent compte de la diversité et du caractère hétérogène de la population mauricienne –Deepak, Philippe, Kris, Ouma, Dolly, Raj, Medhi, Curtis, etc.–; mais au final ces informations sont insérées de manière allusive et spontanée dans le texte. On relève ainsi, disséminés au fil des nouvelles, quelques détails topographiques qui reconstruisent subtilement le décor de l'île –paysage définitivement urbain, entre bureaux, faubourgs mornes et centre commercial–, évoqué par exemple dans «Sorti pour tuer» de Jeanne Gerval Arouff, ou encore la présence de dialogues quotidiens en créole qui, le plus souvent, ne sont compris par le lecteur étranger à la langue que grâce au contexte, comme dans la nouvelle de Sailesh Ramchurn «En quête de liberté»:

Le chemin coupé débouche en face des nouvelles galeries Tulsidas & Tulsidas. Je file à toute allure vers Curepipe-Road, longe la rangée de magasins, Timol et autres, le restaurant central, la station d'essence, les feux, une mauvaise idée que d'avoir délaissé mes Nike pour mes chaussures de cuir. (Arouff, 2003: 100)

Et Pépée, de continuer à conduire. Ouma, les joues empourprées, se décida en désespoir de cause à être directe: «*Pépée, sori mo dimann u sa, mé u finn deza zwenn bann prostiyé?*» (Ramchurn, 2003: 21)

Mais en définitive, ces informations ne font que se référer au contexte immédiat et évident de l'île, rien d'exceptionnel en soi. Personne ne prêterait attention dans un récit parisien à la présence d'indications typiques tels qu'un croissant ou la rue Jean Jaurès? Alors pourquoi avoir ces attentes-là face à un texte mauricien? Et pourtant, il suffit de jeter un coup d'œil à la production littéraire qui nous parvient de l'île Maurice pour constater que ces précisions fonctionnent en général d'une autre manière que dans un récit dans lequel l'auteur partage avec son public les mêmes références, où le niveau d'explicitation du culturel est moins présent.

Il est néanmoins vrai que dans le cas de la production littéraire d'espaces tel que Maurice, historiquement marqués par l'esclavage, la colonisation et par l'imposition socio-économique de plantations, il y a des critiques qui ont voulu voir dans la littérature un palliatif à la fragilité d'une histoire lacunaire, qui a été construite essentiellement sur des fragments –ce qui est d'ailleurs le cas de toutes les cultures de plantation. Ainsi, comme dans d'autres contextes postcoloniaux, le roman a d'une certaine manière et jusqu'à un certain point, assumé ce rôle, devenant inconsciemment le lieu privilégié de la recherche identitaire, dans le sens où les mauriciens pouvaient se reconnaître dans cette production littéraire. Mais surtout, ces romans donnent à connaître une société et une identité culturelle à un public qui reste majoritairement étranger à ces références.

On peut désormais entrevoir comment le recours à la nouvelle se révèle effectivement significatif pour des auteurs de Maurice. Bien plus que de s'essayer à un genre narratif en apparence plus léger, le choix de la nouvelle exprime en creux la revendication légitime d'écrire comme tout le monde sur les petits riens de la vie quotidienne. En optant pour la légèreté et la suggestion, en privilégiant la saisie de l'instantané à la construction de l'histoire, les nouvellistes donnent l'impression de chercher à se débarrasser d'un fardeau qui les stigmatise irrémédiablement. Ces courts textes, au-delà de ce qu'ils racontent, clament le droit à se positionner comme écrivain tout court, à se libérer des nombreux attributs identitaires que l'on retrouve souvent dans les romans conçus pour un public étranger tels que mauricien, postcolonial, insulaire, indien, femme, créole et bien d'autres.

Considérant à présent le contenu à proprement dit des recueils, on constate que les thématiques qui organisent chaque volume de la collection –que ce soit par le choix qu'en a fait la maison éditoriale comme par

le traitement que les auteurs en ont proposé— nous renvoie à la même hypothèse de lecture: de nouveau, la tendance générale consiste à ne pas trop mettre l'accent sur les aspects culturels, pour la simple raison que ces derniers s'adressent supposément à un public qui les comprend d'emblée. Ils optent donc, dans une perspective qui n'est plus culturelle, pour l'exploration de thèmes universels: l'Amour, le voyage, la mer, la femme, la conscience humaine, etc. L'éditeur de la collection offre aussi aux auteurs l'opportunité de s'essayer à des genres bien précis ou des tendances littéraires tels que le récit fantastique futuriste, les nouvelles de l'étrange —«scary stories» ou «zistwar fer per»—, la nouvelle sensuelle, le *thriller* ou récit à suspense, les enquêtes policières ou encore le récit intimiste. Il est intéressant de relever ici que la plupart de ces styles de récit appartiennent au répertoire de littérature dite «populaire», sans recherche particulière d'innovation esthétique, bref qui s'adresse au grand public mauricien. Ce flirt assumé avec des productions culturelles de masse, typées voire stéréotypées — que la critique rattache généralement à la paralittérature, autrement dit à la «mauvaise littérature» — met en évidence les problèmes de statut et de normes, de même que le caractère arbitraire des jugements de valeur associés aux littératures dites «marginales» et/ou «populaires». Couégnas, qui analyse ces formes d'«infra-littérature», explique bien comment «ces concepts [...] dont on abuse, manifestent [...] une résistance des jugements de valeur conventionnels devant ces phénomènes sociaux inévitables, et gênants pour le maintien de ces jugements» (1992: 15, 21).

Car, si ces genres sont communément ignorés voire méprisés par les critiques, ce sont par ailleurs les plus consommés par les lecteurs, que ce soit en Europe comme ailleurs. Ainsi, la présente collection remet en cause nos idées reçues et nous rappelle —ironiquement d'ailleurs— que la plupart des femmes raffole de la collection Arlequin et que grand nombre de lecteurs préfère lire un roman policier à un recueil de poésie.

Il est question ici d'écrire pour un lectorat bien ancré dans le réel décrit dans les différentes histoires de ces nouvelles, avec des problématiques somme toute plutôt banales et, en cela, universelles. Car rappelons-le: bien que cette collection soit publiée grâce au soutien financier de diverses entités privées et qu'elle se présente avec l'atout d'une formule trilingue, il ne s'agit pas pour autant d'un projet culturel commandité depuis l'étran-

ger: la collection n'a pas été a priori ni élaborée pour son exportation, ni pensée en vue de sa consommation par un public étranger occidental. Elle nous est présentée au contraire comme destinée en premier lieu à un lectorat local, celui de Maurice.

Cette constatation nous renvoie donc à l'existence d'un double circuit de production culturelle, prédominant dans les pays émergents ou issus de la colonisation, qui se traduit par la superposition de deux flux de création artistique: un premier destiné au public occidental –dépendant de ses attentes latentes et toujours subordonné à une relation de dominé/dominant–, et un autre, dirigé au public local, qui se développe apparemment en marge des critères précédemment cités. On pourrait évoquer, à titre d'exemple, le cas du cinéma de Nollywood, qui illustre bien notre problématique; cette gigantesque industrie nigérienne est en effet exclusivement consommée par un public local –auquel il faut ajouter la diaspora–, et ce en grande partie parce qu'elle obéit à des règles de fabrication codifiées, à des modèles narratifs bien spécifiques qui ne correspondent pas au canon hollywoodien auquel nous sommes habitués.

Cependant, il serait néanmoins trop simple de s'arrêter à ce double circuit littéraire qui entérinerait une vision binaire et réductrice de la littérature mauricienne, où l'on différencierait les productions façonnées en fonction des goûts et critères du public occidental de celles qui, sous le couvert d'être prédestinées au lectorat local, offriraient la version «authentique», vraie, dénuée de fards de la première. Au contraire, ces dernières constatations révèlent, comme le rappelle à juste titre Mar Garcia (2009), le piège latent qui guette malgré eux les auteurs postcoloniaux, «interpellés pour répondre à la demande d'authenticité et d'altérité des lecteurs occidentaux». Car il est évident qu'un tel projet éditorial a aussi pour ambition de servir de plate-forme pour la nouvelle génération d'écrivains mauriciens, afin de se faire connaître à l'étranger, et notamment en Hexagone –et le fait que cet espace littéraire soit aujourd'hui de plus en plus étudié rend ambiguës les motivations de ces auteurs à être publiés dans ce genre de recueil.

Ainsi, sans prétention et de manière plutôt anodine, le corpus de nouvelles de la «Collection Maurice» relance le débat sur la possibilité d'un dépassement véritable de l'étiquetage et du cloisonnement systématique de la production littéraire qu'opèrent malgré elles les critiques, en parti-

culier dans le champ des études postcoloniales. Plutôt que de dénoncer la subsistance ou la validité même de ces barrières, nous avons pu constater comment les auteurs contemporains de ces nouvelles cherchent à détourner ces limitations en ayant recours à d'autres genres, qui s'avèrent moins marqués par le contexte culturel immédiat de Maurice. Ce faisant, ils retombent cependant dans d'autres schémas narratifs bien établis, stéréotypés comme peuvent l'être le récit policier ou le roman rose. Car on sait bien que la littérature de masse se nourrit de formes stéréotypées, et ce sont ces modalités même de langage qui lui permette d'atteindre le grand public, de partager avec lui un grand nombre de références... Par exemple, la nouvelle «Blues blues» de Marine de Launay (dans *Nouvelles sensuelles*) remporte facilement l'adhésion du public car elle joue avec les clichés des séries B et les schémas codifiés des romans roses; une femme traverse chaque matin la ville en voiture pour se rendre à son travail et fantasme sur les policiers régulant la circulation sur son chemin:

Lui, The Rider, comme elle l'appelait en secret. Le motard de la police. Toute petite déjà, elle était fascinée par ces grosses motos blanches qu'enfourchaient de grands gaillards en short, dans un remake local et exotique de *Chips*. [...] Elle rêvait qu'il ôtait ses lunettes et qu'il plongeait son regard dans le sien. [...] C'était le seul dont elle fut à la merci, car lui seul jugeait et jugeait de la circulation et le fait de sa dépendance, elle, femme de tête, la rendait particulièrement réceptive. (de Launay, 2006: 21-22, 24)

De même, tout le recueil *Investigations* regorge des poncifs indispensables à l'atmosphère du roman noir: bars glauques, ruelles sales, vocabulaire populaire, éléments récurrents comme la couleur grise ou les journaux –la fameuse rubrique «faits divers»– et personnages pittoresques, à commencer par le personnage type du détective privé: seul, dépressif et passablement alcoolique, endetté, à l'apparence de «loser» mais au regard acéré («Liberté pour un homme seul» d'Ananda Devi, 2003: 135-152). C'est justement la modulation à partir d'un modèle narratif invariant qui compte, à l'instar du roman policier qui se base entièrement sur l'attente et la connaissance d'un schéma donné –crime, mystère, enquête, résolution: «la variation rhétorique devient un principe de créativité» (Amossy;

Herscherg Pierrot, 1997: 81). Le plaisir de lecture commence bien là: le lecteur, quel que soit son bagage culturel, apprécie dans un récit à la fois «la part de répétition et la part de nouveauté».

Les littératures d'épouvante, de voyage ou de science-fiction fonctionnent exactement de la même manière, il s'y déploie tout un imaginaire stéréotypé, que le public est invité à repérer; à partir de là, les possibilités d'interprétations sont infinies, le lecteur peut aussi bien savourer la prévisibilité de la stéréotypie comme la critiquer. Mais, dans tous les cas, c'est la reconnaissance du cliché par le lecteur qui importe, car «son déchiffrement l'amène à déconstruire et donc à dénoncer les images toutes faites auxquelles il était censé adhérer» (Amossy; Herscherg Pierrot, 1997: 80).

Ainsi, il n'est pas question ici de porter un jugement de valeur sur l'originalité ou la qualité littéraire des nouvelles de la «Collection Maurice»; si nous avons mis en exergue les clichés et les schémas stéréotypés que véhiculent ces textes, ce n'est pas pour chercher à les dénigrer, mais plutôt pour révéler la fonction essentielle de relais que joue le stéréotype en littérature; car il engendre une complicité avec l'Autre dans la relation de communication, et cela par le partage et la reconnaissance d'un bagage référentiel et culturel commun. Dans ses travaux sur la lecture, Jean-Louis Dufays a brillamment mis en évidence l'importance du stéréotype dans la construction d'une représentation du monde et de l'Autre, tout en insistant particulièrement sur le rôle actif du lecteur dans ce processus:

Apprendre à lire, c'est apprendre à maîtriser des stéréotypies (Dufays, 1994: 110).

La richesse d'une lecture dépend donc de la *quantité* de stéréotypies qu'on y mobilise; ce qui «appauvrit» un texte, ce n'est pas le fait d'y trouver des stéréotypes, c'est le fait de le *réduire* à certains de ces stéréotypes (153).

On voit combien la richesse d'une lecture (sa productivité, la diversité des sens et des plaisirs qu'elle engendre) est fonction à la fois de la compétence et de l'attente toute subjective de chaque lecteur, c'est-à-dire de son idéologie (348).

Au final, et sans en avoir l'air, le corpus de nouvelles de la «collection Maurice» nous éclaire autant sur l'état de la production littéraire contem-

poraine de l'île que sur la relation que nous entretenons actuellement avec celle-ci. À ceux qui continuent à ne considérer la littérature mauricienne qu'à travers les stigmates de son passé colonial, ces textes y répondent par l'expression du quotidien, de fragments de vies universels ou par des récits fortement stéréotypés. Ces nouvelles nous renvoient le reflet de notre propre banalité en même temps qu'elles rendent manifestes nos attentes de lecture comme la tendance persistante à n'entrevoir dans l'Autre que sa différence. Au contraire, par le recours aux clichés et à des genres populaires codifiés, le corpus met en avant un vaste bagage référentiel commun et nous oblige à remettre en cause notre manière de lire les littératures postcoloniales et/ou émergentes. Vouloir être lu sans *a priori* ou bien avec les mêmes critères que ceux que l'on appliquerait à un texte français ou européen, n'est-ce pas une revendication légitime?

Bibliographie

- AMOSSY, R. (1991): *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.
- AMOSSY, R. et A. HERSCHER PIERROT, (1997): *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan.
- COUÉGNAS, D. (1992): *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil.
- DUFAYS, J.L. (1994): *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga.
- GARCIA, M. (2009): «La colonie pénitentiaire: lecture post-exotique de *Soupir* d'Ananda Devi», *Cahiers du Cerpac*, sous presse.
- POONOOSAMY, R. (ed.) (1997): *Au nom de l'amour / For the sake of love / Parski Kontan*, Port Louis, Immedia.
- (ed.) (2005): *Of principles: short stories / Kestyon prensip: zistwar / Affaires de principes: nouvelles*, Port Louis, Immedia.
- (2006): *Nouvelles sensuelles / Sensuous short stories / Sansyel Esansyel*, Port Louis, Immedia.
- PYAMOOTOO, B. et R. POONOOSAMY, (eds.) (1994): *Maurice: le tour de l'île en quatre-vingt lieux*, Port Louis, Immedia.
- (1995): *Autour des femmes*, Port Louis, Immedia.
- (1996): *Maurice: Demain et après / Beyond Tomorrow / Apredimé*, Port Louis, Immedia.

- (1998): *Kaléidoscope*, Port Louis, Immedia.
- (1999): *Histoires d'enfants*, Port Louis, Immedia.
- (2000): *Nocturnes*, Port Louis, Immedia.
- (2001): *Zistwar fer per / Scary stories / Nouvelles de l'étrange*, Port Louis, Immedia.
- (2002): *Travel stories / Voyages / Zistwar vwayazé*, Port Louis, Immedia.
- (2003): *Investigations / Lanket: nouvelles, short stories, zistwar*, Port Louis, Immedia.
- (2004): *Lor lamer: zistwar / At sea: short stories / En mer: nouvelles*, Port Louis, Immedia.

UN ESPACE, DEUX LANGUES: LA NÉGOCIATION D'UNE IDENTITÉ FRANCOPHONE CHEZ GABRIELLE ROY

MARÍA PILAR SAIZ-CERREDA

Universidad de Navarra

La francophonie littéraire se réjouit d'avoir dans ses rangs le nom de Gabrielle Roy. Rien qu'à l'évoquer, aussi bien la littérature canadienne en général que la québécoise en particulier, reconnaissent en elle leur écrivain le plus populaire et le plus universel et par «l'étendue et la diversité de son public» (Brochu, 2001: 1657) et par la portée humanitaire de ses écrits. Plongés dans la lecture de ses ouvrages nous sommes aussitôt touchés par «sa volonté de faire pénétrer des idées personnelles courageuses dans un milieu souvent mal préparé à les accepter; mais aussi [par le] respect pour ce milieu et [par] une infinie compréhension, en particulier à l'égard des groupes défavorisés» (Brochu, 2001: 1656). Auteur d'un grand nombre d'œuvres, dans sa vie tout s'ordonne autour de l'écriture, ou plutôt, en empruntant l'expression à Marthe Robert, sa vie entière est «convertie en écriture» (Ricard, 1996a: 353). Dans le présent travail, nous allons étudier l'émergence de la conscience d'écrivaine de Roy, plus précisément nous allons étudier le procès de création de son identité narrative dans son écriture autobiographique, tantôt dans la correspondance entretenue avec son mari Marcel Carbotte et sa sœur Bernadette, tantôt dans son autobiographie à proprement parler, *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1996, 1999, 2001).¹

Comprendre le procès de création de l'identité narrative de Roy, est une entreprise d'autant plus intéressante qu'elle ne peut pas être dissociée du cadre référentiel auquel notre écrivaine appartient, c'est-à-dire, des circonstances historiques, sociales et culturelles de la terre qu'elle

1 Désormais, je ferai allusion à ces œuvres avec les abréviations suivantes: *Lettres à Marcel Carbotte* (LMC); *Lettres à Bernadette* (LB) et *La détresse et l'enchantement* (DE).

habite, son Manitoba natal et le Canada du xx^e siècle. Le Canada est un pays plurilingue où les minorités ethniques réclament de plus en plus la reconnaissance de leur spécificité culturelle, à commencer par leur propre langue, marque d'identité et d'appartenance à un groupe déterminé ainsi que de cohésion et de lien d'union entre les membres du groupe. Étant donné que la langue majoritaire au Canada est l'anglais, les francophones se sont vus marginalisés par rapport aux anglophones, qui ont déplacé les francophones les contraignant à émigrer, constituant par la suite des communautés francophones partout au Canada ou à se rassembler dans un espace géographique bien déterminé, le Québec actuel. La plupart de ces communautés, ayant pris conscience d'être les représentantes et membres actifs d'une tradition culturelle différente, se sont trouvées dans des contextes d'«insécurité linguistique» (Moura, 1999: 43). C'est le cas des canadiens francophones du Manitoba. Géographiquement situés dans une région trop éloignée de la région québécoise, de nombreux manitobains ont subi un procès d'absorption et d'assimilation à la culture dominante; d'autres ont continué d'affirmer l'appartenance à leur propre tradition culturelle avec une identité particulière au prix de nombreux sacrifices; quelques-uns ont réintégré le territoire québécois afin de s'entourer d'une culture dominante francophone. La construction de cette identité collective s'avère alors une tâche nécessaire, inséparable de la construction d'une identité personnelle, à laquelle les écrivains s'adonnent sans répit.

En effet, les écrivains, en général, suivant les explications de Miguel-Ángel Martí García, veulent avoir une conscience nette de ce qu'ils sont et de leur mission d'écrivains, ce qui les conduit à l'appropriation d'une identité toute personnelle qui exige des attitudes réflexives. Il ne suffit pas seulement de faire, de réaliser des actions, mais de se reconnaître dans ces actions, de donner une unité à l'agir. C'est en fait, ce que François Ricard explique dans son «Avertissement de l'éditeur» qui précède l'autobiographie de Gabrielle Roy lorsqu'il commente que l'entreprise de l'écrivaine ne visait pas tant

à la reconstitution historique d'une époque disparue, que, par le souvenir et l'imagination, et surtout par une écriture fortement imprégnée de subjectivité et d'émotion, à la re-création, à la ré-assumption, dans le présent,

d'un passé qui ne cesse jamais de prendre forme et de vivre à mesure qu'il est évoqué. (Ricard, 1996 b: 7)

En définitive, toute la démarche autobiographique de Roy tient à «la perpétuelle recherche de l'Être» (LB: 177), à trouver et donner un sens à sa vie.

Or, pour Roy, ce but est inséparable de sa conscience d'écrivaine ou plutôt, de son être d'écrivaine, le seul capable de répondre à la question fondamentale pour elle: qui suis-je? Sophie Marcotte l'a très bien saisi dans son étude approfondie des lettres de Roy lorsqu'elle explique que les lettres sont «le lieu de l'élaboration d'une conscience d'écrivain» (Marcotte, 2001: 79).

Certes, pour elle, il n'existe qu'une seule manière de faire sens dans son existence et c'est de l'articuler, autrement dit, de l'écrire et arriver ainsi «à conquérir l'unicité de soi» (Francis, 2006: 42) ou, du moins, à une potentielle unité, malgré la diversité parfois évidente de son être: «Il me semblait que je n'étais vraiment plus qu'un seul être –dans l'harmonie la plus parfaite» (LMC: 403). Si Philippe Lejeune a défini le concept d'identité narrative comme «promesse minimale d'unité» (Lejeune, 2005: 75), et que Roy prétend à cette unité, alors nous devons approfondir davantage dans ce concept pour pouvoir ensuite comprendre les éléments constitutifs de cette identité chez Roy.

Le concept d'identité narrative, utilisé pour la première fois et développé d'une manière exhaustive par Paul Ricoeur,² est très large et présente des implications très riches que nous pouvons appliquer au discours sur soi de Roy. Dans ses textes autobiographiques il est question d'une personne ayant une dimension temporelle. Par conséquent elle pourra étaler sa personnalité dans le temps, une personnalité donc susceptible d'évolution, ce qui implique que nous aurons affaire à une «dialectique de concordance discordante» (Ricoeur, 1990: 176) à travers laquelle l'auteur montrerait les changements et variations propres à son existence. Ce n'est pas en vain que la propre Gabrielle reconnaît que toute sa vie consiste à «être en marche» (DE: 196). Alors seulement pourrait appréhender l'identité de l'épistolier, explique Georges Gusdorf, celui

2 Plus précisément dans son livre: *Temps et récit. III, Le temps raconté*, Paris, Seuil.

qui aurait ressaisi, à travers l'ensemble de ce qu'il est, de ce qu'il fait, l'unité de sa propre affirmation. Surmontant la dispersion de son être dans le temps et les contradictions des moments successifs, il retrouverait une même intention au plus profond de soi, une signification absolue de sa vie personnelle. Et dans cette révélation absolue s'expliqueraient ensemble sa propre nature et celle de l'univers. Une destinée absorberait ainsi en elle la totalité du réel. (Gusdorf, 1948: 484)

Il s'agit donc d'être fidèle à la signification primordiale au milieu de cet ensemble d'aspects changeants. Autrement dit, il n'y a qu'à savoir dégager «les constantes de la vie personnelle» (Gusdorf, 1948: 45) de Roy qui interagissent chez elle pour en déceler les axes principaux autour desquels se construit son identité narrative en tenant compte de son cadre référentiel, des circonstances spatio-temporelles intériorisées et assimilées par l'auteur. Cette signification primordiale nous est donnée par un élément qui a fait que Gabrielle soit devenue la grande écrivaine Gabrielle Roy: la langue française, sans oublier les autres éléments qui en découlent et qui sont en rapport direct avec la langue: la famille, les traditions, la communauté. Parce qu'en effet, avec la langue, d'après Gaston Miron, c'est «la situation globale» (Gauvin, 1997: 67), la société entière des francophones du Canada qui est visée. En fait, nous ne devons qu'avoir recours aux textes pour constater la quantité de références à propos de la langue française. Ainsi, en 1963, dans une lettre à sa sœur, elle loue la décision de la nièce d'une amie qui a décidé d'utiliser le français comme langue d'expression plutôt que l'anglais. Elle en ressent une joie profonde: «Elle s'exprime dans le plus joli langage du monde» (LB: 71). Certes, pour Roy, le français doit être et restera toujours «beau [...] soigné, élégant» (LB: 30). Le français n'est pas seulement pour elle un moyen d'expression mais le seul moyen d'«épanouissement de sa personnalité» (DE: 84) et encore davantage, «notre chère langue» (LMC: 295). Remarquons d'abord comment, suivant ses propres expressions, elle a passé de considérer la langue comme un objet contemplé de l'extérieur avec la distance interposée par la troisième personne caractéristique d'un narrateur hétérodiégétique, à considérer la langue comme un aspect assimilé et intégré par la première personne énonciative, faisant part de sa propre vie. Ce qui plus est, l'em-

ploi dans son discours du «notre» impliquant le lecteur, manifeste que Roy a transcendé sa propre subjectivité pour rejoindre une collectivité afin de reformuler et reconstruire une identité sociale, commune à tous les francophones. Les propres adjectifs utilisés pour qualifier le français mettent en exergue que la re-assimilation et intériorisation de la langue sont considérées, de fait, des traits essentiels de l'être de Roy et par conséquent, des marques positives de création d'identité.

Pourtant, le parcours pour la considération de la langue comme trait identitaire, a été long et a subi tout un procès d'épuration et de catharsis chez l'auteur. En faisant le bilan de sa propre vie, Gabrielle rapporte quelques anecdotes assez significatives de son enfance, du temps où elle habitait au Manitoba, qui ont déterminé ses choix langagiers ou «actes d'identité» postérieurs, parce que le français n'a pas toujours eu une connotation positive pour elle. En fait après avoir raconté quelques expériences négatives sur les rapports avec les «autres», les anglophones (DE: 11, 13, 14-15), elle parle de ses sentiments d'humiliation et d'infériorité, des sentiments qui traduisent le mal de vivre caractéristique de tous les francophones du Canada. Face à cette situation, il ne reste que deux possibles attitudes, se replier sur l'étroit espace francophone ou lutter contre cette situation. Nous avons trait donc à ce que Charles Taylor a défini comme une «crise d'identité» (Taylor, 1996: 43) due à cette déconcertante incertitude.

Le procès de construction de l'identité de Roy entre en régression, à tel point que nous pouvons parler d'une conscience d'«identité fragmentée» chez elle, en empruntant l'expression à Nicolas Pepin, qui entraîne des conséquences plus négatives encore, comme les faibles espoirs d'améliorer les conditions de vie, du fait que les familles francophones pour la plupart étaient des familles nombreuses et les difficultés économiques, évidentes, des sentiments de dépaysement et d'exclusion. Nous n'avons qu'à noter les en-têtes des lettres pour en découvrir que toute sa vie n'a été qu'une errance perpétuelle, à tel point que le voyage est devenu un trait saillant de la personnalité de Roy, mais un voyage qui est plutôt intérieur, en quête d'une patrie, même parfois à son insu. Avec une grande déception elle doit s'avouer qu'il n'existe d'endroit sur la terre qui puisse devenir une patrie authentique pour elle.

Son identité est plus que jamais fragmentée. D'une part elle se sent attirée par l'anglais qui représente l'avenir, mais d'autre part, le français

représente ce qui la rattache à tous les siens, sa culture et ses traditions, en un mot, le passé. Le conseil donné par un de ses professeurs lui donne la possibilité d'entreprendre une voie qui va mettre un peu de lumière dans son horizon existentiel et qui décidera du tour que sa vie prendra plus tard. D'après lui, les francophones n'ont qu'un seul chemin pour la survie et c'est d'«être excellents en toutes choses, toujours être meilleurs que les autres», en français et en anglais, bref, «être supérieur(e)s» (DE: 84) aux anglophones par l'intelligence.

Dorénavant elle va s'adonner sans mesure à cette tâche et se montre très exigeante à l'égard de son mari sur ce point. Ainsi, lui reproche-t-elle dans une lettre, d'écrire mal en français et lui enjoint d'«améliorer ton français» (LM: 329), de s'efforcer davantage: «respecte un peu notre chère langue. Pense aux grands efforts que l'on fait au pays de Maria Chapdelaine pour survivre!» (LM: 295). Elle lui explique en détail les raisons de sa colère sur cet aspect:

Et puis, Marcel mon grand, tu as pourtant dû apprendre au collège que trois sujets dans la même phrase commandent un verbe au pluriel. Je peux te passer l'absence de virgules, de points, et de majuscules –mais que le diable m'emporte si je vais endurer un verbe au singulier lorsqu'il est précédé de trois sujets. Fais attention, bougre d'affaires; bientôt tu ne seras plus lisible. (LM: 295)

La réaction de Gabrielle est bien compréhensible. Pour elle, Marcel, à cause de sa négligence, s'est engagé dans un acte langagier négatif d'identité faisant échouer toutes les possibilités de renouer avec la communauté. C'est pour cela qu'elle décide de porter remède à cette situation: «Je vais t'envoyer, dès aujourd'hui, de la lecture: [...] des journaux de France» (LM: 246) et contraindre ainsi son mari à prendre en charge la question linguistique comme une affaire identitaire personnelle de chaque jour demandant un effort de sa part: la lecture et l'écriture.

Pourtant, malgré cette décision d'être excellente, elle ne peut pas s'empêcher un «sentiment de dédoublement, d'être deux personnes ensemble à la fois et qui s'opposent» (LM: 403). Le français est devenu une marque identitaire forte mais pas encore définitive. La fragmentation entre la potentialité d'un grand avenir que l'anglais représente et l'actualité du

malheur vital des francophones est toujours en conflit. La lutte intérieure, voire la révolte est acharnée chez elle et décide de partir en Europe (en France et en Angleterre), là où elle peut boire directement à la source originale de ces deux langues en conflit chez elle. Ainsi, pense-t-elle, en découvrant les langues en leur essence propre, elle pourra aussi découvrir sa propre essence et trouver sa vraie patrie. Cela devient son «devoir essentiel» (DE: 178), en empruntant ses propres termes.

Mais la question langagière ne peut pas être dissociée de sa vocation d'écrivaine, l'une conduisant à l'autre. Certes, lors de son voyage en Europe et, plus précisément en Angleterre, Roy va éprouver le besoin ardent de se mettre à écrire et à écrire en français: «je découvre en moi, ce matin-là, le vif désir d'écrire, né tout aussi instantanément» (DE: 391). À elle d'ajouter:

cette histoire que j'avais découverte m'attendant pour ainsi dire au réveil et qui venait si bien, elle me venait dans les mots de ma langue française. Pour moi qui avais parfois pensé que j'aurais intérêt à écrire en anglais, qui m'y étais essayée avec un certain succès, qui avais tergiversé, tout à coup il n'y avait plus d'hésitation possible: les mots qui me venaient aux lèvres, au bout de ma plume, étaient de ma lignée, de ma solidarité ancestrale. Ils me remontaient à l'âme comme une eau pure qui trouve son chemin entre des épaisseurs de roc et d'obscurs écueils (DE: 391).

Le paradoxe ne fait qu'augmenter l'importance du choix qu'elle va opérer dans sa vie, parce que, d'ores et déjà, l'incertitude concernant la question linguistique va se résoudre en faveur du français. Elle ne cessera pas d'admirer l'anglais mais elle comprend qu'elle ne peut récupérer son «point d'équilibre» (Gusdorf: vi) que dans et à travers le français. Sa conscience d'écrivaine est devenue la voie d'accès de reconstruction de son identité.

En effet, pendant toute sa vie elle ne prétend qu'à «l'harmonie la plus parfaite» (LM: 403) et la seule façon d'y parvenir consiste à recréer le passé dans le présent pour le projeter dans l'avenir. Cela implique d'une manière générale, suivant les explications de Lejeune, que nous pouvons nous raconter, nous reconstruire dans la mesure où nous emportons une histoire susceptible d'être mise par écrit et, en conséquence, reconstruire

notre identité. Elle n'arrivera donc à résoudre son problème identitaire que par son choix langagier et sa conscience d'écrivaine.

Le paradoxe alors se défait et s'emplit d'une forte lumière parce que Gabrielle comprend qu'elle doit laisser derrière toutes les déceptions subies concernant le sentiment d'appartenance à un pays. Nous ne pouvons pas omettre les nombreuses références là-dessus que nous trouvons dans ses lettres et son autobiographie. En fait elle constate, lors de son séjour en France, que le «vieux pays» (DE: 181) considère à tous les frères francophones du Canada «des étrangers» (DE: 183). Elle se sent ignorée par les Français qui ne voient pas cette «espèce de parenté» les reliant (LM: 108). Le dépaysement l'accompagne toujours en France et aussi de retour au Canada, où elle réalise que ce sentiment est propre aux francophones qui «se sentent tous dépayés» (LM: 543), comme un trait caractéristique, reminiscence d'un passé héroïque. C'est pourquoi, sachant que ce sentiment l'accompagnera toujours, décide enfin que sa vraie patrie sera la langue française, parce que c'est le seul nœud qui rend possible la liaison de ces familles et donc, le seul trait d'union qui lui permet de renouer avec sa «vieille ascendance» (DE: 226), c'est la langue «des miens, de ma mère, de ma grand-mère» (DE: 502).

En guise de conclusion nous pouvons dire que la construction identitaire de Roy dans ses lettres et son autobiographie implique un procès en évolution qui doit assimiler les tendances opposées de son existence. Malgré ses crises d'identité elle se tiendra fidèle à son choix langagier définitif, le français, sa patrie perdue et retrouvée, seul point d'ancrage de son existence, inextricablement lié aussi à la découverte de sa vocation d'écrivaine. Ces deux constantes de sa vie vont lui permettre de faire le point dans ce «Mélange du sombre et du clair, de la souffrance et de l'émerveillement, du remords et du contentement» (Ricard, 1996 a: 507), caractéristiques de sa vie et de sa situation précaire en tant que francophone habitant un espace dominant anglophone. Grâce aussi à ces constantes, les risques d'une fragmentation ne l'emporteront pas sur son désir d'unité. Par l'écriture elle arrive à l'intériorisation de la langue et l'écriture en français lui fait comprendre que celui-ci constitue le pont reliant le passé dans le présent avec une projection dans l'avenir. Ces constantes enfin lui mettent en situation de donner une réponse à la question identitaire. Être écrivaine et francophone: voici les sources de son identité narrative.

Bibliographie

- BROCHU, A. (2001): «Gabrielle Roy», dans BEAUMARCHAIS, J-P. DE et autres (dirs.): *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse.
- GAUVIN, L. (1997): *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala.
- GUSDORF, G. (1948): *La découverte de soi*, Paris, PUF.
- LEJEUNE, P. (2005): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil.
- MARCOTTE, S. (2001): «Correspondance, autobiographie et journal personnel chez Gabrielle Roy», *Quebec Studies*, 31, Spring-Summer.
- MARTÍ GARCÍA, M.Á. (2001): *La madurez. Dar a las cosas la importancia que tienen*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- MOURA, J.M. (1999): *Littératures francophones et théorie postcolonial*, Paris, PUF.
- PEPIN, N. (2007): *Identités fragmentées. Éléments pour une grammaire de l'identité*, Berne, Peter Lang.
- RICARD, F. (1996a): *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal.
- (1996b): «Avertissement de l'éditeur», dans ROY, G. (1996 b): *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal.
- RICOEUR, P. (1990): *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- ROY, G. (1996a): *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal.
- (1996b): *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal.
- (1999): *Ma chère petite sœur. Lettres à Bernadette 1943-1970*, Montréal, Boréal.
- (2001): *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, Montréal, Boréal.
- TAYLOR, C. (1996): *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna* Barcelona, Paidós (trad. Ana Lizón).

**PARÍS, CIUDAD COSMOPOLITA
EN LA *BELLE ÉPOQUE*: LA CONTRIBUCIÓN
DE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO
A LA DIFUSIÓN DE LA IMAGEN COSMOPOLITA
DE LA CAPITAL GALA**

MARÍA JOSÉ SUEZA ESPEJO
Universidad de Jaén

1. Introducción

La *Belle Époque* fue para Europa una época de florecimiento general tanto en las artes como en las ciencias. París, como capital de Francia y centro de fermentación de diversas tendencias artísticas y culturales así como foco activo y dinámico de variadas cuestiones tanto literarias, como intelectuales, teatrales, pictóricas..., se convierte en referencia europea y mundial en lo que a confluencia de culturas e ideas se refiere, adquiriendo por ello el cariz de ciudad cosmopolita por excelencia.

A la creación y mantenimiento de esta imagen de la capital gala en calidad de reunión de diversas tendencias artísticas novedosas, imagen que irradiaría hacia otros países, contribuyeron de manera decisiva los intelectuales de la época que consagraban sus escritos a difundir y comentar los eventos de índole artística, cultural o social que en París tenían lugar. Uno de estos incansables adoradores de París y cantador de sus excelencias fue Enrique Gómez Carrillo, a través de cuya producción escrita exploraremos su contribución a la difusión, desde París hacia España e Hispanoamérica, de la capital del Sena como ciudad cosmopolita de primer orden.

Enrique Gómez Carrillo fue un guatemalteco nacido a finales del siglo XIX quien, seducido por la cultura francesa heredada por vía materna e interiorizada a través del amor por las lecturas de autores francófonos consagrados, decidió tomar el camino de París siguiendo las recomendaciones laudatorias que sobre la ciudad le hiciera su amigo y jefe Rubén Da-

río. En París descubrirá la bohemia artística y literaria transmitida por sus lecturas juveniles. Descubrirá la capital gala a imagen y semejanza de las ideas de libertad, arte y oportunidad para triunfar y alejarse de los ambientes que él consideraba pequeño burgueses de la ciudad guatemalteca que lo viera nacer. En París se imbuirá de cultura francesa y de aires cosmopolitas. De la experiencia de vida parisina y del ejercicio de su profesión de cronista-periodista-escritor, el cual lo llevará a viajar por diferentes y lejanos países, desde España a Argentina pasando por Marruecos, Jerusalén, Egipto, Japón, Rusia o Grecia, emanará la siguiente afirmación: «Adorar a mi país cual Barrès adora al suyo, me sería imposible, porque una nación me parece demasiado pequeña...» (Gómez Carrillo, 1900: 21).

Su aclimatación a la forma de vida parisina fue tal que muchos de sus contemporáneos lo consideraban un parisino de pro, el más *bulevardero* de los parisinos, señalando el cosmopolitismo de su personalidad, reflejado en su producción escrita. Algunos de estos testimonios pertenecen al mismo Darío, quien ensalzaría su especial capacidad de aclimatación a lo parisino y cosmopolita:

Gómez Carrillo es un caso único. Nunca ha habido un escritor extranjero compenetrado del alma de París como Gómez Carrillo. No digo esto para elogiarle. Ni para censurarle. Señalo el caso. Él es quien dijo, yo no recuerdo dónde, que el secreto de París no lo comprendían sino los parisienses. Los parisienses ¡y él! Si no ha llegado a escribir sus libros en francés, es porque no se dedicó a ello con tesón. Más en su estilo, en su psicología, en sus matices, en su ironía, en todo, ¿quién es más parisiense que él? Muerto Jean Lorrain, no hay entre los mismos franceses un escritor más impregnado de París que Gómez Carrillo [...] París le dio su gracia verbal, su versatilidad femenina, su sonrisa y el gusto por el refinamiento de sus placeres. Carrillo vino muy joven. Habitó en el barrio Latino en un tiempo en que aún existía la bohemia y se amaba la poesía y el amor buenamente. Apenas si comenzaban a causar su efecto los venenos baudelairiano y verlainiano. Carrillo alcanzó las veladas de *La Plume*. Tuvo buenos compañeros. Le halagaron desde entonces; le publicaron en aquella revista su retrato —un Carrillo adolescente y muy medalla romana—, y logró una, dos y no sé cuántas Mimís, en la edad más hermosa, con cuerpo y alma de estreno. Con el tiempo evolucionó, con las ventajas y desventajas del medio... no creo que pudiera nunca separarse de París, aunque haya llegado a

reconocer más de una de las falsías y engaños de la adorable cortesana que lo hechizó. (1950: 460-468)

La labor llevada a cabo por Enrique Gómez Carrillo de forma incansable y encaminada a presentar al mundo todo lo que acontecía fundamentalmente en el plano artístico en el París de principios del siglo xx, lleva a Bauzá Echeverría a afirmar: «Como crítico de arte y letras, fue cronista, periodista, cuentista y novelista, transformándose en uno de los testigos de toda la efervescencia artística y cultural de la época» (1999: 13). Afirmación ésta que nos parece conceder, al menos a las crónicas de Gómez Carrillo, el valor de documento sociológico interesante en cuanto al París de la *Belle Époque*.

Este escritor no constituye un ejemplo aislado, ya que este enamoramiento de París fue denominador común en muchos de los artistas que contactaron con la capital francesa, tanto latinoamericanos como de otras nacionalidades, aunque no adoptaran, en su mayoría, el francés como lengua de expresión literaria, hecho que destaca Mona Huerta (2004):

[...] beaucoup d'entre eux firent des études en France, occupèrent des fonctions diplomatiques, voyagèrent ou vinrent se réfugier à Paris. Francophiles et parfaitement francophones, tous à un moment ou à un autre invitèrent Paris et la France dans leurs ouvrages mais peu choisirent le français comme langue de création.

En la misma línea se pronuncia Lecrivain poniendo de manifiesto la situación de la prensa literaria española de la época, situación que viviría igualmente Carrillo, dadas sus relaciones con la prensa castellana e hispanoamericana. En cuanto al tema de las revistas, habría que añadir que no sólo tuvo una relación de colaborador sino que debemos destacar su papel como fundador y director de dos revistas literarias. El título de una de ellas, *Cosmópolis*, es claramente revelador. Afirma Lecrivain:

Ce cosmopolitisme fit l'objet d'un débat ardent qui marqua toute la seconde moitié du xix^e siècle jusqu'aux années 1930, et donna lieu à de nombreuses querelles esthétiques et idéologiques. D'aucuns y voient une possibilité de revitalisation littéraire thématique et formelle après une longue période de repliement sur la tradition, [...], alors que, d'autres,

au nom du patriotisme littéraire se posent en détracteurs de ce qu'ils considèrent une colonisation culturelle et une imposition de moules et de modèles d'écriture, et réclament un retour aux sources nationales. (2000: 66)

Sabugo considera que la revista habría hecho honor a su título, pues, a partir del nº 37 de *Cosmópolis*, cuando Gómez Carrillo después de haberla dirigido desde 1919 a 1922, da el relevo en la dirección de esta publicación, afirma: «La experiencia cosmopolita de Gómez Carrillo, en vida y literatura, se había cumplido» (1986: 191).

2. Enrique Gómez Carrillo: difusor del cosmopolitismo parisién

Estas breves líneas introducción han mostrado el hecho de que el adjetivo de cosmopolita fue unido de forma constante al nombre y a la obra de Gómez Carrillo. Y casi nos atreveríamos a decir que fue en numerosas ocasiones en calidad de sinónimo. Por otro lado, debemos señalar que el propio Gómez Carrillo utiliza este mismo adjetivo para poner título en alguna de sus obras tales como *Literatura extranjera*, *Estudios cosmopolitas* ó *Primeros estudios cosmopolitas*, *Obras Completas*. Además, la palabra *París*, *parisién*, o *parisiense*, aparece en numerosas ocasiones, dando título ya sea a obras completas o a capítulos de las mismas (vease Sueza Espejo, 2009). Sirvan de ejemplo las obras *Sensaciones de París y de Madrid* o *El alma encantadora de París*.

Desde ambas revistas, Gómez Carrillo realizó una labor de divulgación de nuevas ideas y tendencias literarias, en particular de aquella que él mismo trabajó, el Modernismo, al cual le era tan propio el espíritu cosmopolita que en la citada revista se pone de manifiesto en la cantidad de colaboradores con los cuales contó siendo sus nombres de diversa procedencia geográfica aunque siempre relevantes en el mundo literario de la época. La variedad de los escritores que Gómez Carrillo reunió en *Cosmópolis* son reseñados por Ulner, dejando constancia del espíritu cosmopolita promovido por la publicación: «Paul Adam, Maurice Maeterlinck, R. Cansinos-Assens, Manuel Machado, Paul Deschanel, Guillermo de Torre, Luís G.

Urbina, Juan Douchitch, Gabriel D'Annunzio, José Tible Machado, Rufino Blanco Fombona, Georges Duhamel, Arturo Torres-Rioseco y Jorge Luis Borges» (1973: 44-45).

Respecto a los hermanos Machado, Sabugo Abril enfatiza la labor de Gómez Carrillo en calidad de mano amiga tendida hacia los Machado llegados a París donde eran unos desconocidos para la intelectualidad, cuyas calidades de jóvenes promesas artísticas fueron apreciadas por el cronista guatemalteco en 1899, año en el que coincidieron trabajando para la casa Garnier, cuando ya, a pesar de haber transcurrido pocos años desde su llegada mas gracias a su labor literaria incansable, Gómez Carrillo había alcanzado un estatus de respetabilidad en temas literarios y cosmopolitas:

Leyeron sus poemas a Enrique Gómez Carrillo, crítico de prestigio, quien alabó la calidad estética de los poetas noveles. Antonio Machado [...] volvería otra vez a París, en 1902, para ocupar un puesto de funcionario en el consulado de Guatemala. Aquí se ve la mano de ayuda de Gómez Carrillo, entonces cónsul de su país. Había en este, además del escritor un tanto olvidado, un animador de la cultura, y un ayudador de jóvenes talentos; de alguna manera fue un cónsul de las letras hispánicas, aunando voluntades distantes en empresas cosmopolitas; fue un gran defensor, impulsor de la poesía y tal vez un adelantado de lo que mucho tiempo después, los americanos, tan pragmáticos como aprovechados, llamarían nuevo periodismo. (Sabugo Abril, 1986: 184)

Incide igualmente Sabugo Abril en la vertiente cosmopolita que invadía e unificaba a los intelectuales de la *Belle Époque* tanto en París como fuera de él, destacando la fundamental contribución carrillista a la conservación y perpetuación de la imagen de París en tanto que núcleo de lo cosmopolita:

El cosmopolitanismo fue una vocación de los modernistas. Sus patrias, en sus perspectivas, chicas, e incluso la inmensa América era pequeña. Los modernistas no son escritores del campo, sino de la ciudad, y aquí reside su modernidad. La ciudad, la urbe, París, se convierte en un mito, más que en una realidad. Han estado en París, paseado, gozado y amado por sus calles, en sus sueños, antes de hacerse realidad. Cosmópolis: ciudad

en el cosmos o el cosmos de la ciudad. Da igual. El universo es urbano. La ciudad es el cielo y el infierno, verdad y quimera. La ciudad-mundo es París: Europa, universo, modernidad. Los modernistas americanos eligen la civilización frente a la barbarie; el arte lejano, estilizado frente a la naturaleza próxima, salvaje. Tal vez uno de los pocos que consiguió ser ciudadano del mundo, en la realidad viajera y vital, más allá de los sueños provincianos, fue Gómez Carrillo. Vivió en París, la ciudad del mundo, la cosmópolis en los sueños de los latinoamericanos. Fue viajero por el mundo. (Sabugo Abril, 1986: 186)

El Nuevo Mercurio, revista fundada y dirigida igualmente por Gómez Carrillo en 1907, fue recibida con ánimo y expectación en los ambientes artísticos y literarios de habla castellana por su conjunción de cosmopolitismo, arte, literatura y modernidad reunidos en una misma publicación, como al respecto subraya Eduardo de Ory con motivo de la aparición del primer número de la citada revista:

Se notaba verdaderamente la falta de una buena revista en castellano, de una revista nueva, completamente nueva y moderna y cosmopolita, donde la actual generación de escritores pudiera decir su pensar; donde no se pusiese vallas a sus ideas; una revista, en fin, que sirviese de bandera y de escudo a los intelectuales de hoy y que sirviera de lazo de unión entre los de España y de América. Y esa gran revista que nunca llegaba surgió bajo la dirección de Carrillo, alma luminosa del periodismo. (Ory, 1909: 34)

Enrique Gómez Carrillo se instalará de manera definitiva desde finales del siglo XIX, hacia 1892, hasta el año de su muerte acontecida en 1927, abandonándola de forma breve para trabajar en algunos de las publicaciones en las cuales colaboraba en Madrid concretamente, o para realizar diversos viajes de cuyas experiencias enviaría crónicas, tan de moda en esta época, a las citadas publicaciones, tanto españolas como sudamericanas, y que, posteriormente, una vez recopiladas serían publicadas en libro, alcanzando un gran éxito que lo llevaría a ser considerado como el Loti castellano.

La especificidad cosmopolita tan característica del modernismo y que de manera tan propia y personal observó siempre Gómez Carrillo se plasmó en su obra como reflejo natural de su actitud vital, haciéndose

aún más patente si cabe en las crónicas de viajes que escribió tras recorrer variadas latitudes. Ory hará alusión de nuevo a la calidad literaria de las crónicas de viaje carrillistas en los siguientes términos: «Es ante todo Gómez Carrillo un espíritu cosmopolita que sabe asimilarse todos los serpenteos de la sensación y dar las impresiones vividas de lo que pasa ante sus ojos, a través de sus nervios y de su alma inmensa y transparente» (1909: 24).

Henri Lavedan, en el prólogo a la obra de Carrillo en la cual plasma sus impresiones del viaje que realizó por Egipto, se pronuncia en el mismo sentido que Ory al realzar los valores artísticos y literarios del autor guatemalteco, si bien lo lleva al terreno de lo relativo al poder de adaptación del propio Carrillo a todos aquellos lugares visitados, haciendo honor a su componente cosmopolita, a su vocación de ciudadano del mundo:

Cualquier cosa que emprenda, que interroge o mire, sea en el Japón, en Palestina o en la Hélade, donde se encuentre, está en su sitio, en su casa y comprendiéndolo todo rápidamente toma en cada país un aspecto indígena y un acento natal, Posee un genio de adaptación y de inteligencia extraordinaria, sin que esta fuerza asimiladora perjudique la personalidad de su temperamento, la justeza original de sus ideas. (Lavadau, 1919: 555)

A través de otro de los relatos de viajes, París es un referente, una vara de medir, que sirve a Gómez Carrillo para dar la justa medida de aquello que desea describir, pues será ensalzado al nivel de París si lo considera excelso o digno de admiración o, por el contrario, rebajándolo respecto al nivel ideal representado por lo parisino, señalando así la lejanía con respecto a aquel, de aquello que encuentra, en su opinión, imperfecto o negativo. Tan sólo en una ocasión no se sentirá Carrillo en Buenos Aires como en la patria parisina, o más bien, se sentirá bruscamente expulsado de ella. Esto sucedería cuando, al entrar en una confitería, observara que, hombres y mujeres se encontraban sentados en zonas separadas, situación que le hace pensar en otros lejanos países visitados, exclamando: «Aquí, [...] ya no me siento en París, [...] Aquí estoy en Turquía» (Gómez Carrillo, 1914: 19).

Un ejemplo de comparación positiva en la que lo comparado sale victorioso lo alcanza la ciudad de Barcelona, pues Gómez Carrillo, gratamente

sorprendido por la actitud alegre, festiva, pacífica y tolerante observada entre los y las transeúntes barceloneses piensa en París, realizando una doble comparación, dado que pondrá en el juego de las confrontaciones a París y también a España, la cual no saldrá muy bien parada, siguiendo en su línea fundamentalmente anticastellana y proparisina. Afirmaría nuestro cronista que en la Barcelona de la época imperaba «una filosofía muy ateniense, muy parisiense, muy gentil y muy poco española, todo el mundo piensa en divertirse y no en molestar ni en molestar» (1919: 56).

A la omnipresencia de la idea de París en el horizonte carrillista durante el transcurso de sus viajes, añadiremos sus declaraciones abiertas ante el placer del regreso a la capital francesa, una vez finalizados sus lejanos y exóticos periplos, a la ciudad que calificaba como la única ciudad habitable del mundo, y que expresa en términos emotivos:

No sentimos ni la fatiga del viaje, ni las molestias de los hoteles, ni el mareo de los barcos, ni las tristezas de las interminables tardes solitarias, porque, gracias a todo eso, podemos ahora sentir la dulce belleza parisina, mejor que hace tres meses. [...] La separación ha aumentado en nuestra alma el amor por ti (1919: 35).

El calificativo de única ciudad habitable no lo adjudica a París Gómez Carrillo en términos de exclusividad para sí mismo o para los mediterráneos. Por el contrario, pregona la capacidad acogedora de la capital del Sena que hará sentirse hijos de la tierra a todos cuantos la elijan como lugar de residencia, incluso a aquellos que provengan de culturas diametralmente opuestas. Sus palabras al respecto son: «Los orientales, que en España misma, en aquella atmósfera azul, se sienten desterrados, en los campos franceses del centro encuentran una nueva patria» (1905: 265).

La obra autobiográfica de Gómez Carrillo, escrita y publicada cuando ya era considerado por el mismo Darío como un parisino de pro, contribuyó del mismo modo a destacar el rasgo de modernidad y cosmopolitismo de la capital parisina por medio del recurso a la confrontación, al contraste. Lo hará en los libros segundo y tercero, en los cuales, respectivamente, rememora su descubrimiento de París y su despedida para dirigirse a la capital castellana donde pasará ocho meses de nostalgia y añoranza. Se encargará el escritor de hacer constar el contraste entre ambas latitudes, pues después

de *El despertar del alma*, primer libro de su trilogía autobiográfica, en el cual relata una infancia feliz aunque con sentimientos de ansiada libertad y de empresa de nuevos vuelos hacia lo francés donde contacta con un tío suyo que habría vivido en París y que trabajaría junto a él en el diario dirigido por Darío, ocupándose de comentar las novedades de la literatura francesa, siempre interesantes en opinión del joven Carrillo, mientras a él le tocaban las de origen castellano, las cuales encontraba incomparables a la originalidad, profundidad y belleza de las galas. Así se centrará en la exaltación de los brillos parisinos intensificados al contrastar con el opaco provincianismo madrileño.

La experiencia del descubrimiento de la ciudad luz y de la experiencia de la consecución de la felicidad absoluta la narra este autor en su segundo tomo autobiográfico titulado *En plena bohemia*, donde las características excelsas que le reconoce a la capital del Sena brillan a lo largo de cada uno de sus capítulos. La superioridad parisina seguirá brillando en el último tomo autobiográfico en el que narra su despedida forzosa de París rumbo a la capital de España, donde todo lo que encontrará será narrado por este autor en tonos negros y completamente antitéticos a la luminosidad y encanto parisinos, destacando en la época madrileña sus sensaciones de mezquindad, cerrazón, conservadurismo y provincianismo vividas en la capital española. La obra la titula *La miseria de Madrid*, título que habla por sí solo.

En este sentido, aún sin obviar la carencia de actitud cosmopolita general imperante en la España de aquel entonces, Mercè Boixareu destaca el papel fundamental ejercido por París entre los españoles. Especifica Boixareu el papel de París en tanto que la profunda huella que esta ciudad dejaría en aquellos artistas nativos de la piel de toro en el momento de rememorar y plasmar en literatura sus vivencias pasadas, huella que sería similar a la que describe Carrillo en su obra autobiográfica: «Si bien tradicionalmente los escritores españoles han sido poco cosmopolitas, París aparece como una excepción en las autobiografías, memorias y novelas autobiográficas de éstos, ya que para muchos ejerció un indudable atractivo como destino vital y artístico» (2008: 713).

La demostración patente en la obra de Boixareu y Lefere en cuanto a la función esencial ejercida por la Ciudad Luz en los ámbitos culturales, va más allá de la circunscripción de este mito a una época determinada, pues

en su obra realizan una revisión panorámica de la pervivencia del mismo mito, visto desde su percepción en España irradiada desde Francia, a través de épocas sucesivas, incidiendo en que, a pesar de ciertas oscilaciones en el devenir de su existencia, esta imagen consagrada de París, paraíso referente de todo lo cultural, hallaría terreno fértil para su florecimiento, estando su disolución muy lejana aún, dado que la capital gala continuaría inspirando obras literarias:

El mito de París como faro cultural cobró nueva fuerza en la época del franquismo, cuando acuden a la capital francesa escritores que huyen de la España cerrada del nacional-catolicismo. Juan Goytisolo presenta a París como la ciudad cosmopolita que despierta la curiosidad por las otras culturas, e indirectamente permite una mejor comprensión de uno mismo y de la propia cultura. En este contexto, París representa también la libertad política [...] y la de las costumbres [...]. Salvo excepciones, [...] el mito de París como centro de la cultura no fue radicalmente cuestionado hasta que resultara evidente que en un mundo globalizado coexisten muchos centros interactivos, y sobre todo, que París se ha convertido en una ciudad multicultural y polirracial. [...] Ahora bien, incluso así, París sigue siendo un símbolo: el del decaído mundo occidental. *París no se acaba nunca*, como reza el título de Vila-Matas, en una novela del 2003 que repasa en clave irónica y humorística la bohemia parisina de los años 70 (Boixareu, 2008: 714).

Otro elemento que contribuye al cosmopolitismo de la figura y obra de Gómez Carrillo lo hallamos en la conjunción de gran número de intelectuales, artistas, escritores, escultores, cantantes, pintores... que pueblan sus crónicas y sus libros en general. En la capital gala se relacionará con Verlaine, Wilde y Moréas. Hablarán de él Darío, Unamuno, Clarín, Maeterlinck... Entrevistará y redactará crónicas literarias de un sinfín de personalidades artísticas, de diversas nacionalidades pero todas con reconocida calidad artística como los escritores Blasco Ibáñez, Juan Valera, Jean Lorrain, Huysmans, Daudet, Nordau, Strindberg, Bartholdi, Catulle Mendès, el político Clemenceau, de otros artistas como el mimo Debureau o Roberto Salis, el empresario del célebre Cabaret *Le Chat Noir*, se codeará con insignes artistas de los escenarios europeos y americanos, como Isadora Duncan, con quien afirmaba haber paseado por Roma, Raquel Meller, la

artista española muy afamada en aquella época y que fuera su segunda esposa, o la mismísima Mata Hari, con quien se le atribuyó un romance, llegando a difundirse el rumor que lo hacía culpable de su denuncia ante el ejército francés que determinó su sentencia de muerte por espionaje durante la primera guerra mundial, y a cuya biografía consagró una de sus últimas obras.

Mediante la atención prestada a las celebridades del *Tout Paris* de la época así como a sus actividades artísticas en la ciudad del Sena, de las cuales informaba en las publicaciones que difundían sus escritos, Gómez Carrillo lanzaba al mundo hispanohablante la brillante imagen de una ciudad penetrada constantemente por los eventos artísticos, intelectuales y culturales, conformando el todo cosmopolita que encarnaba la esencia de su personal percepción de París.

En su obra son recurrentes igualmente la asociación entre ciertos lugares y la idea de lo artístico lo bohemio, o lo cosmopolita. El lugar por excelencia ensalzado por este escritor era el café, al cual consagra en calidad de centro de discusiones, de intercambios intelectuales, de goces artísticos entre amantes de las letras y las artes. En ellos escribirá muchas de sus crónicas, atribuyéndoles además un valor personal sentimental, y en ellas pasará muchas horas, como era costumbre en la época, con Verlaine, Wilde o Moréas, por señalar a los más destacados que protagonizan de manera profusa sus escritos.

Sus experiencias y relaciones con todos estos nombres tan significativos del mundo de las letras y de las artes francesas quedarán recogidas en sus crónicas, pues son numerosas las publicadas bajo el título de *En casa de*, o *Una visita a*, seguido del nombre destacado a quien realizara una entrevista, tratándose de una entrevista impresionista, en la cual, como él mismo puntualizaba, buscaba reflejar las emociones e impresiones que el personaje despertaba en él en tanto que admirador. Así podemos leer las visitas a Strindberg, a Zola, a Daudet, a Unamuno, a Paul Verlaine o a Juan Valera.

Su labor publicitaria la llevará a cabo de forma constante, y no sólo desde sus crónicas, libros de viajes además de su autobiografía, sino también estando atento a reseñar en la prensa de la época otro tipo de novedades, de noticias acontecidas en la capital francesa, aunque no fueran de índole intelectual o artística, pues si bien aquellas son las más numerosas,

tampoco faltan crónicas centradas en temas del momento, tales como crónica de tribunales, debates sobre derechos de autor, tendencias más o menos compartidas de la moda en el vestir, adopción de nuevos hábitos por los parisinos, etc.

3. Conclusión

Tras lo expuesto en las páginas anteriores, incidiremos en que Gómez Carrillo presenta, difunde, recrea, privilegia y mitifica una parte de París, un aspecto que a él, personalmente, lo sedujo y lo enamoró desde el principio, dado que ya tenía preconcebido el París que deseaba hallar, el París bohemio, literario, artístico, moderno, libre y abierto, en definitiva, cosmopolita. Una vez encontrado, se lanzó a través de su escritura a su magnificación, engrandecimiento y diseminación por el universo conformado por sus lectores. Así pues, a tenor del estudio que hemos realizado de la presencia de París en sus múltiples facetas captadas por la pluma de Carrillo, podemos afirmar que nuestro autor contribuye a la construcción y cimentación del mito de un París modelo de ciudad artística y literariamente cosmopolita. Así pues, Gómez Carrillo habría observado un París a la medida de lo expresado por el estudio de Brunel sobre las capitales literarias, cuando afirma: *La capitale littéraire est le lieu d'un brassage de gens, de populations, de cultures* (1984: 10), aspecto que habría seducido a Carrillo en su búsqueda de un determinado París, mosaico multicultural, artístico e intelectual que habría difundido a través de sus producción escrita, contribuyendo a la trascendencia cosmopolita y artística de la capital del Sena más allá del tiempo y del espacio, en el sentido que Brunel explica que *La notion de capitale littéraire transcende alors l'espace, comme elle transcende le temps* (1984: 6).

En la obra anteriormente citada editada por Brunel, Murcia (1984: 825) incide en la tarea de difusión e influencia fundamental que, en la globalidad de su obra, a través de su visión personal, en tanto que admirador de las cualidades cosmopolitas, artísticas e intelectuales que confluirían en el París de la época, y de su función profesional, en calidad de escritor y periodista de las novedades parisienses, ejerciera nuestro cronista en los países castellano hablantes de forma general y, por ende, en sus tenden-

cias artísticas. Así pues, estamos plenamente convencidos de que Gómez Carrillo debe ser considerado como uno de los mejores constructores y difusores del mito del París artístico, intelectual, bohemio y cosmopolita en el transcurrir del siglo XIX al XX.

En la misma línea, hallamos testimonios de artistas contemporáneos del cronista guatemalteco. Aurora Cáceres, escritora de origen peruano y primera esposa de Gómez Carrillo, cita en su obra en la que rememora la experiencia de su matrimonio con el cronista guatemalteco, al que fuera otro afamado autor de la época, Amado Nervo, el cual pone de relieve la capacidad de Carrillo en cuanto a haber asimilado de tal manera la esencia de París, hasta en los más leves detalles, capacidad que lleva a Nervo a considerar que las crónicas de Gómez Carrillo plasman a la perfección las mil caras de la ciudad cosmopolita. Reseñamos aquí los recuerdos de Aurora Cáceres:

Y luego, ¡ha tenido de tal suerte el tacto del artículo furtivo, de la crónica diaria, de la noticia ligera, de esa actualidad salpicada de un vago perfume y de un poquillo de oro... como el sutil polvillo que levantan las victorias de las duquesas, de las actrices y de las cocotas en las avenidas del *Bois*! ¡Ha sentido y comprendido tan bien a París! (1929: 36)

Tal fue la compenetración entre París y Gómez Carrillo, que muchos lo consideraron si no el mejor conocedor de esa ciudad, sí el que mejor sabía definirla, transmitiendo en todas sus dimensiones su espíritu y especificidad, desde los más pequeños detalles (lugares, plazas, calles, edificios,...), a su inmensa y maravillosa globalidad. Tanto es así que Ory lo considera capaz de hacer conocer la bella ciudad a cualquiera sin que se tenga la necesidad de pisarla: «Si me dijeran cómo desearía conocer París sin visitarlo, no titubearía en contestar: No me traigan mapas ni planos de ninguna clase. Voy a verlo a través de las páginas de Gómez Carrillo, que tienen impregnadas toda la sensación de esa seductora ciudad de los besos y de las canciones» (1909: 10-11).

Bibliografía

- BAUZÁ ECHEVERRÍA, N. (1999): *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*, Madrid, Pliegos.
- BOIXAREU, M. y R. LEFERE, (coords.) (2008): *La Historia de Francia en la literatura Española*, Madrid, Castalia.
- BRUNEL, P. (1984): «Qu'est-ce qu'une capitale littéraire», en BRUNEL, P. (ed.) (1984): *Paris et le phénomène des capitales littéraires. Carrefour ou dialogue de cultures*, París, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), vol. 1, 1-12.
- CÁCERES, A. (1929): *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones Renacimiento.
- DARÍO, R. (1950): «París y los escritores extranjeros», en *Obras Completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 460-468.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1895): *Literatura extranjera, Estudios cosmopolitas*, París, Garnier.
- (1900): *Sensaciones de París y de Madrid*, París, Garnier.
- (1902): *El alma encantadora de París*, Barcelona, Maucci.
- (1905): *El Modernismo*, Madrid, Imp. José Blass y Cía. y Librería Fernando Fe.
- (1914): *El encanto de Buenos Aires*, «La novela corta», Madrid, Perlado, Páez y Cía, Sucs. de Hernando.
- (1919): *Vistas de Europa, Obras Completas*, tomo IV, Madrid, Editorial Mundo Latino.
- (1920): *Primeros estudios cosmopolitas, Obras Completas*, tomo XI, Madrid, Mundo Latino.
- HUERTA, M. (2000): *Amérique Latine*, <<http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/mondes/francophones/04.pdf>> [Consultada el 02/12/2000].
- LAVEDAN, H. (1919): «La sonrisa de la esfinge» *Cosmópolis*, I, 7, julio, 555.
- LECRIVAIN, C. (2000): «La réception de Mallarmé en Espagne», *Revue d'Études Françaises*, 52, 65-77.
- MURCIA, C. (1984): «Le Paris fin de siècle de Gómez Carrillo», en BRUNEL, P. (ed.) (1984): *Paris et le phénomène des capitales littéraires. Carrefour ou dialogue de cultures*, vol. 2, París, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 819-830.
- ORY, E. (De) (1909): *Los maestros jóvenes: Enrique Gómez Carrillo*, París, Garnier.

- SABUGO ABRIL, A. (1986): «Cosmópolis», *Cuadernos hispanoamericanos*, Revista Mensual de Cultura Hispánica.
- SUEZA ESPEJO, M.J. (2009): «París en el enunciado», en *París, itinerario artístico en la obra de Enrique Gómez Carrillo*. Tesis doctoral. Universidad de Jaén, 323-362.
- ULNER, A. (1973): *Enrique Gómez Carrillo en el Modernismo 1888-1896*, Dissertation Abstracts Internacional, Columbia, University of Missouri, 44-45.

LA CASQUETTE DE CHARLES BOVARY OU L'IDENTITÉ VOLÉE PAR L'ÉCOLE

ALBERTO SUPLOT RIPOLL

Universidad de Valladolid

Pour cette collaboration je vais partir d'une anecdote personnelle, d'un souvenir d'école.

Je commençais ma première année du *bachillerato* espagnol correspondant au Plan de 1957 chez les frères maristes de Valladolid. J'avais, donc, dix ans. J'avais, comme camarade de pupitre, un garçon, que je ne connaissais pas, puisque nous étions au tout début de l'année scolaire. Le frère mariste nous faisait une leçon de géographie et nous expliquait l'atmosphère et les vents. À un moment donné, il nous a demandé si nous connaissions le nom de ces vents. Mon camarade, un garçon tout droit venu de son village et sous les traits duquel je me suis toujours représenté le jeune Charles Bovary à son arrivée à l'école, a levé la main tout de suite et a répondu: *Sí, hermano: el solano, el secano...* Le frère mariste a répondu plus ou moins que ça, c'était à la campagne mais que les vrais noms des vents étaient le Vent du Nord, de l'Ouest, du Sud et de l'Est.

J'ai été frappé, d'un côté de l'attitude de l'écopier qui se soumettait sans discuter à ce nouveau savoir venu remplacer le sien propre, mais aussi, d'un autre côté, de l'attitude du frère mariste qui s'était abstenu de toute raillerie et chez qui, au contraire, on pouvait percevoir une compréhension et une certaine complicité: lui-même étant, comme c'était souvent le cas, originaire de la campagne, on sentait bien qu'il était déjà passé par là et n'avait donc aucun mal à se mettre à la place de son élève.

Beaucoup plus tard j'ai compris que j'avais assisté là en fait à une sorte de cérémonie initiatique, un rite de passage, où un savoir était rejeté pour être remplacé par un autre. Dans ce passage il se produisait une cession de la part de l'écopier: en renonçant aux appellations *secano*, *solano*, mon

camarade de pupitre renonçait aussi à un savoir lié à ses origines rurales et qui, il faut bien le remarquer, répondait lui aussi à une vérité.

On serait tenté d'opposer ce savoir d'école à la *doxa*, dans le sens donné par Barthes lorsqu'il la définit comme étant «l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé» (1975: 51). Le savoir de l'écolier serait donc une *doxa* contre laquelle se dresserait le savoir d'École qui, lui, serait à son tour un savoir non naturel bâti sur des assises scientifiques et destiné à détromper les personnes censées être non-cultivées et se trouvant donc sous l'empire du préjugé qui ne repose sur d'autre base qu'un consensus, qu'il soit petit-bourgeois, comme le dit Barthes, ou paysan. Mais les choses me semblent être un peu plus complexes.

Je reprendrai ici l'analyse de Gabriel Tarde, ce «Jules Verne de la sociologie», comme l'appelle Jean-Philippe Antoine (Tarde, 2001: 7). Tarde, dans un essai de définition de ce qu'est l'Opinion, reconnaissait en 1901 dans *L'Opinion et la foule* (2008: 57 et ss.) trois forces: l'opinion, la tradition et la raison. Ces forces ne sont pas seulement apparentées, mais elles son aussi interdépendantes. La *tradition* selon Tarde, est «l'extrait condensé et accumulé de ce qui fut l'opinion des morts, héritage de nécessaires et salutaires préjugés». La *raison* est l'ensemble des «jugements personnels, relativement rationnels, encore que souvent déraisonnables, d'une élite qui s'isole et sort du courant populaire pour l'endiguer ou le diriger.» *L'opinion*, elle, est le résultat de ces deux forces:

Bien avant d'avoir une opinion générale et sentie comme telle les individus qui composent une nation ont conscience d'avoir une tradition commune et, sciemment, se soumettent aux décisions d'une raison jugée supérieure. (2008: 58)

L'opinion apparaît donc en dernier lieu, et son apparition est ressentie comme une menace par les forces qui l'ont fait naître car, dit Tarde, «elle grandit [à leur] dépend». Et il poursuit:

Tout irait pour le mieux si l'opinion se bornait à vulgariser la raison pour la consacrer en tradition. La raison d'aujourd'hui deviendrait de la sorte l'opinion de demain et la tradition de l'après-demain. Mais, au lieu de

servir de trait d'union entre ses voisins, l'Opinion aime à prendre parti dans leurs querelles, et tantôt, s'enivrant de doctrines nouvelles à la mode, saccage les idées ou les institutions coutumières avant de pouvoir les remplacer, tantôt, sous l'esprit de la Coutume, expulse ou opprime les novateurs rationnels, ou les force à revêtir la livrée traditionnelle, hypocrite déguisement. (2008: 59)

L'École est un lieu privilégié pour l'observation de ce conflit et c'est ce que l'anecdote par laquelle débutait mon intervention semble montrer. Dans l'École, et pas seulement dans l'École laïque et progressiste, un combat est livré contre les savoirs traditionnels. Mme. De Genlis fait figure de précurseur lorsque, comme l'a montré Soriano (1974: 283), elle rejette les contes de fées (c'est à dire la *tradition*) comme instrument d'instruction, pour préférer des récits dans lesquels un autre merveilleux est montré qui est, dit-elle, «le véritable merveilleux puisé dans les œuvres du Créateur». Elle entend par là le monde réel susceptible d'une description scientifique, c'est à dire la *raison*.

Le passage de la *tradition* à la *raison* se fait dans l'École au moyen de l'*élémentarisation*. Cet enseignement *élémenté* à été compris, d'une façon explicite, comme l'enseignement de «ce qu'il n'est pas permis d'ignorer» et il devait suffire à l'enseignement primaire tel qu'il a été établi en France par les lois scolaires de Jules Ferry. Mais ce passage est incomplet à ce stade, et, peut-être, d'une façon préméditée. À l'époque des premières lois modernes concernant l'éducation, c'est-à-dire, aux alentours de 1830, Balzac, dans *Le Curé de Village*, roman paru en feuilleton en 1839, exprime l'opinion que la Raison ne convient pas au peuple. Le chapitre 23 du roman, intitulé significativement «Une erreur du dix-neuvième siècle», est un long pamphlet où l'on critique l'enseignement de l'époque. Il est dit notamment:

Il est impossible de faire étudier Kant à toute une Nation: aussi la Croyance et l'Habitude valent-elles mieux pour les peuples que l'Étude et le Raisonnement. (1966: 270)

Dans son entreprise d'établissement d'un savoir véritablement scientifique l'École ne réussit pas: lorsqu'elle elle procède par élémentarisation au remplacement de la *tradition* par la *raison*, l'École ne fait que faire

naître, chez l'écolier, une *opinion* où, en reprenant les termes de Tarde, le «relativement rationnel» s'allie au «souvent déraisonnable». Dans cette opération de remplacement ratée, l'écolier a tout à perdre et presque rien à gagner, puisque l'opinion ainsi créée ne possède plus l'accumulation de savoir propre à la *tradition* et ne reçoit pas vraiment une base scientifique et rationnelle. À cette opinion créée par une instance «jugée supérieure» l'élève, mon camarade de pupitre en l'occurrence, se soumet sans révolte.

Dans le titre de mon apportation figure la casquette de Charles Bovary, dont il est question dans les toutes premières pages du roman de Flaubert. Il me semble en effet qu'on pourrait faire une interprétation de ce texte qui montrerait ce vol de son identité dont est victime l'écolier. Comme on se rappelle, lorsque les élèves rentrent dans la classe ils lancent leurs casquettes contre la muraille et les jettent par terre. Ces casquettes dont on se débarrasse joyeusement pourraient bien symboliser le bagage de savoir traditionnel dont l'École exige qu'on se défasse. En gardant sa casquette sur ses genoux Charles Bovary, par ignorance des usages, défend en même temps son savoir identitaire. Cette casquette est décrite à la façon flaubertienne dans un dense paragraphe d'où l'on tire l'image d'une chose étrange et baroque, qui se distingue radicalement de celle des autres élèves. Dans sa singularité elle est la représentation même de l'identité pas encore domptée par l'École. La réaction des camarades de classe est de tourner en dérision cette casquette identitaire. Les élèves, l'École, font tomber la casquette de Charles Bovary qui se voit tout décontenancé, de même que mon camarade de pupitre, en voyant son univers devenu objet de risée. Cette perte d'identité se matérialise dans la dégradation de son propre nom qui est changé en l'incompréhensible *Charbovary*. Pour être admise, la nouvelle identité que l'écolier est forcé d'assumer doit subir un rite de passage: le maître ne comprend le nom qu'après «se l'être fait dicter, épeler et relire» (1946: 329), c'est-à-dire, qu'après l'avoir fait passer au tamis de l'exercice scolaire qui procède d'abord à l'analyse (*dicter* et *épeler*) pour passer ensuite à la synthèse (*relire*).

Lorsque Charles Bovary fait le geste de chercher sa casquette, le maître le reconvient, sans trop de sévérité, toutefois, et lui dit: «- Eh! Vous la retrouverez, votre casquette». En effet, l'École peut replacer l'écolier devant les anciens savoirs qui jadis composaient son monde mais en les défigurant. Nous ne saurons jamais si Charles Bovary a fini par retrouver

sa casquette. Ce que je sais, moi, c'est que mon camarade de pupitre allait, lui, retrouver son *viento solano* lorsque, quelques années plus tard, il serait dans l'obligation d'apprendre que l'un des romans d'Ignacio Aldecoa est intitulé justement *Con el viento solano*. Lorsqu'il sera mis en face de ce syntagme, il ne reconnaîtra plus son ancien savoir, mais un autre, tout nouveau, éloigné de toute référence et, dans le mauvais sens du mot, purement littéraire.

Je vais aborder maintenant un cas de vol d'identité et de création d'opinion particulièrement frappant. Comme on le sait, l'école européenne du XIX^{ème} siècle, à partir surtout des années 60, a entrepris de construire un savoir sur la Patrie différent du savoir sur le Pays, un savoir général face à un savoir local. Cette entreprise a donné lieu à toute une série de «tours de la nation» que Patrick Cabanel a recensés et étudiés dans cet ouvrage incontournable qu'est *Le Tour de la nation par des enfants*, allusion évidente au *Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno. Dans tous ces textes il s'agit de convaincre l'élève que son regard sur le pays natal, qu'il serait porté à considérer tout naturellement sa patrie, est en quelque sorte faussé. On sait que certains inspecteurs d'académie de l'époque de Victor Duruy voyageant dans les provinces françaises les plus reculées demandaient aux élèves s'ils habitaient en France, en Russie ou ailleurs. Les élèves ne savaient pas quoi répondre et se trouvaient tout à coup déroutés car jusque là ils avaient eu l'impression de bien connaître des lieux qui leur étaient familiers. Mais une institution, l'École, investie à l'époque de tout le prestige et l'autorité imaginables, les détrompait et leur faisait voir que, en fait, ils ignoraient dans quel pays ils habitaient. Et, une fois cette ignorance admise par les élèves, on les dépossédait de tout leur savoir et on entreprenait de leur dévoiler la patrie en procédant avec méthode à une simplification dont le meilleur exemple était cet étrange dessin, la carte de la France, censée représenter une grande communauté dont ils étaient les habitants.

L'élève se trouvait ainsi dans la situation d'Ulysse lorsqu'il arrive en terre d'Ithaque, sa patrie. Il ne la reconnaît pas pour deux raisons: parce qu'il est resté trop longtemps loin de la patrie et aussi parce que Athéna «avait répandu un nuage autour de lui, afin qu'il demeurât inconnu lui-même, et qu'elle pût l'instruire de tout» (Homère 1866: 225). Retenons ceci: l'oubli causé par la longue absence aurait sans doute été passerager

et Ulysse aurait fini quand même par reconnaître son île. Sous prétexte d'éviter qu'il soit reconnu Athéna affermit cette amnésie en enveloppant l'île d'un épais nuage. Elle se réserve de la lui montrer elle-même plus tard. Mais avant, la déesse fait une démarche étrange: elle se montre à lui en tant que jeune berger. Ulysse lui demande dans qu'elle terre il a été abandonné et implore sa protection et celle des richesses offertes par les Phéaciens. Le faux berger lui dit la vérité et fait une description assez réaliste d'Ithaque: petit pays, pas trop misérable, car, arrosée par la pluie et la rosée, il est capable de produire du froment et du vin et nourrir des bœufs et des chèvres. Remarquons qu'il s'agit là d'une description générale mais qui permet à Ulysse de reconnaître ce qu'il sait être sa patrie. Méfiant toutefois, le héros va raconter une histoire inventée. C'est alors qu'Athéna se montrant à lui comme déesse lui adresse ce reproche:

Tu ne devais pas, même sur le sol de ta patrie, renoncer aux tromperies et aux discours fallacieux, qui te furent chers de tout temps. (229)

Elle lui apprend son dessein: «cacher les richesses que les Phéaciens t'ont données», ainsi que l'aider à dissimuler son identité et à supporter les insolences des prétendants en attendant le moment de la vengeance. Et, une deuxième fois, elle lui dévoile l'île d'Ithaque:

[...] allons je vais te montrer le sol d'Ithaque [...] Voici le port de Phorcys, vieillard marin, voici à l'extrémité du port, l'olivier aux larges rameaux: tout auprès est l'ancre agréable, obscur, consacré aux Nymphes qu'on appelle Néréides: c'est dans cette grotte voûtée que tu as offert aux Nymphes tant d'hécatombes parfaites; cette montagne, revêtue d'une forêt, c'est la Nérie. (231)

Pour qu'Ulysse apprenne vraiment la patrie il lui faut se débarrasser de tout ce qui lui appartient, et, surtout subir une transformation, en perdant son identité et en adoptant une autre. Et ce n'est qu'après ce dénuement qu'il aura droit à une véritable *leçon de choses*. Athéna fait figure de maîtresse d'école désignant comme sur une carte les accidents géographiques et leurs noms. Et plus tard, lorsque Laertes lui demande une preuve de son identité, c'est encore en récitant la leçon de la patrie que son père lui avait apprise qu'il se fait reconnaître:

Je te dirai encore, si tu veux, les arbres de ce fertile verger, que tu me donnas autrefois, un jour que, dans mon enfance, je t'avais suivi au jardin et te les demandais l'un après l'autre. Nous marchions à travers les allées, et tu me les nommas tous successivement. (413)

Ce texte est fondateur. Dans les premières pages du *Tour de la France par deux enfants*, lorsque les héros abandonnent la Lorraine, maintenant appartenant à la Prussie, pour réintégrer la France après la guerre de 1870, ils doivent le faire nuitamment et sous le brouillard. Avant d'arriver à la Patrie ils s'arrêtent chez un garde forestier. C'est là qu'ils doivent réapprendre des nouvelles frontières. Tel Athéna, le garde forestier leur décrit, devant une carte, la patrie:

Ici, une fontaine; là, un groupe de hêtres à travers les sapins; plus loin, un torrent avec le gué pour le franchir, un roc à pic que contourne le sentier, une tour en ruines. (Bruno, 1914: 17)

Lorsque les deux enfants approchent de la Patrie ils doivent, comme Ulysse, dissimuler leur identité pour passer inaperçus:

C'est là, se dit André, que se trouve la France, là que je dois la nuit prochaine emmener mon petit Julien, là qu'il faut que je découvre, sans aucun secours, un sentier assez peu fréquenté pour n'y rencontrer personne et passer librement à la frontière. Comment ferai-je? (16)

En réalité, ce manque d'aide n'est qu'apparent: s'il est vrai qu'il est incapable de se retrouver dans une patrie qu'il ne reconnaît plus, le fait d'avoir étudié la carte chez le garde forestier lui a donnée une représentation élémentarisée de la Patrie dont il se souvient.

C'est en pleine nuit et dans le brouillard que les deux enfants se rapprochent des frontières imposées qui délimitent la Patrie défigurée. Et c'est lorsque ce brouillard tombe tout à fait qu'André commence à douter du tracé de la route qu'il a dessiné d'après la carte:

Au bout de quelques instants il prit le papier sur lequel il avait marqué le plan de sa route, et, suivant du regard la ligne qui devait lui indiquer son chemin il se demanda: «Est-ce bien cette ligne que je suis?» (21)

Les deux enfants sont forcés de passer la nuit sous un sapin:

Réussirons-nous jamais à arriver en France? se dit l'aîné. Quelquefois les brouillards durent plusieurs jours. Qu'allons nous devenir si celui-ci tarde à se dissiper? (23)

Naufragés en quelque sorte comme l'était Ulysse alors qu'ils sont presque arrivés, les enfants découvrent au petit matin la Patrie de la même façon que le héros grec:

Bientôt la brume elle-même devint moins épaisse, elle se dissipa comme un mauvais rêve. À travers les branches du vieux sapin, les étoiles brillantes se montrèrent dans toute leur splendeur, et à peu de distance la vieille tour qu'André avait tant cherchée se dressa devant lui inondée de lumière. [...] Alors, se trouvant sur l'autre versant de la montagne, les deux enfants virent tout à coup s'étendre à leurs pieds les campagnes françaises, éclairées par les premières lueurs de l'aurore. C'était là ce pays aimé vers lequel ils s'étaient dirigés au prix de tant d'efforts. (24-25)

Comme on sait le but avoué du livre de G. Bruno consiste justement à montrer la Patrie aux écoliers, en tenant compte des nouvelles frontières. L'image qu'on a de cette France devait choquer sans doute les écoliers, surtout les chapitres les concernant de plus près et qui décrivaient leur propre pays. En réalité la France qui est montrée est une France soumise à un fort degré d'élémentarisation, réduite à quelques caractéristiques physiques et morales et où toutes les régions se valent. Aucun compte n'était évidemment tenu du vécu des écoliers qui se trouvaient dans la situation de se défaire de leurs savoirs locaux pour accepter une soi-disante Raison (dans le sens de Tarde) qui représentait plutôt un désidérata qu'une réalité.

L'École a toujours demandé à l'écolier une attitude soumise devant le savoir élémentarisé qu'elle divulgue. Ceci semblerait convenir plutôt à une connaissance de type révélé. Je reprends ici la théorie des trois types de connaissances (révélée, scientifique et artistique) de J. Wagensberg (1985). L'attitude de soumission convient parfaitement à la connaissance révélée. Face au savoir scientifique, par contre, il n'y a d'autre attitude possible que la critique. Face au savoir artistique la seule réponse et celle qui consiste à se laisser convaincre, ou séduire, par l'œuvre d'art.

Je finirai par une deuxième anecdote personnelle. Cinq ans après le souvenir d'école par lequel je commençais mon exposé, pendant le cours de philosophie, le frère mariste (un autre) nous expliquait tant bien que mal les présocratiques et les *racines* ou *éléments* qui se trouvaient à l'origine de tout: Anaximandre c'était le feu, Tales, l'eau, Héraclite le feu et Xenophonte la terre. Devant ces opinions contradictoires un de mes camarades demanda en levant le doigt: *Hermano, todo esto hay que saberlo, pero no crearlo, ¿verdad?* Si, sur le coup, j'ai trouvé cette question plutôt naïve, aujourd'hui j'aimerais penser que mon camarade faisait preuve d'un esprit averti et distinguait entre savoir révélé et savoir scientifique. Mais il se peut aussi bien que cette anecdote montre, au contraire, que l'École avait bien réussi son travail et cet élève se trouvait être si bien dressé qu'il était prêt à tout croire, sur demande.

Bibliographie

- BALZAC, H. (1866): *Le curé de village*, Paris, L'Intégrale.
- BARTHES (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- BRUNO, G. (1914): *Le Tour de la France par deux enfants*, Paris, Belin.
- CABANEL, P. (2007): *Le Tour de la Nation par des enfants*, Paris, Belin.
- FLAUBERT, G. (1946): *Madame Bovary*, Paris, NRF, La Pléiade.
- HOMÈRE, (1866): *Odyssée*, Paris, Charpentier.
- SORIANO, M. (1974): *Guide de Littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion.
- TARDE, G. (2001): *Les Lois de l'imitation*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- (1901): *L'Opinion et la foule*, Paris, Éditions du Sandre.
- WAGENSBERG, J. (1985): *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelone, Tusquets editores.