Cédille

revista de estudios franceses



nº 24

(otoño / automne 2023)

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

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Universidad de La Laguna

Çédille
revista de estudios franceses

Universidad de La Laguna

ISSN: 1699-4949

nº 24, otoño de 2023

Çédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que, desde 2005, edita la **A**sociación de **F**rancesistas de la **U**niversidad **E**spañola con la colaboración de la Universidad de La Laguna.

Çédille da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, entrevista, nota de lectura o nota necrológica– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, aspectos culturales relacionados con la lengua y/o la literatura francesas, etc.). Los artículos de investigación recibidos serán sometidos al arbitraje científico de al menos dos especialistas en la materia (evaluación anónima por pares) y su aceptación o rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web. Todas las propuestas se enviarán a través de la plataforma OJS: https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/about/submissions.

URL: https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille
DOI: https://doi.org/10.25145/j.cedille
Contacto: revista.cedille@gmail.com || cedille@ull.es
Dirección postal:
José M. Oliver Frade
Facultad de Humanidades (sección de Filología)
Universidad de La Laguna
Apartado 456
C.P. 38200 San Cristóbal de La Laguna
Santa Cruz de Tenerife (España)

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

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

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Consejo de Redacción

Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla-La Mancha), Maria Dolors Cañada Pujols (Universitat Pompeu Fabra), Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid), Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca), María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga), Juan Jiménez Salcedo (Université de Mons), Mª Àngels Llorca Tonda (Universidad de Alicante), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo), Françoise Olmo Cazevieille (Universitat Politècnica de València), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz), Ana Belén Soto Cano (Universidad Autónoma de Madrid), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo) y Marc Viémon (Universidad de Sevilla).

Comité científico asesor

Maria Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro. POR), Susana Artal (Universidad de Buenos Aires. ARG), Alma Bolón (Universidad de la República. UY), Maria de Jesus Cabral (Universidade de Coimbra. POR), Philippe Caron (Université de Poitiers. FR), Bernard Cerquiglini (Université Paris VII-Diderot. FR), Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz. ES), Dominique Faria (Universidade dos Açores. POR), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ES), Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona. ES), Victorien Lavou (Université de Perpignan Via Domitia. FR), Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES), Yves-Charles Morin (Université de Montréal. CAN), François Moureau (Sorbonne Université. FR), Martine Reid (Université de Lille. FR), Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida. ES), Marta Segarra (Conseil National de la Recherche Scientifique. FR), Mª Ángeles Sirvent Ramos (Universidad de Alicante. ES), André Thibault (Sorbonne Université. FR), Alfonso de Toro (Universität Leipzig. AL), Bertrand Westphal (Université de Limoges. FR), Alicia Yllera Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES).

Çédille
revista de estudios franceses

Universidad de La Laguna

ISSN: 1699-4949

nº 24, otoño de 2023

ÍNDICE
SUMMARY

José M. Oliver 9
Presentación del nº 24 de *Çédille*
Presentation of *Çédille*, 24

MONOGRAFÍA 17

Luisa Montes Villar (coord.) 21
La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française. Avant-propos
The Power of Awakened Consciences: Senegalese French Speaking Women. Foreword

Vicente Montes Nogales 25
La femme dans la littérature orale sénégalaise : narratrices et représentations des femmes
Women in Senegalese Oral Literature: Narrators and Representations of Women

Myriam Mallart Brussosa 59
S'exposer au théâtre : l'émergence de dramaturges sénégalaises
Self-exposure at the Theatre: The Emergence of Female Senegalese Playwrights

Fanny Martín Quatremare 89
Parcours initiatique à travers la nature sénégalaise dans l'œuvre poétique de Kiné Kirama Fall
An Initiation Journey through Senegalese Nature in the Kiné Kirama Fall's Poetry

Lina Avendaño Anguita 103
L'empire du mensonge d'Aminata Sow Fall : terroir de prospection éthique et esthétique
Aminata Sow Fall's *L'empire du mensonge*: A Land of Ethical and Aesthetic Exploration

María Flores Fernández 123
Approche géocritique du paysage salé dans la littérature diomienne
A Geocritical Approach to the Salty Landscape in Diomian Literature

Mª Carmen Molina Romero 139
Je pars de Diary Sow et *Cacophonie* de Ken Bugul : entre fuite et fugue
Je pars by Diary Sow and *Cacophonie* by Ken Bugul: Between Flight and Fugue

Loubna Nadim Nadim 157
La représentation de la femme sénégalaise dans *La nuit est tombée sur Dakar* d'Aminata Zaaria : une exploration poétique des relations de pouvoir
The Representation of Senegalese Women in *La nuit est tombée sur Dakar* by Aminata Zaaria: A Poetic Exploration of Power Relations

Dominique Bonnet 173
Seynabou Sonko: *Djinns* ou le roman de l'entre-deux
Seynabou Sonko: *Djinns* or the Novel of the World in between

VARIA

Eduardo Aceituno Martínez 189
À propos de l'origine du sonnet marotique
About the Origin of the *Sonnet Marotique*

Zaida Bartolomé-Díaz & Verónica C. Trujillo-González 211
Les termes architecturaux. Recommandations officielles et réalités des usages
Architectural Terms: Official Recommendations and Usage Realities

Abdelhak Abderrahmane Bensebia & Lineda Bambrik 239
Les discours inauguraux de la Vᵉ République Francaise. Exploration statistique des modalités énonciatives
Inaugural Discourses of the Fifth French Republic. Statistical Exploration of Enunciative Modalities

Anna Corral Fullà 267
Le Festin de Pierre de Molière en versión invertida: sobre la hipocresía y otros tartufos en *Doña Juana* de Sergi Belbel
Le Festin de Pierre by Molière, a Reverse Version. About Hypocrisy and Other Tartuffes in *Doña Juana* by Sergi Belbel

Zeinab Golestani Dero & Farzaneh Karimian 285
Le Sillon : visibles et invisibles d'un paysage urbain
Le Sillon: The Visible and The Invisible of an Urban Landscape

Josep Marqués Meseguer 299
El tratamiento del espacio en la pieza *Quatre femmes et le soleil* de Jordi Pere Cerdà
The Treatment of Space in the Play *Quatre femmes et le soleil* by Jordi Pere Cerdà

Alba Milà-Garcia & Maria Dolors Cañada Pujols 319
La presencia de los géneros discursivos orales en el aula de francés como lengua adicional
The Presence of Spoken Discourse Genres in the French as an Additional Language Classroom

Said Ouchari 341
Victor Segalen, l'écrivain incertain
Victor Segalen, the Uncertain Writer

Marina Pedrol Aguilà 357
Anthroponymes littéraires dans *Histoires sublimes et allégoriques* (1699) de Madame de Murat
Literary Anthroponyms in *Histoires sublimes et allégoriques* (1699) by Madame de Murat

Claudia Pena López 373
La representación humanimal en *La dispute* de Marivaux
The Humanimal Representation in Marivaux' *La Dispute*

José Miguel Pérez Aparicio 389
La música de las traducciones de teatro francés en el Madrid dieciochesco
The Music of French Theater Translations in Eighteenth-century Madrid

Eva Pich-Ponce 429
La cifra secreta de Carlos V y la subida al trono de María Tudor
The Secret Cipher of Emperor Charles V and Mary Tudor's Accession to the Throne

Beatriz Reverter Oliver 449
El reto de traducir el lenguaje de los jóvenes españoles al francés: el caso de *La llamada*
The Challenge of Translating Young Spaniards' into French. The Case of *La llamada*

Esther Rupérez Pérez & Richard Clouet 475
La inferencia: una estrategia de persuasión en el ámbito del discurso publicitario automovilístico. Estudio diacrónico contrastivo español-francés
Inference: A Persuasion Strategy in the Field of Car Advertising Discourse. A Spanish-French Contrastive Study

Mohamed Semlali 503
Le deuil de l'absent dans *Les Funérailles du lait* de Mahi Binebine
The Mourning of the Absent in *Les Funérailles du lait* by Mahi Binebine

Isabel Turci Domingo 523
Phénomènes liés à la transformation : la sublimation de l'expérience dans la publicité touristique en français
Phenomena Related to Transformation: The Sublimation of Experience in French Tourism Advertising

Carlos Valcárcel Rivero & Laura Pino Serrano 557
Application d'une méthodologie d'analyse des prédicats nominaux : l'exemple du lexème MORT$_1$
Application of a Method for Analysing Nominal Predicates: The Example of the Lexeme mort1

NOTAS DE LECTURA

Margarita Alfaro Amieiro 581
La littérature mondiale à l'heure actuelle
World Literature Today

Ana Isabel Labra Cenitagoya 587
Théâtraliser les limites du langage et du sens. Lecture des œuvres tardives de Mohammed Dib
Dramatising the Limits of Language and Meaning. A Reading of the Late Works of Mohammed Dib

Elsa Las 591
L'engagement féminin à travers la littérature, un chemin ardu vers l'égalité
Female Commitment through Literature, an Arduous Path towards Equality

Adriana Lastičová 595
Hacia la futura mitocrítica cultural
Towards Future Cultural Mythocriticism

Adriana Lastičová 601
Pour une formation grammaticale *ad hoc* en traductologie
For an ad hoc Grammatical Training on Traductology

Brigitte Lépinette 605
De nouvelles pièces à ajouter au dossier des marqueurs discursifs français incluant le verbe *dire*
New Additions to the Dossier of French Discourse Markers Including the Verb *Dire*

Gisella Policastro Ponce 611
Re-creando el futuro de la traducción en la encrucijada de la ciencia y la didáctica
Recreating the Future of Translation at the Crossroads of Science and Didactics

Ana Belén Quero Leiva 617
Après le Nobel : continuité ou rupture dans l'écriture de Le Clézio ?
After the Nobel Prize: Continuity or Rupture in Le Clézio's Writing

Patricia Ruiz Valentín 621
Sobre el concepto de «antinovela» y la herencia cervantina en la literatura francesa
On the Concept of the "Anti-Novel" and the Cervantine Heritage in French Literature

Presentación de *Çédille* nº 24

A las puertas de un nuevo año, presentamos un nuevo ejemplar de *Çédille*, el que hace el número 24, en el que podemos encontrar un total de treinta y cinco contribuciones firmadas por cuarenta investigadoras e investigadores pertenecientes en su mayoría a universidades españolas, si bien también hay una representación de centros de Argelia, Irán y Marruecos.

Este volumen, correspondiente al otoño de 2023, se abre con la decimoséptima entrega de la serie MONOGRAFÍAS, que en esta ocasión lleva por título *La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française*. Como señala su coordinadora, la profesora de la Universidad de Granada Luisa Montes Villar, en el «Avant-propos», este dossier constituye una invitación a descubrir y explorar a una representación de escritoras senegalesas de lengua francesa que no solo han enriquecido la escena literaria francófona, sino que también han aportado nuevas e inspiradoras perspectivas acerca de una variada serie de temas, desde la identidad cultural a la condición de la mujer, sin olvidar las cuestiones sociales y políticas que les atañe. Con este propósito se ha logrado reunir ocho trabajos que, como es habitual en nuestra revista para todos los artículos de investigación, se han enriquecido con las sugerencias y aportaciones realizadas en el proceso de evaluación y revisión.

Esta monografía se plantea como un viaje desde el pasado a la actualidad y se inaugura con dos contribuciones que tratan de dar una visión de conjunto de las narradoras y de las dramaturgas senegalesas respectivamente. Así, Vicente Montes Nogales se ocupa de poner de relieve el papel desempeñado por la literatura oral en tanto que fuente de inspiración para las narradoras senegalesas, así como estampa de la representación social de la mujer. Por su parte, Myriam Mallart Brussosa nos ofrece un panorama histórico del teatro senegalés escrito por mujeres, incidiendo en los motivos de su escasa producción, al tiempo que pone de relieve el carácter reivindicativo de los personajes femeninos. Prosigue esta travesía con el análisis que hace Fanny Martín Quatremare de la obra de Kiné Kirama Fal, una de las primeras voces de la poesía femenina de Senegal. Seguidamente, Lina Avendaño Anguita examina, desde una perspectiva plural, una novela de Aminata Sow Fall (*L'empire du mensonge*, 2017) en la que se conjuga la poesía de las emociones de Senghor con la óptica bergsoniana y la defensa de los más desfavorecidos proclamada por la cineasta Agnès Varda; de ese modo, pone de relieve cómo el acto creativo se convierte en un espacio de transmisión de valores ancestrales y de transformación de mentalidades. A continuación, María Flores Fernández se sirve de tres obras de Fatou Diome (*Le ventre de l'Atlantique*, 2003, *Celles qui attendent,* 2010, y *Impossible de grandir,* 2013) para, desde una perspectiva geocrítica, destacar cómo el paisaje salado se vincula a la mujer a través de diversas representaciones simbólicas y lingüísticas con la naturaleza, la cultura, el espacio y la memoria como telón de fondo. En la sexta aportación de esta monografía, Mª Carmen Molina Romero se sirve de un relato (*Cacophonie*, 2014) de una autora más que reconocida, como es Ken Bugul, y de la última novela (*Je pars*, 2022) de una principiante, Diary Sow, para,

mediante la exploración del yo y a través de itinerarios simbólicos que conducen a las protagonistas de sus respectivas narraciones hacia la liberación, ofrecer una muestra de la diáspora senegalesa femenina. El viaje a la búsqueda de la propia identidad en un mundo cambiante y la presencia constante de la historia ancestral, del patrimonio cultural y de la memoria oculta constituyen algunas de las vías de reflexión que Loubna Nadim Nadim propone en su análisis de una novela de Aminata Zaaria (*La nuit est tombée sur Dakar*, 2004). Cierra esta monografía Dominique Bonnet con su estudio de la *opera prima* de la joven escritora franco-senegalesa Seynabou Sonko (*Djinns*, 2023), en el que, bajo un trasfondo bicultural, vuelve a aparecer la búsqueda identitaria como tema central de la novela

La sección VARIA contiene diecisiete artículos de distintas materias relacionadas con los estudios franceses que, como es habitual en *Çédille*, se presentan siguiendo el orden alfabético del apellido de sus autoras y autores. De este modo, en primer lugar, Eduardo Aceituno Martínez, tras realizar una rigurosa revisión de las diferentes teorías que tratan de explicar la adopción del peculiar esquema de rimas en el soneto francés, concluye que este obedece al esfuerzo de Clément Marot y sus seguidores por respetar las reglas ancestrales de versificación propias de la poesía francesa. El vocabulario de la arquitectura, su uso, pertinencia e implantación centran el análisis llevado a cabo por Zaida Bartolomé Díaz y Verónica C. Trujillo González a partir de un corpus de textos no oficiales. En tercer lugar, Abdelhak Abderrahmane Bensebia y Lineda Bambrik presentan los resultados de un análisis contrastivo de los discursos de investidura en la Quinta República Francesa, destacando su vocabulario específico, sus estrategias persuasivas y sus principales orientaciones políticas. El mito de Don Juan y la cuestión política (en la que se incluye la de género) constituyen el hilo conductor que le sirve a Anna Corral Fullà para confrontar una pieza inédita del dramaturgo catalán Sergi Belbel con una de las obras más emblemáticas de Molière. Seguidamente, Zeinab Golestani Dero y Farzaneh Karimian proponen una lectura, desde la geocrítica collotiana, de la novela *Le Sillon* de Valérie Manteau con el fin de esclarecer las características de Estambul y su paisaje. A continuación, Josep Marqués Meseguer se adentra en la complejidad psicológica de los personajes de una pieza teatral del escritor franco-catalán Jordi Pere Cerdà ambientada en la Cerdaña francesa durante la Segunda Guerra Mundial. La séptima contribución de la serie VARIA se sitúa en el marco de la enseñanza del francés como lengua extranjera y es el resultado de una serie de entrevistas cualitativas realizadas a un grupo de profesoras y profesores de Escuelas Oficiales de Idiomas de Cataluña por Alba Milà García y Maria Dolors Cañada Pujols. En el siguiente artículo, Said Ouchari examina la figura de Victor Segalen como objeto de controversia por parte de la crítica, decantándose por quienes defienden la teoría de que es un error considerar a este escritor viajero como defensor de otras culturas. Por su parte, Marina Pedrol Aguilà trata de desentrañar la procedencia, el significado e influjo de una serie de antropónimos que aparecen en una colección de cuentos de Madame de Murat. Desde una perspectiva animalista y de género, Claudia Pena López aborda una obra de

Marivaux en la que el ser humano se concibe en su estado natural, una suerte de alegoría de la naturaleza primitiva de los animales. Las fuentes musicales que, en las tres últimas décadas del siglo XVIII, acompañaban a las traducciones de obras teatrales francesas son el objeto del estudio que ha llevado a cabo José Miguel Pérez Aparicio en su artículo. La contribución que presenta Eva Pich Ponce se refiere a la escritura cifrada en francés utilizada en la correspondencia secreta del emperador Carlos V en un difícil momento histórico. A continuación, Beatriz Reverter Oliver pone de relieve, a través de la versión subtitulada al francés de la primera película de «Los Javis», las características, dificultades y resultados de la traducción del lenguaje juvenil. La contribución firmada por Esther Rupérez Pérez y Richard Clouet aborda, desde una perspectiva contrastiva, el uso del modelo ostensivo-inferencial como recurso de persuasión en el discurso publicitario relacionado con el automóvil. En el decimoquinto trabajo de este bloque, Mohamed Semlali trata de desentrañar el profundo drama familiar que narra en una de sus obras el novelista Mahi Binebine tras el encarcelamiento y desaparición de su hermano mayor, encausado en el golpe de Estado contra el rey de Marruecos en 1971. Desde la semiología, Isabel Turci Domingo emprende un análisis del lenguaje publicitario francés relacionado con el turismo, incidiendo en su capacidad transformadora. Se cierra la serie VARIA con el estudio lingüístico que ofrecen Carlos Valcárcel Rivero y Laura Pino Serrano, quienes plantean, a partir del análisis experimental del sustantivo *muerte* ('fin de la vida'), una metodología para analizar los grupos nominales que ha demostrado su utilidad para la enseñanza de idiomas y la lexicografía.

Finalmente, la sección NOTAS DE LECTURA contiene nueve reseñas de diferentes obras publicadas en los cuatro últimos años. En primer lugar, Margarita Alfaro Amieiro se hace eco del reciente libro de Jean-Marc Moura, *La totalité littéraire. Théories et enjeux de la littérature mondiale* (2023). A continuación, Ana Isabel Labra Cenitagoya desgrana el último ensayo que Charles Bonn ha dedicado a uno de los más reconocidos escritores argelinos: *Les romans et nouvelles tardifs de Mohammed Dib ou la théâtralisation de la parole* (2023). Seguidamente, Elsa Las reseña las veinticuatro contribuciones que se incluyen en la obra colectiva dirigida por Encarnación Medina Arjona y Adela Tarifa Fernández, *Écrivaines engagées* (2023). Las dos siguientes notas se deben a Adriana Lastičová: en la primera se ocupa del extenso ensayo de José Manuel Losada titulado *Mitocrítica cultural. Una definición del mito* (2022); en la segunda, comenta *La formation grammaticale du traducteur* (2019), obra colectiva que han dirigido Michel Berré, Béatrice Costa, Adrien Kefer, Céline Letawe, Hedwig Reuter y Gudrun Vanderbauwhede. Por otra parte, Brigitte Lépinette glosa los once estudios que Jean-Claude Anscombre y Laurence Rouanne se han encargado de coordinar bajo el título de *Histoires de dire 2. Petit glossaire des marqueurs formés sur le verbe* dire (2020). La séptima nota de lectura es obra de Gisella Policastro, quien revela la decena de capítulos que componen el libro editado por Julia Pinilla Martínez y Brigitte Lépinette, *Reconstruyendo el pasado de la traducción IV. Traducción, enseñanza, terminología* (2020). La recopilación de nueve estudios reunida por María José Sueza Espejo y André-Alain

Morello en el volumen titulado *Écritures lecléziennes après 2008* (2023) es objeto de la recensión que hace Ana Belén Quero Leiva. Se cierra este número 24 de *Çédille* con la nota que Patricia Ruiz Valentín dedica al libro de Esther Bautista Naranjo, *Ficciones subversivas. Por una teoría de la antinovela* (2023).

En relación con la marcha de la revista, nos complace informar de que, en la asamblea de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española celebrada el pasado 20 de abril en la Universidad de Murcia, se aprobó por unanimidad el reglamento de funcionamiento interno de *Çédille*. En consecuencia, se está procediendo a la actualización de su Consejo editorial, de lo que se dará cuenta a través del sitio web de la revista próximamente. Por otra parte, también nos satisface anunciar la reciente reincorporación del Dr. Marc Viémon al Consejo de Redacción.

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

En este año 2023, las principales novedades respecto al reconocimiento público de *Çédille* tienen que ver, principalmente, con su clasificación en destacadas posiciones de distintos ránquines de los más importantes sistemas internacionales de clasificación de publicaciones científicas.

Así, a primeros de marzo se nos comunicó que, gracias a nuestra indización en el ESCI (Emerging Sources Citation Index), la Web of Science Core Collection (Clarivate) nos ha asignado una puntuación en su nuevo Journal Impact Factor, situándonos en el tercer cuartil (rango 66/110) en el ámbito de las revistas de «Literaturas románicas».

Por otra parte, a primeros del mes de mayo, pudimos saber que el SJR (Scimago Journal & Country Rank) reconocía, a partir de los datos obtenidos desde Scopus (Elsevier), el notable progreso de nuestra revista en 2022, situándola en el primer cuartil del área temática de «Literatura y Teoría literaria» y en el segundo del de «Lengua y Lingüística».

En el ámbito hispánico hay que reseñar que, a finales del mes de julio, la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología nos comunicó la renovación de su Sello de Calidad correspondiente al periodo 2023-2024, así como la revalidación de la mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género.

Por último, cabe señalar que a mediados de octubre se hizo pública la edición correspondiente a 2022 del IDR (Índice Dialnet de Revistas), resultando que *Çédille* ha recuperado su posición en el segundo cuartil, tanto en la materia de «Filologías» (rango 112/322) como en la de «Filología moderna» (rango 15/51).

Seguidamente, y como viene siendo habitual, ofrecemos un listado de los principales repositorios, bases de datos, repertorios y sistemas o plataformas de calidad en los que *Çédille* se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada:



1findr



Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur



Agence Universitaire de la Francophonie



Archives de littérature du Moyen Âge



Bibliografía de Interpretación y Traducción



CAPES (Ministério da Educação do Brasil)



Carhus Plus+



Clasificación Integrada de Revistas Científicas



CiteFactor. Academic Scientific Journals



CNKI Scholar



Consortium of Online Public Access Catalogues



Crossref



Dialnet



Dialnet Métricas



DICE (CSIC)



Dimensions



Directory of Open Access Journal



Dulcinea



EBSCO



ESCI (Web of Science – Clarivate Analytics)



European Reference Index for the Humanities



EuroPub



Sello de Calidad
Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología



Google Académico



IBZ Online (de Gruyter)



ICI World of Journals



Index Copernicus International



International Institute of Organized Research



Información y Documentación de la Ciencia en España



Infobase Index



In-Rech



Journal Base [CNRS]



Journal Citation Reports [Clarivate]



Journal Finder



Journal Metrics



Journal Scholar Metrics



Journal Table of Contents



Latindex



Literature Online



MIAR



Microsoft academic



Mir@bel



MLA Directory of Periodicals



Open Science Directory



ProQuest



Publons



Ranking of Excellence in Research for Australia



REDIB



Regesta Imperii



RESH



RETI



ROAD



Science Gate



Scientific Commons



SCImago Journal & Country Rank



Scopus



Serials Union Catalogue



Sherpa-Romeo



SOCOLAR



Catalogue du Système Universitaire de Documentation



Ulrichs's Perodicals Directory



WorldCat



Zeitschriftendatenbank

Panel de evaluadores

Con el fin de preservar, en la medida de lo posible, la relación entre evaluadores y propuestas presentadas, *Çédille* no hace público el panel de expertos que ha participado en el proceso de evaluación de cada número en cuestión, sino que lo hace por periodos temporales[1]. Por ello, en esta ocasión nos limitamos a presentar seguidamente el panel de expertos –ajenos al Consejo Editorial– que han intervenido a lo largo de todo el año 2022 en el proceso de evaluación de los trabajos recibidos:

> Lotfi Abouda (Université d'Orléans. FR), Sophie Albert (Sorbonne Université. FR), Margarita Alfaro Amieiro (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Florian Alix (Sorbonne Université. FR), Emma Álvarez Prendes (Universidad de Oviedo. ESP), María del Rosario Álvarez Rubio (Universidad de Oviedo. ESP), Dominique Ancelet-Netter (Institut Catholique de Paris. FR), Jean-Claude Anscombre (Centre national de la recherche scientifique. FR), Flavia Aragón Ronsano (Universidad de Cádiz. ESP), Belén Artuñedo Guillén (Universidad de

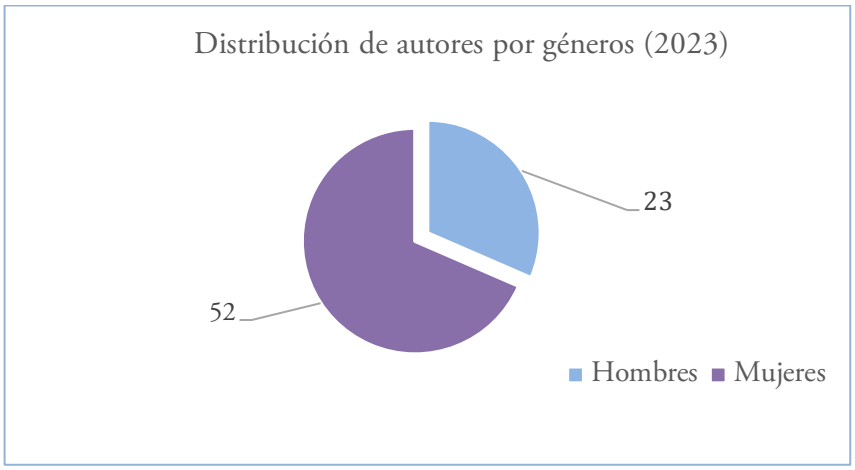
[1] Pueden consultarse los listados de evaluadores que se han publicado anteriormente en los números 4 (abril de 2008), 6 (abril de 2010), 8 (abril de 2012), 11 (abril de 2015), 13 (abril de 2017), 14 (abril de 2018), 15 (abril de 2019), 16 (otoño de 2019), 17 (primavera de 2020), 18 (otoño de 2020), 19 (primavera de 2021), 20 (otoño de 2021), 21 (primavera de 2022), 22 (otoño de 2022) y 23 (primavera de 2023).

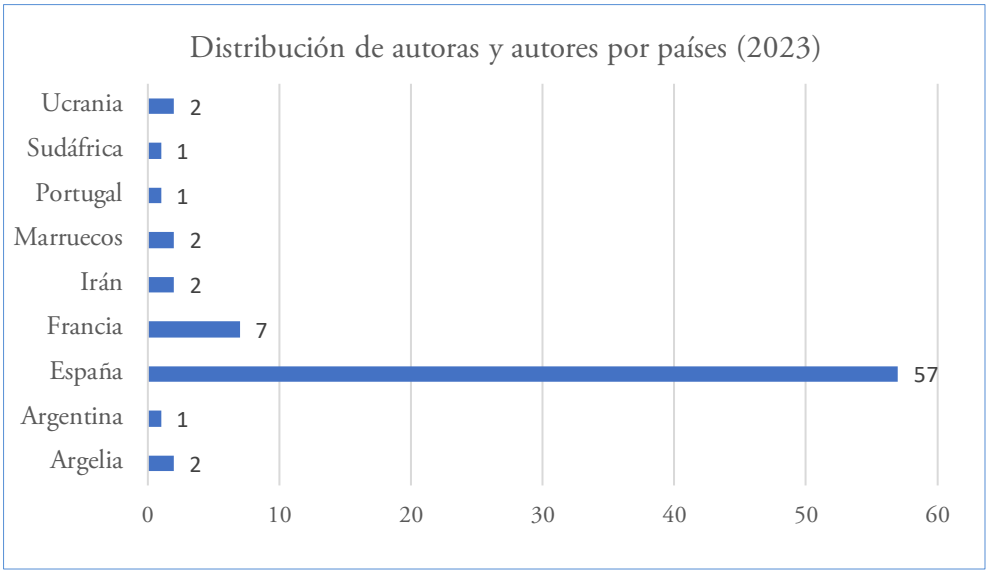
Valladolid. ESP), Anne Aubry (Universidad Pablo de Olavide. ESP), Jacqueline Authier-Revuz (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. FR), Françoise Bacquelaine (Universidade do Porto. POR), Flor Bango de la Campa (Universidad de Oviedo. ESP), André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Louis-Patrick Bergot (Université de Strasbourg. FR), María Luisa Bernabé Gil (Universidad de Granada. ESP), Tatiana Blanco-Cordón (Universidad de Granada. ESP), Dominique Bonnet (Universidad de Huelva. ESP), Jesús Camarero Arribas (Universidad del País Vasco. ESP), María Loreto Cantón Rodríguez (Universidad de Almería. ESP), Daniéla Capin (Université de Strasbourg. FR), María Isabel Corbí Sáez (Universitat d'Alacant. ESP), Carmen Cortés Zaborras (Universidad de Málaga. ESP), Adela Cortijo Talavera (Universitat de València. ESP), Elena Cuasante Fernández (Universidad de Cádiz. FR), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP), Christina Dechamps (Universidade Nova de Lisboa. POR), Patrick Dendale (Universiteit Antwerpen. BE), Delphine Denis (Sorbonne Université. FR), Soledad Díaz Alarcón (Universidad de Córdoba. ESP), Cristian Díaz Rodríguez (Université de Strasbourg. FR), María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo. ESP), Geneviève Dreyfus-Armand (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine. FR), Anne-Simone Dufief (Université Angers. FR), Martin Enguene Enguene (Université de Yaoundé I. CAM), Benjamin Fagard (Centre national de la recherche scientifique. FR), Natalia Lorena Ferreri (Universidad Nacional de Córdoba. ARG), Marie Franco (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. FR), Aurélia Gaillard (Université Bordeaux Montaigne. FR), Francisca García Luque (Universidad de Cádiz. ESP), Romain Gillain (Instituto Politécnico de Leiria. POR), Julie Glikman (Université de Strasbourg. FR), Sonia Gómez-Jordana (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Isabel Esther González Alarcón (Universidad de Almería. ESP), María Luisa Guerrero Alonso (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Patrick Haillet (CY Cergy Paris Université. FR), Adelaida Hermoso Mellado-Damas (Universidad de Sevilla. ESP), Mª Vicenta Hernández Álvarez (Universidad de Salamanca. ESP), Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza. ESP), Gonzalo Iturregui Gallardo (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Edurne Jorge Martínez (Universidad de Murcia. ESP), Ana Isabel Labra Cenitagoya (Universidad de Alcalá. ESP), Claire Laguian (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. FR), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze. IT), Esther Laso y León (Universidad de Alcalá. ESP), Elena Llamas Pombo (Universidad de Salamanca. ESP), Montserrat López Díaz (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Montserrat López Mujica (Universidad de Alcalá. ESP), Laurence Malingret (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Myriam Mallart Brussosa (Universitat de Barcelona. ESP), Carmen Marimón Llorca (Universitat d'Alacant. ESP), Christiane Marque-Pucheu (Sorbonne Université. FR), Patricia Martínez García (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Jordi Massó Castilla (Universidad Complutense de Madrid.

ESP), Justin Olivier Mballa (Université de Yaoundé I, CAM), Pedro Salvador Méndez Robles (Universidad de Murcia. ESP), Elena Meseguer Paños (Universidad de Murcia. ESP), Mª Carmen Molina Romero (Universidad de Granada. ESP), María Luisa Mora Millán (Universidad de Cádiz. ESP), Montserrat Morales Peco (Universidad de Castilla – La Mancha. ESP), Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura. ESP), Maj-Britt Mosegaard Hansen (The University of Manchester. GB), Dominique Ninanne (Universidad de Oviedo. ESP), Aleksandra Nowakowska (Université Paul Valéry Montpellier 3. FR), Julia Ori (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Maribel Peñalver Vicea (Universitat d'Alacant. ESP), Laura Pino Serrano (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Alicia Piquer Desvaux (Universitat de Barcelona. ESP), María Teresa Pisa Cañete (Universidad de Castilla – La Mancha. ESP), Anne-Marie Reboul (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Maria Esclavitud Rey Pereira (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Eva Robustillo Bayón (Universidad de Extremadura. ESP), Nuria Rodríguez Pedreira (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Laurence Rouanne (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Hélène Rufat Perelló (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Marta Saiz Sánchez (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Candela Salgado Ivanich (Universidad de Salamanca. ESP), Elisabet Sánchez Tocino (Investigadora independiente. ESP), Sergi Sancho Fibla (Université Catholique de Louvain. BE), Ana Soler Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), Kamory Tangara (École Normale Supérieure de Bamako. MAL), Didier Tejedor de Felipe (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Hélène Vassiliadou (Université de Strasbourg. FR), Daniela Ventura (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ES), Frederik Verbeke (Universidad del País Vasco. ESP), Javier Vicente Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), Jeļena Vladimirska (Latvijas Universitāte. LU) y Adamantía Zerva (Universidad de Sevilla. ESP).

Estadísticas correspondientes al año 2023

A continuación, se ofrecen dos gráficas correspondientes a los dos volúmenes publicados en el año 2023 (números 23 y 24) y que muestran, respectivamente, la distribución de autores por géneros y por países donde están ubicados sus centros de investigación.





Cédille
revista de estudios franceses
ISSN: 1699-4949
nº 24 (otoño de 2023)
Monografías 17
La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française
Luisa Montes Villar (coord.)

La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française. Avant-propos.

Luisa MONTES VILLAR
Universidad de Granada
lmontes@ugr.es
https://orcid.org/0000-0001-9199-4546

La littérature féminine africaine en langue française a connu un développement significatif, particulièrement à partir de la décennie 1970. L'année 1975, consacrée par l'ONU Année internationale de la femme, marque le début d'une production régulière qui va augmenter au fil des ans (Ormerond et Volet, 1994 : 12). Cette évolution s'est accompagnée de la publication d'ouvrages de référence qui ont contribué à la constitution d'un corpus, parmi lesquels nous pouvons citer : le récit autobiographique *Femme d'Afrique : la vie d'Aoua Keita racontée par elle-même* de la camerounaise Thérèse Kuoh-Moukouri (écrit en 1956 et publié en 1969), étant considéré comme le premier roman de la littérature francophone écrit par une femme d'Afrique, ainsi que deux œuvres d'origine sénégalaise, *La Parole aux négresses* (1978) d'Awa Thiam, ouvrage fondateur du féminisme africain francophone, et *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ. Cependant, l'essor connu à partir de la décennie 1970 est en retard d'un demi-siècle par rapport aux premiers écrivains africains de l'époque coloniale. Comme le souligne Jean-Marie Volet : « il aurait fallu attendre cinquante ans de plus pour que les `subalternes des subalternes´, victimes d'un système de domination multiple impliquant le genre, la race et la classe sociale, osent exprimer par la plume leur volonté de reconnaissance au sein de la famille et de la communauté » (Volet, 2020 : 16).

Ce numéro monographique constitue une invitation à la découverte et à l'exploration des écrivaines sénégalaises de langue française qui ont non seulement enrichi la scène littéraire francophone, mais également questionné le monde et apporté des perspectives nouvelles et inspirantes sur une variété de thèmes, allant de l'identité culturelle à la condition des femmes, en passant par les enjeux sociaux et politiques. Grâce

* Artículo recibido el 17/09/2023, aceptado el 30/10/2023.

à un pluriperspectivisme qui tient compte de l'hétérogénéité des expériences, ces écrivaines dénoncent les situations de vulnérabilité et d'oppression des femmes africaines rendant compte de l'intersectionnalité et mettant en question l'universalité d'un féminisme à visée européenne ou états-unienne. La lecture de leurs textes transcende ainsi les contingences locales pour mettre en évidence une problématique d'envergure transnationale : celle des rapports de genre en tant que structures de pouvoir socialement constituées. Elle met également en exergue une évidence incontestable : celle de la puissance des femmes pour bouleverser l'ordre établi moyennant « cette arme pacifique, mais sûre, qu'est l'écriture », comme l'a proclamé Mariama Bâ en 1980. Cependant, comme cela sera détaillé dans les contributions dont nous présentons un bref résumé dans les lignes qui suivent, il est nécessaire de souligner que, bien que la condition de la femme constitue un sujet fondateur, l'introduction de nouvelles thématiques, le renouvellement des personnages et les innovations stylistiques et formelles apportées par les écrivaines marquent un tournant dans la littérature africaine d'expression française (Coulibaly, 2015).

Dans ce volume, nous proposons un voyage débutant par les pionnières de la littérature francophone sénégalaise pour parvenir à ses plumes les plus contemporaines. En guise de préambule à l'analyse consacrée aux auteures, nous dédierons une première section à deux contributions visant à offrir aux lecteurs et aux lectrices une vue d'ensemble des problématiques qui touchent à la fois les narratrices et les dramaturges sénégalaises. L'analyse de la littérature orale sénégalaise est au cœur de la contribution de Vicente Montes Nogales. L'auteur souligne que, malgré l'intérêt que les récits africains ont suscité ces dernières années en Espagne, la littérature orale reste un domaine peu exploré, bien que constituant la « sœur aînée » d'une grande partie de la production littéraire du XX^{e} siècle. En ce sens, son étude met en lumière à la fois les narratrices sénégalaises et les représentations sociales des femmes dans les récits oraux. La connaissance des éléments de la tradition orale devient, comme le soutient Montes Nogales, essentielle pour comprendre bonne partie de la littérature romanesque sénégalaise contemporaine. Ensuite, Myriam Mallart offre une vue d'ensemble de la dramaturgie féminine au Sénégal. Des pionnières du théâtre sénégalais, parmi lesquelles figurent Scott-Lemoine, Fama Diagne Sène et Mariama Samba Baldé, jusqu'aux plus jeunes talents comme Penda Diouf et Mame Famew Camara, Mallart attire l'attention sur les difficultés auxquelles les femmes sont confrontées pour se consacrer à ce genre et révèle une tendance marquée chez les dramaturges à mettre en scène des personnages féminins rebelles et non victimistes. Malgré la réticence persistante du champ littéraire et artistique sénégalais à encourager l'écriture théâtrale féminine, elle lui prédit un avenir prometteur. En entamant le périple rétrospectif qui constitue l'épine dorsale de ce numéro monographique, Fanny Martín signe une contribution qui met en relief la notoriété et la longue tradition de la poésie sénégalaise. Axée sur Kiné Kirama Fal, l'une des premières voix lyriques sénégalaises, Martin accentue l'éloignement des thèmes

revendicatifs au profit d'une quête de réponses à l'existence à travers un mysticisme qui trouve dans la nature son principal point de référence. Bien que la critique se soit souvent penchée sur l'étude des poètes masculins au détriment des voix féminines, le premier recueil de l'auteure, *Chants de la rivière fraîche* (1975) est préfacé par Léopold Sédar Senghor, qui souligne l'authenticité sénégalaise de sa poésie. L'ancien poète et chef d'État sénégalais est également évoqué dans l'article de la professeure Lina Avendaño consacré à l'œuvre d'Aminata Sow Fall. Avendaño propose une lecture de la romancière et de son œuvre *L'empire du mensonge* (2017), à l'intersection de l'expression des émotions de Senghor, de la conception *bergsonienne* de l'âme ouverte présente chez le philosophe Souleymane Bachir Diagne, ainsi que de la défense des plus démunis proclamée par la cinéaste Agnès Varda. La contribution qui suit s'éloigne des tourments de la société pour plonger, à partir d'une perspective géocritique, dans l'univers d'une des écrivaines sénégalaises les plus célébrées au sein de l'espace francophone : Fatou Diome. À travers l'analyse de plusieurs de ses romans, María Flores retrace le lien féminin avec le paysage naturel et examine la place de la substance salée « dans la convergence entre la nature, la culture, l'espace et la mémoire ». Dans l'article rédigé par Mª Carmen Molina, la libération des femmes revêt la forme d'une poétique de la fuite et de la fugue. En confrontant une auteure confirmée, Ken Bugul, à une autre encore en herbe, Diary Sow, Molina explore, à travers une approche comparative et intergénérationnelle, le panorama actuel des voix féminines sénégalaises de la diaspora. La quête de la liberté – thème récurrent de la littérature féminine sénégalaise en langue française – transparaît également dans la contribution de Loubna Nadim dédiée à l'auteure Aminata Zaaria. Nadim se penche sur les relations de pouvoir présentes dans le roman intitulé *La nuit est tombée sur Dakar* (2004) et analyse l'emprise de l'expérience littéraire sur le tissu social. La capacité transformatrice et performative de l'écriture et de la littérature devient un acte engagé qui transcende les frontières textuelles pour questionner la société sénégalaise et réfléchir au rôle des femmes au sein de celle-ci. Sur cette voie menant à la compréhension de l'héritage colonial, du biculturalisme, de la double appartenance et de la confrontation à l'autre, se déploie la dernière contribution de ce numéro monographique. Dominique Bonnet nous fait découvrir la jeune écrivaine franco-sénégalaise Seynabou Sonko et son premier roman, paru en 2023 : *Djiin*. Penda, la protagoniste du roman, possédée par un *djiin* représentant son antithèse, l'homme blanc, connaît une série de dédoublements identitaires successifs, façonnant ainsi sa quête d'harmonie. Bonnet exploite le rôle prépondérant de ces êtres mystiques dans le roman pour entreprendre un parcours éclairant sur leur fonction dans la tradition sénégalaise et musulmane. La dernière partie de son étude est consacrée à la langue plurielle et composite utilisée par la protagoniste, laquelle joue un rôle essentiel en tant que fondement du processus de compréhension interculturelle et d'émancipation individuelle.

Que ces auteures soient déjà confirmées dans leur art ou en devenir, la particularité de leurs contextes n'altère en rien l'universalité de leurs textes. Leurs voix puissantes nous transportent dans un univers où la diversité culturelle, l'identité, la nature et les enjeux sociaux occupent une place centrale au sein de leurs récits. À travers leurs plumes, elles nous convient à la réflexion, à la contemplation et à la connexion avec leur héritage littéraire. Simultanément, la lecture et l'analyse de leurs textes incitent à une réflexion profonde et à une remise en question des dynamiques qui président aux destinées d'un champ littéraire largement influencé par le canon occidental.

Références bibliographiques

COULIBALY, Moussa (coord.) (2015) : *Le roman féminin ivoirien*. Paris, L'Harmattan.

IMOROU, Abdoulaye [dir.]. (2014) : *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon.

ORMEROND, Beverley & Jean-Marie VOLET (1994) : *Romancières africaines d'expression française. Le Sud du Sahara*. Paris, L'Harmattan.

VOLET, Jean-Marie (2003) : *Imaginer la réalité. La lecture des écrivaines africaines*. Fremantle, Geckoz Presses.

VOLET, Jean-Marie (2020) : « Constitution et historique de la collection léguée à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne », *in* Christinne Le Quellec Cottier et Valéry Cossy (dir.), *Africana. Figures des femmes et formes de pouvoir*. Paris, Classiques Garnier (coll. Rencontres, 539).

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Monografías 17

La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française
Luisa Montes Villar (coord.)

La femme dans la littérature orale sénégalaise : narratrices et représentations des femmes

Vicente E. MONTES NOGALES
Universidad de Oviedo
montesvicente@uniovi.es
https://orcid.org/0000-0003-2280-8353

Resumen

El análisis de la tradición oral senegalesa permite destacar las actividades y funciones de las narradoras senegalesas, así como las representaciones tradicionales de las mujeres. Para abordar estas cuestiones, dividimos este artículo en dos partes principales: en primer lugar, nos adentramos en el ámbito de las *griottes*, verdaderas narradoras de tiempos pasados y presentes; a continuación, ofrecemos las representaciones de las mujeres en varios géneros: la epopeya, los cantos *xaxar* (acogida de la novia en casa del marido) y *dénkaane* (recomendaciones), en los que la mujer es la auténtica protagonista, y finalmente los enigmas. Así pues, proponemos una visión compleja de la imagen de la mujer que facilita una mejor comprensión de algunos aspectos de la tradición admirados o denunciados por las escritoras senegalesas en sus obras.
Palabras clave: Tradición, griotte, oralidad, mujeres senegalesas, wolof.

Résumé

L'analyse de la littérature orale sénégalaise nous permet de dégager les activités et les fonctions des narratrices, ainsi que les représentations féminines traditionnelles. À cet effet, l'article se divise en deux principales parties. Dans un premier temps, nous nous intéressons à l'univers des griottes, ces narratrices d'autrefois et de nos jours. Ensuite, nous examinons les figures féminines mises en scène dans des genres que nous avons soigneusement sélectionnés : l'épopée, les chants *xaxar* (accueil de la mariée chez le mari), les chants *dénkaane* (recommandations), où la femme est la protagoniste, et l'énigme. Ainsi, nous proposons une vision complexe de la représentation de la femme, ce qui permet une meilleure compréhension de certains aspects de la tradition, tant admirés que dénoncés par les écrivaines sénégalaises dans leurs œuvres.
Mots-clés : Tradition, griotte, oralité, femmes sénégalaises, wolof.

* Artículo recibido el 12/09/2023, aceptado el 20/11/2023.

Abstract

The analysis of the Senegalese oral tradition allows us to highlight the activities and functions of Senegalese women storytellers, as well as the traditional representations of women. In order to address these issues, this article is divided into two main parts: first, we look at *griottes*, the real storytellers of past and present times; after this, we offer the representations of women in several genres: the epic, the *xaxar* (welcoming the bride to her husband's house) and *dénkaane* (recommendations) songs, in which the woman is the real protagonist, and finally the enigmas. We thus offer a complex vision of the image of women that facilitates a better understanding of certain aspects of tradition, admired or denounced by Senegalese women writers in their works.

Keywords: Tradition, griotte, orality, Senegalese women, wolof.

1. Introduction

Ces dernières années, l'Espagne a connu un regain d'intérêt pour les littératures africaines. C'est ainsi que des auteurs tels qu'Amadou Hampâté Bâ (1901-1991), Léopold Sédar Senghor (1906-2001), Sembène Ousmane (1923-2007), Ahmadou Kourouma (1927-2003), Chinua Achebe (1930-2013), Wole Soyinka (1934-) et plus récemment Alain Mabanckou (1966-) ou Mohamed Mbougar Sarr (1990-) sont devenus relativement connus. En ce qui concerne les écrivaines africaines, telles que Mariama Bâ (1929-1981), Aminata Sow Fall (1941-), Buchi Emecheta (1944-2017), Chimamanda Ngozi Adichie (1977-), et Léonora Miano (1973-), leurs œuvres suscitent un vif intérêt parmi les lecteurs, en particulier les lectrices, qui cherchent à explorer de nouveaux horizons littéraires. Le roman semble ainsi être le genre prédominant et privilégié du grand public désireux d'approfondir sa connaissance des littératures africaines.

Les romans africains, véritables fenêtres sur tout un continent, suscitent également l'intérêt des chercheurs qui, depuis quelques années, portent une attention particulière à la production littéraire féminine. Celle-ci fait désormais l'objet de thèses de doctorat, d'articles et de conférences[1]. En revanche, peu de chercheurs analysent en Espagne la littérature orale de l'Afrique, sœur aînée d'une partie importante de la production littéraire du XX^e^ siècle, bien qu'elle soit d'une grande utilité pour certaines disciplines scientifiques, telles que l'anthropologie, la sociologie, l'ethnologie ou la littérature.

Le patrimoine oral africain constitue également un vaste réservoir de connaissances pour la recherche en études de genre. Les discours oraux, transmis de génération en génération, mettent en lumière le rôle social des femmes africaines, à savoir les activités spécifiques associées à leur sexe au sein d'une communauté. À une époque où les questions de genre sont au cœur des débats, une meilleure compréhension des

[1] Il suffit de consulter le programme du colloque « Representaciones de la solidaridad en las literaturas de África y de sus diásporas », tenu à Oviedo du 23 au 25 octobre 2023, pour observer l'intérêt que suscite la production littéraire féminine africaine.

représentations que la tradition réserve aux femmes peut contribuer à comprendre davantage le contrôle social exercé sur les femmes africaines. Étant donné que les écrivaines africaines se sont insurgées contre certaines pratiques traditionnelles depuis plusieurs décennies, l'analyse des normes qui dictent la place des femmes revêt une importance fondamentale. Les épopées, les chants, les contes, les proverbes et d'autres genres oraux offrent une vision très complète des rôles sociaux des femmes. Nous rejoignons Kesteloot (1990 : 3) lorsqu'elle souligne l'importance de la littérature orale pour comprendre les us et coutumes des groupes humains : « il suffit de tendre l'oreille à la littérature orale qui, elle, ne ment jamais sur la tradition, sur la coutume ».

Afin de mettre en évidence l'importance de la femme dans la littérature orale sénégalaise, nous divisons cet article en deux parties principales : d'abord, nous présenterons les narratrices orales sénégalaises, puis nous examinerons le rôle que l'oralité impose aux femmes.

Avant d'explorer la richesse de l'oralité sénégalaise et de mettre en lumière ses acteurs clés, il est utile de présenter quelques informations essentielles concernant la population du Sénégal ainsi que les diverses ethnies qui la composent. Selon le rapport intitulé *Population du Sénégal 2020*, réalisé par le Bureau de l'État civil et des Projections démographiques (BECPD)[2], 54,82% de la population réside en milieu rural. Ce paramètre revêt une importance particulière pour cette étude, car les traditions et l'oralité perdurent de manière plus significative au sein des communautés rurales. D'après les données de l'Agence nationale de la Statistique et de la Démographie (ANSD) de 2023, la population sénégalaise est estimée à 18 275 743 individus, dont 9 184 886 femmes, soit 50,26 % de la population, et 9 090 857 hommes, soit 49,74 %. La moyenne d'âge est de 19 ans. Plus de 53,83 % de la population totale du pays réside dans les régions administratives de Dakar, Thiès, Diourbel et Kaolack. La région de Dakar à elle seule rassemble 22,69 % de la population totale du pays. Par contre, les régions de Matam (4,48 %), Kaffrine (4,43 %), Ziguinchor (4,13 %), Sédhiou (3,47 %) et Kédougou (1,15 %) affichent une densité de population relativement faible. Bien que les Wolofs[3] représentent le groupe ethnique majoritaire au Sénégal, d'autres groupes ethniques significatifs, comme les Peuls, les Toucouleurs, les Sérères, les Diolas (ou Dioulas), les Maures, les Soninkés et les Mandingues y sont également présents. Cette grande variété ethnique, mise en relief depuis des siècles, détermine la culture sénégalaise. Ainsi, l'abbé Boilat écrivait au XIX[e] siècle : « Dans une seule contrée, quelle variété d'hommes, de mœurs, de croyances et de langage ! […] Tels sont les Wolofs,

[2] Ce rapport est basé sur les données sur la population du Sénégal en 2020, issues des projections démographiques réalisées par l'Agence nationale de la Statistique et de la Démographie (ANSD) pour la période 2013-2063.

[3] Le wolof est la langue de communication parlée par la plupart des Sénégalais.

les Sérères, les Mandingues, les Sarakollés, les Peules, les Toucouleurs, les Bambaras, les Lawbés, les Dhiolas et les Maures » (Boilat, 1853 : XIII).

Tous ces groupes ethniques ont leurs particularités, mais ils partagent aussi quelques caractéristiques communes, comme le goût pour l'oralité et la participation dynamique de leurs narrateurs à la vie sociale de la communauté.

2. Les narratrices sénégalaises

Qui dit l'Afrique traditionnelle dit l'oralité. Cette particularité africaine attire l'attention des voyageurs depuis longtemps. Ainsi à la fin du XIX^e^ siècle, le commandant Joseph Simon Gallieni transmet aux lecteurs l'ambiance qui règne dans les réunions matinales sur les places de l'Afrique occidentale où les griots racontent des contes. Les clairs de lune les incitent aussi à jouer de la musique, au tour d'un feu, à battre les mains, à chanter et à raconter des aventures imaginaires ou réelles, destinées à instruire et à distraire. Gallieni (1885 : 430-431) constate que ces soirées sont essentiellement similaires dans les différentes localités du Sénégal ou du Mali :

> Ces réunions durent toute la nuit. Elles ont d'ailleurs entre elles beaucoup de ressemblance et se rapprochent toutes plus ou moins de celles que nous avons déjà décrites lors de notre passage à Médine, à Kita ou à Gorée chez Dama. Les Peuls et les Toucouleurs, bien qu'affectant le plus souvent une gravité qui nous a toujours paru passablement ridicule, ne dédaignent pas cependant de prendre quelquefois part à ces jeux que repousse le Coran.

D'autres descriptions analogues, faites par des voyageurs européens ou par des écrivains africains (Hampâté Bâ, 1992 : 280 ; Niane, 1989 : 38), témoignent d'une oralité capable de mobiliser les membres de la communauté depuis des siècles.

Les femmes sénégalaises participaient activement à cette tradition orale dynamique et agglutinante, car toute femme, peu importe son pays en Afrique occidentale, était considérée comme une conteuse amatrice ou professionnelle[4]. Les récits de voyage des explorateurs et des globe-trotters réservent souvent quelques lignes à la description des chants des femmes qui surgissent parfois de manière inattendue et imprévue.

Par exemple, Mungo Park (1980 : 187) donne des preuves de la création spontanée des femmes de l'Afrique occidentale. S'apercevant de la faim et de la fatigue qui

[4] Seydou (2008 : 135) souligne l'inclination des femmes peules du Massina (ou Macina) à raconter des chantefables, des contes étiologiques ou merveilleux. D'autre part, Awa Dembélé relate comment elle est devenue l'héritière des contes racontés par sa grand-mère (Dembélé ; Montes Nogales, 2023 : 3 min 10 s – 5 min 07 s). Diawara (cité par Seydou, 2008 : 141) signale aussi que certaines femmes soninkés ont l'exclusivité des textes oraux appelés *Karamanfiataxaade*, destinés à exalter les princesses et que les femmes de condition servile ont composé le *tambasire*, un récit qui raconte l'histoire des serviteurs de la couronne. Enfin, Hampâté Bâ (1971 : 2) recueille la plupart des informations concernant Koukamonzon, personnage mythique et historique du Dendi (Niger), auprès du prêtre de la cérémonie de Habouzeeno, mais aussi de Killeya Balo, la femme-chef des initiées au Holley et gardienne des fétiches.

abattent l'explorateur, une femme de Ségou (Mali) compose une chanson soudainement :

> Pour s'en charmer l'ennui, elles avaient recours à des chansons, dont une fut improvisée sur-le-champ, car j'en étais le sujet. Elle était chantée par une femme seule ; les autres se joignaient à elle par intervalles en forme de chœur. L'air en était doux et plaintif, et les paroles, traduites littéralement, répondaient à celles-ci. « Les vents rugissaient et la pluie tombait. – Le pauvre homme blanc, faible et fatigué vint et s'assit sous notre arbre. – Il n'a point de mère pour lui apporter du lait, point de femme pour moudre son grain. – Chœur : Ayons pitié de l'homme blanc. Il n'a point de mère, etc. ».

Cette composition s'apparente à certains chants populaires bambaras caractérisés par leur liberté, essentiellement récréatifs et profanes qui n'ont pas besoin de chanteurs professionnels : « Il [le chant] n'exige pas d'artistes consacrés (nous ne disons pas de talent) puisqu'il est populaire. Il n'est exclusif ni dans son public, puisqu'il convie le village entier, ni dans son registre, puisqu'il disserte de tout et de rien » (Couloubaly, 1990 : 11).

Le conteur Amsata Dieye, originaire de la localité de Missirah, au sud-ouest du Sénégal, dans le Sine-Saloum, fait allusion en 1967 à Yassy (Missirah) à l'intérêt des contes racontés par les hommes et par les femmes : « Si vous [Copans & Couty] voulez des contes intéressants, c'est le soir après le travail des chants. En ce moment-là, les hommes et les femmes peuvent raconter les contes » (Copans & Couty, 1976 : 37). Les conteurs et conteuses que nous avons interviewés témoignent avec netteté de certaines différences entre les thèmes sélectionnés de préférence selon le genre du narrateur[5]. Par ailleurs, une catégorie de narratrices et de chanteuses professionnelles mérite un intérêt particulier : les griottes. Plusieurs voyageurs, explorateurs et administrateurs coloniaux nous ont fourni de précieuses informations sur les griots, ces narrateurs publics qui, d'après l'historienne malienne Ba Konaré, mobilisent « la mémoire des anciens pour sécher les larmes des vivants »[6]. Bien que dans leurs récits ils accordent beaucoup plus d'importance aux mœurs des griots qu'à celles des griottes, la relation de leurs impressions sur ces femmes nous permet de mieux connaître leurs fonctions et leur conduite habituelle. Il est naturel que les voyageurs européens d'autrefois comparent souvent les

[5] D'après la conteuse béninoise Agnès Agboton, un nombre important de contes racontés par les hommes du Bénin censurent le comportement des femmes, mais ceux qui sont racontés par les femmes sont plus tolérants et quand ils critiquent une manière d'agir ou d'être, celle-ci est observable chez l'homme ou la femme. Le narrateur Boniface Ofogo souligne la préférence marquée des conteuses camerounaises pour les personnages incarnant la sagesse et la patience. En revanche, les hommes aiment mieux les personnages considérés forts, tels que le lion, et leurs péripéties (Montes Nogales, 2020 : 239).

[6] Voir *Jeune Afrique* du 21 mars 2019 : Mali – Adame Ba Konaré : « Le griot évolue avec son temps ».

griots aux bouffons, bardes ou ménestrels même si leur rôle social différait parce qu'ils essayaient de comprendre le continent africain à partir des réalités, des connaissances scientifiques et des valeurs intellectuelles, spirituelles ou artistiques propres à l'Europe. Pourtant, les fonctions sociales des griots dépassaient celles de leurs « homologues » européens, car, appartenant à une caste inférieure[7], ils étaient des ambassadeurs, des messagers, des hérault, et des conseillers des rois. Ils s'occupaient aussi de l'éducation des jeunes en leur apprenant l'histoire de leur royaume, leur généalogie, les principales alliances entre les clans et les hauts faits des guerriers d'antan. Musiciens et narrateurs expérimentés, les griots étaient des médiateurs en cas de conflits ou d'alliances. Ils jouissaient de certains privilèges, tels que le droit de manifester publiquement leur opinion sans pouvoir être sanctionnés. Les griots se souviennent avec nostalgie de leur situation sociale de jadis. M. M. Diabaté (1970 : 16) dit en se lamentant : « Nous les jeli, les maîtres de la parole sans maître ». Issa Faye (2016 : 179), du village sénégalais de Diouroup Ndiodione exprime son regret mélancolique des temps passés dans un récit épique en évoquant l'immunité des griots contre toute sorte de sanctions :

> Le griot était une personnalité marquante dans le pays.
> C'est pourquoi le griot, on ne le battait pas, on ne l'injuriait pas.
> On n'osait pas toucher à sa personne.
> Le griot était une personne distinguée.
> C'est maintenant que les choses ont changé.

À la fin du XVI[e] siècle, l'explorateur capverdien André Alvares d'Almada décrit le grand royaume des Jalofos (Wolofs)[8], en obéissant à un monarque très connu. Dans son récit de voyage, *Tratado breve dos rios de Guine' do Cabo Verde* (1594)[9], il fournit

[7] Il ne faut pas croire que la considération de castes inférieures et supérieures a complètement disparu au XXI[e] siècle. Plusieurs nouvelles dans la presse font l'échos de certaines tensions héritées. C'est ainsi que le 31 décembre 2021 *Jeune Afrique* rendait compte de la polémique sur la tentative d'inhumation d'une griotte dans un village de la région sénégalaise de Thiès car, au dire d'une partie de la population, la sépulture d'une griotte au cimetière pourrait attirer le malheur sur le village. Le cadavre des griots était mis autrefois dans le tronc d'un arbre (Sénégal : une griotte discriminée jusque dans la tombe ? – *Jeune Afrique*). Niouthie Ndior, chef des forgerons du village de Senghor, explique les motifs de l'enterrement du griot dans le tronc du baobab : l'inhumer en terre entraînerait la perte de sa science à sa réincarnation (Faye, 2016 : 113). L'écrivaine malienne Awa Dembélé (Dembélé ; Montes Nogales, 2023 : 8 min 54 s – 11 min 04 s) explique aussi qu'elle a dû surmonter des obstacles pour raconter oralement en public car elle appartient à la caste de la noblesse.

[8] D'après Machín Álvarez (2020 : 87), l'empire Djolof (Jolof ou Wolof) occupait des régions du Sénégal depuis 1360 jusqu'à 1549. Kesteloot et Dieng affirment que l'histoire politique des Wolofs commence avec l'éclatement des États du Tékrour et du Ghana : « Les groupes almoravides, qui envahissent la vallée du fleuve Sénégal, semblent être à l'origine de leur éveil politique. Ndiadiane Ndiaye, qui fonda le grand empire wolof (le Jolof) au XII[e]-XIII[e] siècle, serait le fils d'un chef de faction almoravide, Boubakar Ben Umar, et d'une princesse du Tékrour » (Kesteloot ; Dieng, 1997 : 248).

[9] Le terme portugais *Guiné* désignait au milieu du XV[e] siècle la région peuplée par les Guineus ou peuples africains habitant au sud du fleuve Sénégal. À la fin de ce siècle, le roi portugais João II a été nommé

aux lecteurs quelques informations capitales sur les griots. Il fait allusion à la beauté de leurs femmes : les griottes. Il décrit le nomadisme habituel des griots, révèle leur endogamie caractérielle, ou l'obligation pour les griots de choisir leurs épouses à l'intérieur de leur caste ou catégorie socioprofessionnelle :

> Ha em toda esta terra dos Jalofos, Barbacins, e Mandingas, huma nação de negros tida e havida entre elles por Judeus. […] Ha gente formosa, principalmente as molheres. […] Importunos no pedir, andão de reino em reino com suas molheres, como cà os siganos. […] Nenhum Judeu ñao póde entrar em casa de outro que o não seja ; […] e tendo copula com outra que não seja da sua geração, os vendem ou matão a ambos (Alvares d'Alamada, 1841: 22).

Presque un siècle plus tard, on assiste à la parution de *Premier voyage du sieur de la Courbe fait à la coste d'Afrique en 1685* où les griottes du nord-ouest du Sénégal sont décrites par Michel J. de La Courbe. Bien que la coiffure d'une griotte attire son attention (« dont la teste estoit chargée de gris-gris ou petites boëtes d'argent » La Courbe, 1913 : 142), il met l'accent sur ses pas de danse, parce qu'ils lui déplaisent souverainement[10] : « et firent ensuitte danser leur guiriote ; mais je me lassay bientost de la danse, car elle fit tant de postures lascives, venant même effrontément me sauter au col que les priais de la faire cesser » (La Courbe, 1913 : 144). Mais une information nous semble particulièrement intéressante, la description détaillée du maniement d'un instrument de musique, car les représentations des qualités musicales des griottes ne sont pas fréquentes :

> Elles firent chanter leur guiriote, elle tenoit une espèce de harpe dont le corps fait d'une calbace couverte de cuir avoit dix ou douze cordes qu'elle touchoit assez agréablement ; elle commença donc à entonner une chanson arabe assez mélodieuse, mais fort languissante, à peu près à la manière des Espagnols ou Portugais, l'accompagnant de sa harpe avec beaucoup de mesure ; mais ce qu'il y avoit de plus agréable c'est qu'elle se passionnoit extrêmement

Senhor da Guiné. Martinière (1994 : 24) précise l'étendue du royaume africain du monarque portugais : « D. João II monta sur le trône le 31 août 1481. À Cintra, trois jours de larmes et de deuil avaient été consacrés à la mort de D. Afonso V. Le nouveau monarque fera ajouter à son titre traditionnel de « roi de Portugal et des Algarves » celui des « seigneur de Guinée ». En effet, l'Afrique de D. João II sera bien celle de la côte tropicale et équatoriale, celle du Golfe et comptoir de Mina, non celle du Maroc et des croisades. Mais ce sera aussi la côte du Sud-Ouest africain et celle du Cap de Bonne Espérance ».

[10] Un nombre important d'explorateurs ont mis en relief le manque d'élégance des danses féminines africaines, parmi eux Mungo Park. Nous ne savons pas si cette description de l'aventurier écossais fait allusion aux danses des griottes ou d'autres groupes sociaux : « Cependant la danse consistait plus en gestes lascifs qu'en pas difficiles et en attitudes gracieuses. Les femmes faisaient à l'envi les mouvements les plus voluptueux dont elles fussent capables » (Park, 1980 : 82).

> et faisoit quantité de petites façons et de mouvements de teste, faisant remuer a mesure tous les gris-gris et pendeloques, montrant les plus belles dents du monde ; tout ce que je trouvay a redire, c'est que ses mots parroissoient extrêmement rudes et comme tirez du gosier (La Courbe, 1913 : 172).

Bien que les descriptions de femmes musiciennes soient moins fréquentes que celles qui nous donnent une idée de leur chant, nous en trouvons certaines dans les récits de voyages publiés aux XVIII[e] et XIX[e] siècles[11].

La danse déréglée ou irrégulière des griottes du sud-est du Sénégal surprend aussi un autre voyageur, Gaspard Mollien (1796-1872). Mais à part sa critique des mouvements arythmiques des corps des danseurs et de leur voix, il met en avant trois caractéristiques des griots et des griottes qui les accompagnent : d'abord, les éloges dont ils se servent pour faire plaisir à la noblesse[12] ; ensuite, les structures de certains chants qui se caractérisent par leur simplicité, ce qui n'est pas incompatible avec une longue durée du chant due aux nombreuses répétitions ; enfin, les membres de la caste des griots ont un penchant prononcé pour les cadeaux, et ils expriment leur mécontentement lorsque ces présents ne sont pas à la hauteur de leur talent :

> Le griot du roi vint me réveiller par ses chants ; il était suivi d'un grand nombre de chanteuses ; je n'ose pas répéter les éloges excessifs qu'ils me prodiguèrent : […] ils semblaient être dans l'ivresse ; tous leurs mouvements étaient convulsifs ; ils remuaient la tête, fermaient les yeux, et dans l'extase où les mettaient les sons de la guitare du griot, ils s'écriaient : Ah ! que cela fait du bien ! […] Leur chant est assez maussade pour une oreille européenne, puisqu'il ne se compose que d'un motif répété à l'infini, et de deux ou trois sons ou plus, qui reviennent dans le même ordre. Pour me débarrasser du chanteur et de ses bayadères, je leur donnai quelques feuilles de tabac ; ce présent leur parut si mesquin, qu'ils diminuèrent considérablement et les louanges qu'ils m'avaient prodiguées (Mollien, 1822 : 202-203).

L'officier de la marine Anne-Jean-Baptiste Raffenel (1809-1858), de sa part, tout près de la localité sénégalaise de Richard Toll, en 1843, fait une description des pratiques des griots et des griottes. Il les compare aux bouffons et aux bardes ou aux ménestrels français, car ils amusent les chefs et la population en général, avec ce qu'il appelle « bouffonneries grossières » et leurs louanges chantées à l'échange d'une récompense. Il signale que le métier de griot est un héritage familial auquel ils ne peuvent pas

[11] Par exemple, Park (1980 : 140) évoque indirectement une femme qui bat un tambour au Mali à l'occasion d'un mariage dans son ouvrage *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique fait en 1795, 1796, 1797*.

[12] Un nombre important de sociétés de l'Afrique occidentale connaissent la division hiérarchique nobles, artisans et captifs.

renoncer et qui leur confère le droit d'émettre toutes sortes de critiques sans subir de réprimandes. Il remarque également le succès de leurs contorsions, leurs grimaces, et la croyance populaire à leurs relations occultes avec les esprits, ce qui suscite la crainte du peuple. En outre, Raffenel observe l'avidité des griots et leur attrait pour les liqueurs spiritueuses. Certaines caractéristiques distinctives des griottes sont spécifiques aux localités où elles résident. À titre d'exemple, les griottes de la ville sénégalaise de Dagana sont renommées pour leur maîtrise de la poterie. La description d'une griotte de Kounguel, agitant un pagne pour procurer à Raffenel de la fraîcheur, complète les portraits précédents :

> Cette femme, à la fois vieille et laide, s'acquitte de ce soin avec un luxe de chants discordants, de gestes obscènes et d'affreuses grimaces, exécutés évidemment dans l'intention de nous donner une haute opinion de son mérite. La foule trépigne de joie et se tord de ravissements (Raffenel, 1846 : 98).

Quelques années plus tard, l'abbé sénégalais Paul David Boilat (1814-1901) publie son ouvrage, *Esquisses sénégalaises* (1853), afin d'attirer des missionnaires sur le Sénégal. Il fournit une première approche très négative des griots. Pour lui, ces « poètes-musiciens » font une mauvaise poésie : « En vain chercherait-on à découvrir la moindre poésie dans leur bavardage emphatique » (Boilat, 1853 : 313). En revanche, les griottes excellent dans la danse, mais leurs postures lascives sont un exemple néfaste pour les jeunes filles sénégalaises qui les imitent. Une information nous semble particulièrement intéressante : la fusion des griottes avec les autres femmes quand elles dansent et chantent : « les négresses […] se rassemblent en cercle autour d'elles, les accompagnent et les excitent par des battements de mains et de chants analogues » (Boilat, 1853 : 314). La critique de Boilat (1853 : 314-315) devient encore plus âpre quand il évoque leur goût prononcé pour la boisson :

> On voit souvent des réunions de griots, hommes, femmes, jeunes filles, assis en cercle sur le sable, avec des bouteilles d'eau-de-vie au milieu d'eux ; ils boivent avec tant d'excès que leurs yeux sont aussi rouges que du feu […]. Il est impossible de se figurer les orgies auxquelles se livre cette caste dégoûtante et sans pudeur.

Cependant, Frédéric Carrère (1814-1888) et Paul Holle (1807-1862), dans leur étude *De la Sénégambie française* (1855 : 336), donnent de la valeur à la production artistique des griots des Maures : « leurs griots sont de véritables artistes : hommes (*higuive*) et femmes (*vérékane*) de cette caste composent, en improvisant et en s'accompagnant d'un violon, des chants rimés auxquels leurs compatriotes sont très sensibles ».

Au XIX[e] siècle, d'autres observations concernant les griottes ont été rapportées. Le capitaine Louis-Gustave Binger (1856-1889) (1892 : 220) attribue à ces femmes un

autre rôle supplémentaire, à savoir la surveillance des nombreuses épouses de Samory Touré[13], à sa cour.

Tout au long du XX^e^ siècle, les observations et les études sur les griots sénégalais et ceux d'autres pays de l'Afrique occidentale, tels que le Mali, se multiplient, mais leur reconnaissance au sein du milieu scientifique demeure encore limitée. Sory Camara publie son étude sur les griots malinkés, la première fois en 1975, chez Mouton. À propos de cette publication, il affirme dix-sept ans, plus tard : « À l'époque, peu de gens s'intéressaient aux griots et leur rôle dans le développement des civilisations de l'Afrique occidentale était mal connu » (Camara, 1992 : 5). Si les analyses sur les griots sont rares, celles concernant les griottes sont beaucoup plus discrètes, car ces femmes sont reléguées souvent au second plan. *Gens de la parole* de Camara connaît un grand succès dans le milieu africaniste, cependant, il accorde très peu de protagonisme aux griottes, car nous n'y trouvons que quelques informations dispersées à leur sujet. Parmi celles-ci, certaines attirent particulièrement notre attention : dans le milieu malinké, les griottes ne disposent que de leur voix et d'un instrument métallique appelé *kariña* pour s'exprimer en public. La description de cet instrument est la suivante : « Celui-ci est formé d'un petit cylindre de fer sur lequel la griotte frappe avec une baguette également en fer. Cet instrument de griotte sert uniquement pour accompagner le xylophone du mari, ou les chansons de *jèlìmúsó* (griottes) ; mais on n'en joue jamais à part »[14] (Camara, 1992 : 113) ; lors de célébrations de la circoncision et de l'excision, les griottes exécutent dans leurs danses une suite de pas saccadés ; généralement, elles accompagnent de leurs chants la musique produite par les instruments de leurs maris, et elles dansent également ; elles sont extrêmement parées ; elles font preuve d'arrogance, voire d'outrance. Janson (2004 : 74) affirme que dans la région où elle a effectué ses recherches, dans l'est de la Gambie, pays qui se trouve enclavé dans le Sénégal au sud, au nord et à l'est, les griottes font rarement de la musique. Alors que le père de la griotte gambienne Gai Sakiliba jouait de la *kora*, sa mère jouait du *neo*, une tige en fer à percussion.

D'autres études sur les griottes ont été publiées à la fin du XX^e^ siècle, telles que celles de Innes (1974) ou celle de Johnson (1986), mais elles n'abordent pas assez les fonctions de ces femmes. Durán (1995 : 197) souligne l'absence de renseignements sur les griottes dans son article « Jelimusow : the superwomen of Malian music » où elle affirme qu'il reste beaucoup à dire de ces artistes : « Travellers, explorers, scholars and

[13] Samory Touré a combattu militairement la colonisation française et anglaise à la fin du XIX^e^ siècle. Son royaume comprenait notamment une partie du Mali et de la Guinée.

[14] Les instruments de musique des femmes malinkés sont très rudimentaires comparés à ceux des griots. Les jeunes femmes en général peuvent jouer du *tásádání* « fait de deux petites gourdes remplies de grains de perles ou de petits cailloux, réunies par une cordelette qui les traverse », du *kùdé*, « une sorte de cylindre en calebasse ornée de quelques colliers de perles » et le tambour d'eau ou *jídúdú*, composé d'une « calebasse renversée sur une autre, pleine d'eau » (Camara, 1992 : 117).

journalists have documented the multi-faceted roles of *jeliw* as praise singers, dancers, public orators, interpreters, historians, genealogists, mediators, and political and social advisers. What remains largely unwritten, however, is the story of female *jeliw* – the *jelimuso* (pl. *jelimusow*) » . Janson s'accorde avec les propos de Durán, car elle considère que les griottes ont été omises dans la recherche africaniste : « Curieusement […], les *jalimusoolu* ont été presque oubliées dans les publications scientifiques. Quand on y fait référence, leurs noms apparaissent dans des notes de bas de page ou ne sont cités qu'en passant » (Janson, 2004 : 74). Cette omission est pour Janson une grave erreur parce que sans connaître l'univers de la griotte, il est impossible de vraiment comprendre le métier des griots.

Les griottes du XXI^e^ siècle accomplissent leurs fonctions de manières diverses. Celles qui habitent en milieu rural sont généralement plus attachées à leurs activités traditionnelles que celles qui habitent les grandes villes, telles que Dakar ou Bamako. Les griottes qui connaissent un grand succès dans le monde de la chanson embrassent souvent la modernité, phénomène qui peut entraîner la critique de certains secteurs de la société, et des problèmes conjugaux (Durán, 1995 : 204-206 ; Montes Nogales, 2020 : 121-125). Les griottes interviewées par Machín Álvarez (2020) en Casamance, au sud du Sénégal, par exemple, participent avec leurs chants à plusieurs cérémonies et fêtes, telles que celles de l'imposition des noms, les rites de passage (circoncision, excision ou ablation du clitoris[15]), les mariages, l'accueil des gens importants, l'animation de la lutte sénégalaise (làmb), la Tabaski (Aïd-el-Kébir), la Korité (Aïd-el-Fitr) et le Gàmmu (ou Gamou, commémoration de la naissance du prophète Mahomet). Dieme signale que la griotte wolof « est un personnage omniprésent dans la vie quotidienne des membres de la société aussi bien pendant les moments de joie que de peine » (Dieme, 2020 : 142). Les activités de la griotte gambienne Gai Sakiliba ne se limitent pas aux chants, d'après Janson (2004 : 82) : « Gai est aussi une sage-femme. À Manneh Kunda, elle apporte son aide lors des accouchements, coupe le cordon ombilical et lave les nouveau-nés. Par ailleurs, à l'occasion des rites d'excisions, elle tient les filles dans ses bras et soigne leurs plaies ». Gai Sakiliba affirme aussi intervenir en tant que médiatrice lors des disputes entre des gens. Machín Álvarez (2020 : 58) souligne l'existence de grandes similitudes entre les griottes mandingues de l'est de la Gambie analysées par Janson et celles qu'elle a interviewées en Casamance. En ce qui concerne l'apprentissage de leurs activités, les griottes affirment souvent que, indépendamment de leur ethnie d'origine, cela nécessite une observation depuis leur enfance, ainsi que la répétition et la mémorisation. Il s'agit d'un apprentissage qui se déroule dans le milieu familial. Leur attrait pour les louanges, déjà mentionné par Mollien et Raffenel au XIX^e^ siècle, parmi d'autres, est toujours prononcé.

[15] La griotte Tuuti Konté dit à Machín Álvarez (2020: 119) que l'ablation est une pratique fréquente : « es muy corriente, y a pesar de la sensibilización para combatirla, es practicada clandestinamente ».

> Les jalimusoolu ont un rôle crucial dans plusieurs communautés de l'Afrique de l'Ouest. Leur activité principale est de chanter des louanges. Lorsqu'elles chantent, elles s'adressent à leurs hôtes en fonction de leurs patronymes, ce qui révèle leur statut. Chaque patronyme correspond à des louanges qui consistent en une combinaison de généalogies et des formules fixes (Janson, 74 : 2004).

La griotte gambienne Gai Sakiliba, destinée à la *jaliya* (le métier des griots) dès sa naissance, a appris l'accomplissement de ses fonctions en observant ses parents :

> Tant mon père que ma mère m'ont formée pendant nos voyages. […] Lorsque mes parents jouaient pour leurs hôtes, j'écoutais attentivement. À la maison, je répétais les chansons que ma mère avait chantées. Quand je les avais apprises par cœur, je m'entraînais à les chanter devant les filles de la concession. Je crois que j'avais dans les quinze ans quand j'ai pu commencer à chanter toute seule. J'ai aussi appris à danser et à jouer du *neo* en regardant ma mère (Janson, 2004 : 78).

D'après Dieme, pour les griottes wolofs, il n'y a pas d'âge défini pour l'apprentissage du métier de griotte, car elles peuvent y être initiées à partir de cinq ou sept ans. La personnalité de la jeune griotte détermine ce moment. En tout cas, Dieme (2020 : 143) distingue plusieurs étapes : une formation à la maison dirigée par la mère, la grand-mère ou la tante consistant à la mémorisation de l'histoire et de la généalogie (*tagg*) d'un *géer* (noble) ; ensuite, l'observation des griottes lors des cérémonies et une écoute attentive des généalogies.

Cependant la louange ne consiste pas qu'à mémoriser, car l'improvisation et la création peuvent enrichir le discours oral. En fait, Gai Sakiliba souligne l'amélioration de son art après son mariage parce qu'elle a ajouté ses propres phrases aux chants que ses parents et sa tante lui avaient appris (Janson, 2004 : 78). Janson (2004 : 83) signale aussi que les griottes célibataires n'ont pas le droit d'improviser et de chanter *en solo,* car ces privilèges sont réservés aux griottes mariées, capables de déchiffrer les sens profonds des compositions.

Étant donné l'importance des louanges dans la vie professionnelle des griottes, montrer une version d'une composition poétique nous paraît nécessaire. Machín Álvarez (2020), dans son étude des griottes de Casamance, affirme que les louanges représentent le répertoire le plus vaste de leurs chansons adressées à leurs *jati* (hôtes). Ces louanges sont composées de généalogies, proverbes et figures de style variées. Elle distingue deux classes de louanges : les *donkilo*, chantées, et les *sataro*, déclamées.

Concernant leur origine, elle différencie le répertoire *tilibo* provenant du Mali, cœur du Mandingue[16], et le *tilijii* sénégambien.

« *Suolu wo* » (« Oh, les chevaux ») appartient au répertoire *tilibo*. De nos jours, il honore la personne louangée. Machín Álvarez (2020 : 113-115) analyse quatre versions de ce chant en langue mandinka, mais nous ne présentons ici que la traduction d'une version de la griotte Awa Kouyaté, récitée à Sédhiou (Sénégal) :

1. Oh, los caballos de los reyes que cruzan el río por los puentes
2. Los caballos de Tiramaghan
3. Oh, los caballos, las palabras de nuestras abuelas van detrás nuestro
4. Estas palabras lo resuelven todo
5. En el monte, aquí y allá
6. Caballos ensillados
7. Coly *Dioumaré*
8. El bravo guerrero
9. El niño por quien su madre ha orado
10. Muchas gracias
11. Un gran nombre y un hombre grande no es lo mismo
12. Dios es grande en este mundo
13. El Dios pacífico y el más exaltado
14. Aquel que nunca conoceremos
15. El Dios que lleva a Coly *Dioumaré* el bienhechor
16. El esposo de una mujer wolof que carga gente sobre su espalda
17. La suerte no pertenece a todo el mundo
18. Estás con los *toubab*[17]
19. Y has tenido éxito
20. Coly el grande yace sobre su lado derecho
21. Partió sin vergüenza al más allá
22. No murió de hambre
23. No murió de sed
24. Murió sin preocupaciones
25. No se fue con la propiedad de nadie
26. El esposo de la mujer Mbye, un buen marido
27. El esposo de la mujer Jani, un buen marido
28. Oh, los caballos de Tiramaghan
29. Oh, los caballos, las palabras de nuestras abuelas van detrás nuestro

[16] Le Mandingue couvre une vaste aire culturelle et géographique s'étendant notamment du Sénégal au Mali en passant par la Gambie, la Guinée et la Côte Ivoire. Derive & Dumestre (1999 : 9) précisent les limitent de ce grand territoire : « La zone mandingue fait partie de l'aire linguistique et culturelle connue sous le nom de Mandé qui correspond à une vaste étendue d'Afrique de l'Ouest : une grande partie du Mali, le nord-est de la Guinée, le nord de la Côte-d'Ivoire, le sud-ouest du Burkina Faso, une fraction de la Gambie, une partie de l'est du Sénégal et même une petite portion du Liberia avec les Vai ».

[17] Européens, Blancs.

30. En el monte, aquí y allá
31. Caballos ensillados
32. Dónde están los guerreros del combate
33. Oh Yammaru
34. La guerra está contigo
35. Tomando a alguien, matando a alguien
36. Yammaru el guerrero ganó la guerra
37. Oh *jalilou*, el extranjero que desconoce el lugar encontrará siempre lo que necesita
38. Laura Que la paz sea contigo, Laura
39. Amiga de Awa Kouyaté
40. Que la paz sea contigo
41. Viniste a la tierra de Sédhiou
42. El área de Sédhiou fue buena para ti
43. Laura, la amiga de Awa Kouyaté
44. Que la paz sea contigo, Laura
45. Bonjour bonsoir
46. Oh Laura Laura Laura Laura
47. Que la paz sea contigo
48. Tú eres rica
49. Los *toubab* han llegado
50. *Kunyi nyala* oh Laura
51. La guerra está contigo
52. En la guerra avanzas y vences
53. Yammaru el guerrero ganó la guerra
54. Merci beaucoup
55. Tú eres rica
56. Es Allah que te lo ha dado.

Voici quelques explications sur ce chant qui honore la chercheuse Machín Álvarez et son interprète N'Déné Coly. D'après Machín Álvarez, les chevaux évoquent la puissance de l'armée, la parole des ancêtres rappelle la stabilité et la force de la parole traditionnelle et le grand nombre de chevaux pourvus de selle renvoie à la richesse, qui peut être d'ordre économique ou culturel. Yammuru pourrait être le nom d'un personnage important[18]. On y constate certaines formules consacrées à louanger l'hôte, telle que la comparaison « un grand nom et un homme grand n'est pas pareil » qui l'incite à surpasser ses propres actes. La griotte évoque aussi Tiramaghan, l'un des guerriers de Soundjata Keïta, fondateur du royaume de Gabou[19]. *Dioumaré* est un terme employé

[18] Machín Álvarez (2020 : 112) réunit plusieurs théories concernant l'origine de ce nom.

[19] Les traditions orales de Casamance, de Gambie et de Guinée-Bissau renseignent abondamment sur le royaume de Gabou. Tiramaghan (ou Tira Magan) était l'un des guerriers ou compagnons d'armes de Soundjata Keïta. M. M. Diabaté (1970 : 53) affirme qu'il était l'ancêtre des Traoré. La tradition raconte qu'il refusait de sortir d'une tombe qu'il avait creusée jusqu'à ce que Soundjata lui donne le

pour louer qui précède le nom de famille. Porter quelqu'un sur le dos signifie le soutenir. Les louanges adressées à Machín Álvarez et à N'Déné Coly les invitent à lui donner un don. Les vers 20-25 renvoient à l'ancêtre de Coly, l'interprète, pour l'encourager à suivre son exemple et à surpasser ses prouesses. Les vers 26 et 27 sont habituels pour louer le mari d'une femme. La question « Où sont les guerriers ? » est une provocation, car la griotte incite au courage, au franchissement d'obstacles quotidiens. Le vers « C'est Allah qui te l'a donné » exalte la religion musulmane et insiste sur la prédestination. D'après Machín Álvarez (2020 : 117), cette composition poétique révèle la liberté de création de la griotte qui alterne certaines formules fixes et des vers créés par elle-même.

3. Les représentations des femmes

Parmi les multiples thématiques que les genres oraux abordent, celles concernant la représentation et le rôle de la femme sont très nombreuses. La littérature orale de l'Afrique occidentale offre généreusement des témoignages de la subordination des femmes à l'homme, mais elle met également en avant l'intelligence, le courage, la force de caractère et la fierté des femmes lorsqu'elles sont nobles. Plusieurs genres mettent en relief les qualités de la femme exemplaire : soumission, patience et conformisme, car l'autorité apparaît souvent comme une prérogative masculine. Nous avons sélectionné plusieurs épopées, certains chants destinés à l'épousée et quelques énigmes attribuées à Kothie Barma, un savant populaire sénégalais, pour montrer le comportement réservé aux femmes, celui qui peut servir de référence à l'imitation pour susciter admiration ou celui qui est l'objet de la condamnation de la communauté.

3.1. L'épopée, le genre de la noblesse

Bien que les épopées de l'Afrique occidentale exhibent les prouesses des hommes, elles offrent aussi plusieurs représentations des femmes dans les différentes sociétés de ce vaste territoire, car les griots insistent sur leurs vertus et défauts. Les récits épiques illustrent les qualités et les imperfections féminines et par conséquent l'admiration et la crainte que les femmes suscitent chez les narrateurs. La femme noble, élément fondamental des réseaux de parenté et des alliances dans sa classe sociale, étale son amour excessif de soi-même et son vif orgueil, des traits propres à son rang. En effet, les récits épiques sénégalais mettent en exergue la fierté des nobles, mais non sans attirer l'attention du public (ou des lecteurs) sur l'aveugle témérité des reines et des

commandement d'une expédition contre Jolofin Mansa en pays sérère. L'origine de cette expédition était la confiscation des chevaux de Soundjata par le roi du Djolof, histoire populaire et relatée par un grand nombre de traditions orales mandingues. D'après Niane, la victoire de Tiramaghan a été claire : « Tiramaghan Traoré écrasa l'armée du Djolof et rentra triomphant au Manding, poussant devant lui non seulement les chevaux qui avaient constitué le *casus belli*, mais un long convoi de butin » (Niane, 1989 : 18). Niane (1989 : 36) affirme que bien que presque toutes les provinces mandingues de Sénégambie attribuent leur origine à Tiramaghan, il est peu probable qu'il soit le fondateur de tous les villages qui se réclament de lui.

princesses, susceptibles d'aggraver un conflit ou de provoquer une guerre. Un exemple représentatif est celui de Rella, la cousine germaine de Samba Guéladio, le héros d'une des plus connues épopées peules du Fouta Toro (Nord Sénégal)[20]. Diyé Konko (version de Correra) ou Rella (version de Ly) tire son amant Samba d'un grave danger, mais provoque plus tard sa mort : « C'est elle qui sauve son futur mari qui préparera et servira le plat proscrit par l'oracle, lui donnant ainsi la mort par la transgression de l'interdit alimentaire. La femme se trouve ainsi à la croisée des chemins : originaire de la vie, puis instrument du destin et du trépas » (Ly, 1991 : 13). Le griot du Fouta Toro Amadou Mamadou Kamara n'hésite pas à préciser la vraie cause de la mort du protagoniste afin de mettre en relief la déloyauté de sa compagne :

> C'est ainsi qu'il n'est mort
> ni par une balle ni par une autre chose,
> mais par traîtrise (Correra, 1992 : 216).

Le Peul sénégalais Sidi Mbôthiel, descendent de serfs de Koli Tenguella, c'est-à-dire, homme de caste, dans le récit épique des Peuls du Jolof[21] intitulé « Goumalel Samba Diam Dialalo contre Guelel Yero Ardo Ndal »[22] énonce un à un les défauts attribués aux femmes auxquels les hommes devraient faire attention. En plus de certaines imperfections physiques qui font des femmes des êtres peu désirables, il met en évidence plusieurs défauts féminins, l'indiscrétion et l'impudicité :

> Si quatre-vingt-dix défauts se trouvent réunis chez une femme,
> elle ne sera jamais aimée, elle ne se mariera jamais.
> Une femme, pour attirer la bénédiction sur elle, ne doit pas avoir
> pied rapide et langue pendue.
> Elle ne doit pas contracter de dettes à chaque fois qu'elle
> s'accroupit[23].
> […]
> Cette femme n'est ni à épouser, ni à aimer.
> Si tu l'épouses, couchée derrière toi, la nuit, que ronfle-t-elle ?
> « Meurs que je reste veuve » (Ngaïde, 1983 : 39-42).

[20] Kesteloot souligne avec admiration la célébrité de ce héros : « un nom qu'il faut apprendre à reconnaître, car, sur toute l'étendue du Sahel traversé par les Peuls et les Toucouleurs, il sonne chaleureux, familier, comme celui de Roland ou de Siegfried à l'oreille de la vieille Europe » (Kesteloot, 1991 : 1). Dans la version du griot Pahel Mamadou Baïla, malien mais descendent d'une famille originaire du Fouta Toro, l'action se déroule au territoire mandingue, au Fouta Toro, au Sahel et en pays Soninké.

[21] De nos jours, le Jolof « est une vaste étendue sablonneuse limitée au Nord par le Toro et le Dimar, au Sud par le Saloum et le Niani Ouli, au Nord-Ouest par le Walo […], à l'Ouest par le Cayor et le Ndiambour, au Sud-Ouest par le Baol, à l'Est par le Ferlo » (Ngaïde, 1983 : 17).

[22] Sidi Mbôthiel raconte ce récit à un riche commerçant sénégalais en 1973 à Brazzaville.

[23] Position de l'acheteuse devant un étalage à même le sol.

L'épopée du Kayor[24] (ou Kajoor) nous offre une vue d'ensemble sur la position occupée par la femme dans un genre noble[25] de la littérature orale. Les actions et les propos des personnages de cette épopée révèlent les obligations liées à la hiérarchie de sexes et les tâches qui leur sont confiées : « Je n'ai pas de but précis. Il se trouve qu'une femme sortant de chez elle doit toujours avoir un récipient. Si j'avais été un jeune garçon, j'aurais pris un fusil, un coupe-coupe ou un gourdin. Étant une fille, je prends un récipient » (Diagne, 2014 : 305).

Parmi les obligations des femmes se trouve celle de respecter la volonté de leur père pour accepter un mari. La femme devient donc un outil indispensable pour établir des alliances. Les monarques du Kayor désirent avec avidité élargir ou protéger leur royaume et pour atteindre cet objectif une femme peut être aussi utile que les armes ou la magie. Lat-Soukâbé, maître du Kayor et du Baol[26], chaque fois qu'il épouse une femme, il prend aussi pour épouse la sœur de celle-ci. Afin de régulariser ses alliances matrimoniales et d'en tirer profit, il remet un fief à chacun de ses beaux-frères quand ils le réclament :

> Lat-Soukâbé avait coutume, lorsqu'il épousait une femme, d'y adjoindre sa sœur, lorsque celle-ci venait la visiter, et d'offrir une couronne à leur frère s'il se mettait en courroux.
> Il avait dix épouses et cinq beaux-pères.
> Lat-Soukâbé, qui avait pris pour épouse Koura Ko Ndiogou, lui adjoignit Yâssine Ko Ndiogou venue lui rendre visite.
> Le Kayor et le Baol réunis vinrent le trouver pour lui dire : « Koura Ko Ndiogou et Yâssine Ko Ndiogou ne peuvent être des coépouses, parce qu'issues du même père, Ndiogou Mâ Diambar. »
> Il leur répondit : « Elles ont même époux. Que personne ne s'avise de s'ingérer dans un différend les opposant ! »
> Lorsque leur frère Yérim, en colère, vint le trouver, il lui répondit : « Yérim, je te nomme roi de Ngoye. » (Diagne, 2014 : 125).

[24] Le royaume du Kayor se caractérise par sa longue durée, quatre siècles sous la même dynastie. D'après Kesteloot « il débuta au XV^e^ siècle avec un chasseur, Gnouk Fam, qui entreprit d'unifier les chefferies traditionnelles des régions au nord-ouest du fleuve Saloum ; il s'acheva à la conquête coloniale, avec la guerre de résistance que le Damel (roi) Lat Dior mena contre Pinet-Laprade, à la fin du XIX^e^ siècle (1879) » (Kesteloot, 2014 : 7).

[25] D'après Chevrier (2005 : 328), l'épopée, le mythe et les récits initiatiques font partie des genres nobles.

[26] D'après le griot Ousseynou Mbéguéré, Lat-Soukâbé a été le premier à introduire le fusil au Sénégal (Diagne, 2014 : 123).

Étant donné l'utilité de la femme, elle est aussi un outil pour provoquer les adversaires. Pour le souverain Lat-Dior[27], la *linguère*[28] Fâtou Tiouk s'avère un excellent instrument pour humilier son ennemi, mais aussi pour assurer sa descendance[29]. D'après Diagne : « il n'y a pas de pire injure que de se faire ravir son épouse ou sa fiancée »[30] (Diagne, 2014 : 27). Fâtou Tiouk est capturée pour provoquer le Bour-Sîne, mais une fois qu'elle a conçu, elle est rendue :

> Lat-Dior saisit son sabre de Koulifiting et fendit la palissade.
> Il fit irruption au milieu du cercle des femmes sérères.
> Elles s'égaillèrent, laissant toute seule Fâtou Tiouk.
> Du haut de sa monture, il la toisa, lui lança : « Qu'en dis-tu ? »
> Il la saisit sous le bras, la fit monter en croupe et dit :
> « Si quelqu'un a ouï dire que je me suis converti à Mboul, qu'on lui notifie que j'ai abjuré dans le Sîne.
> Retournons à Mboul ! »
> Avec la linguère Fatou Tiouk il regagna Mboul, où la Cadi Madiakhaté lui dit qu'elle était faite pour lui, et la lui donna en mariage. Lat-Dior la fréquenta et eut d'elle deux enfants : Sountou et Biram Bambi.
> Après quoi, il la reprit en croupe, repassa par le Sîne, la fit descendre, disant : « C'était juste pour assurer la semence » (Diagne, 2014 : 29-31).

Cependant, les épopées sénégalaises insistent sur un comportement des femmes nobles susceptible de provoquer de graves conflits, à savoir la provocation délibérée. L'incitation à l'action et à l'exhibition du courage est une caractéristique propre aux femmes d'une classe sociale élevée. Il n'est pas rare qu'elles parviennent à éveiller l'orgueil de leurs maris, amants ou fils sans prévoir les conséquences, car l'exposition publique de sang-froid, bravoure et intrépidité les honore. D'autre part, ce défi est nécessaire pour la singularisation du héros et pour mettre en évidence les caprices des femmes. Les épouses de Moussé Boury Déguène Kodou sont un exemple de l'orgueil des femmes nobles au-dessus de l'amour pour leur mari :

> Les Dior se retirèrent pour se concerter.
> Elles revinrent, et lui dirent : « Si demain, de Guilé,

[27] Lat-Dior Ngoné Latyr Diop (1842-1886) a été le dernier grand monarque du Kayor. Selon Diagne, il a régné de 1862 à 1863 et de 1864 à 1879 et il s'est opposé à l'installation d'une liaison ferroviaire entre Dakar et Saint-Louis que les Français souhaitaient pour le contrôle du pays. Il a été vaincu lors de la bataille de Dékheulé, localité distante de Louga d'environ 33 kilomètres, au sud, le 27 octobre 1886.

[28] La *linguère* était une femme noble, la sœur d'un roi ou sa mère, par exemple, dans différents royaumes du Sénégal. *Lingeer* en wolof et en sérère signifie reine ou princesse.

[29] C'est le griot Ousseynou Mbéguéré qui raconte cet épisode de Lat-Dior.

[30] La tradition mandingue dit aussi : « Si tu veux vivre en bonne concorde avec le Malinké, ne convoite ni sa terre, ni sa femme » (Diabaté, 1986 : 19).

tu reviens pour faire le récit de la bataille,
tu ne seras plus digne d'être notre époux » (Diagne, 2014 : 83)[31].

Ndâle, l'épouse du chef Goumâlo Samba Diam, tombant amoureuse du peul Guêlel Yéro Ardo Ndâl, décide de provoquer son mari. Lors d'une soirée de chants de griots, elle profère des paroles offensantes auprès de son époux : « Tu n'es pas plus fort que n'importe quel Peul, c'est un mensonge » (Ngaïde, 1983 : 62).

Après une violente dispute avec sa femme, Goumâlo répond à l'offense : « si, demain matin, Guêle et moi on s'affronte, je le recouvrirai de bande de terre » (Ngaïde, 1983 : 62).

Les provocations sont présentes aussi dans les récits mythiques sérères. Sémou Diodio Ndiaye, de la localité sénégalaise de Fatick, illustre ce cas particulier, car dans le récit qu'il raconte (« Les origines de la fondation de Fatik ») la reine pousse son mari, par un défi lancé, à singulariser leur fille :

La fille de Dungit Mbidel dansa avec beaucoup de grâce.
Témoin du spectacle, la fille du roi fondit en larmes,
Puis elle alla trouver sa mère et lui dit :
« Mère, viens donc voir de quoi la fille de Dungit Mbidel s'est vêtue pour la fête ! »
La mère vint et constata le fait.
Puis elle alla trouver le roi Saandeene et lui jeta à la figure :
« Pouah ! Toi, tu n'es pas un roi !
C'est plutôt Dungit Mbidel qui est une reine !
Si seulement tu voyais ce que sa fille a mis aujourd'hui !
Nulle part ailleurs, personne ne l'a mis ! »
Le roi lui dit :
« Dès demain, de bonne heure, je la tue et je lui arrache ses biens ! » (Faye, 2016 : 131).

Le défi n'est pas l'apanage de l'épouse, mais aussi de la sœur et de la mère. Les récits mythiques sérères[32] nous offrent encore l'exemple de Yaande Saar, la sœur du maître de Sinig (Sine), qui incite son frère à combattre Mbaa-Waagaan : « C'est parce que je ne suis pas pourvue d'un phallus. Si j'étais pourvue d'un phallus, je mettrais un terme à cela » (Faye, 2016 : 61)[33].

Mbaye accorde aussi une grande importance au rôle de la femme dans le récit qui raconte la légende de Mbegaan Nduloom, fondateur du royaume du Saloum

[31] Cet épisode est raconté aussi par le griot Ousseynou Mbéguéré.

[32] D'après Mbaye (2012), entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle, les Sérères habitant le nord du Sénégal se sont installés plus au sud, dans leurs emplacements actuels. Ils cherchaient à améliorer leurs conditions de vie et à éviter l'islamisation. Ils se sont fixés au Sine et au Saloum où il y avait des colonies mandingues qu'ils ont assimilées.

[33] Récit mythique de fondation raconté par Ndéba Sékène Ndour.

(Saalum ou Saluum, en langue sérère) et de la royauté gelwaar à la fin du XV[e] siècle[34]. Nbegaan est considéré, aux dires des griots, le seul à avoir régné au Saloum, au Sine et au Baol (Bawol). Mbaye affirme que dans le mythe de Mbegaan[35] le rôle de la femme revêt une importance cruciale, car le récit lui attribue la responsabilité de transmettre les valeurs sociales, d'adjuvant du héros et de révolte. En fait, d'après Mbaye, Menge Nduur, petite sœur de Nbegaan, lui prête son concours dans le camp de bataille, mais à un moment donné se soulève contre lui :

> Face à cette impasse perçue comme un affront, Menge se révolta contre son frère et se proposa, sans aucune forme de subtilité, de prendre sa place, convaincue qu'elle aura plus de succès que lui. Selon le récit, elle le défia même en ces termes :
> Même moi qui suis une femme,
> Si je combattais ce marabout, il y a longtemps que le l'aurais fait quitter (Mbaye, 2012 : 4).

Mbaye souligne l'importance de ce défi, car il accélère l'action mythique : Menge propose à son frère une stratégie comprenant ruse et magie afin de vaincre le toucouleur Ali Eli Bana (ou Elibana Sal). Elle se transforme en chatte et sauve son frère, transformé en serpent, qui avait déjà inoculé son venin au marabout. Cette participation de Menge est cruciale pour Mbaye :

> Là où la force physique de l'homme a échoué, la stratégie féminine a réussi. Ce rôle de la femme dans la conquête du pouvoir sera le prétexte de son mariage avec le roi du Jolof de l'époque Jeléen Njaay, car, dit le récit, il fallait l'éloigner pour préserver le secret du stratagème mis en œuvre pour évincer Ali Eli Bana (Mbaye, 2012 : 4-5).

Nous n'avons pas eu accès à la version du récit analysée par Mbaye, mais à celle racontée par Mamadou Mar, du village de Kahôme, collectée par Faye. Dans la version de Mar, c'est le griot qui se métamorphose en chat, qui sauve le héros et qui décide d'attribuer son aide à la sœur du roi. La femme n'est plus l'adjuvant du héros, mais un être indiscret qu'il faut éloigner. Si cette fois-ci le texte oral met en exergue la dignité du griot, il met en relief également l'imprudence féminine, car s'il faut que Menge se marie et quitte le pays c'est parce qu'on la considère incapable de garder un secret : « Car il y a des secrets qui ne peuvent rester dans le cœur d'une femme » (Faye, 2016 :

[34] Son père était un chasseur originaire du Saloum dont les connaissances cinétiques et magiques étaient profondes et sa mère était une princesse gelwaar. Nbegaan reçoit une double éducation, d'abord celle de la cour du Sine (Sin ou Siin en sérère) et ensuite auprès de son père, au Saloum.

[35] Dans son recueil de récits sérères, Faye classe cette narration dans la catégorie de récits épiques de type historique. Kesteloot et Dieng soulignent la proximité entre le mythe et l'épopée en Afrique de l'Ouest : « Dans l'Ouest africain, les mythes se réactualisent ainsi dans les récits épiques, en s'appuyant sur l'émergence des entités politiques dans la diachronie » (Kesteloot ; Dieng, 1997 : 82).

219). Cette impérieuse raison et la convenance d'une alliance provoquent le mariage de la princesse avec le roi du Jolof. L'indiscrétion féminine est un motif récurrent dans les épopées de l'Afrique de l'Ouest[36].

Les mères, dans les épopées, n'hésitent pas non plus à provoquer leurs fils[37]. Dans l'épopée du Kayor, Yâssine Isseu pousse ses fils à combattre[38]. Après avoir préparé un bœuf et du couscous pour dîner, elle ne sert à ses fils qu'un os complètement rongé :

> On lui dit : « Même lorsqu'il t'arrivait d'égorger une chèvre, nous mangions à satiété. Aujourd'hui que tu fais tuer un bœuf, tu ne trouves rien de mieux à nous servir qu'un unique os.
> Un os qui, de surcroît, est intouchable ! »
> Elle les coupa : « J'ai pensé qu'un unique os vous suffisait et que vous pourriez manger à satiété.
> J'ai pensé qu'un seul vous suffisait à vous tous ! »
> Ils demandèrent : « Et pourquoi donc ? »
> Elle s'expliqua : « Je constate que Mâwa Mbâthio Samb est le seul et unique enfant de sa mère.
> Alors que vous êtes sept nobles cavaliers de son rang, cet unique-là vous a chassés, et brise ma calebasse partout où je m'avise de la poser ! »
> Chacun d'eux secoua sa main et dit « Si je dois encore manger de ce repas puissent les premières salves de Makka me foudroyer demain ! » (Diagne, 2014 : 201-203).

Un passage similaire est raconté par le griot traditionaliste Assane Marokhaya Samb, spécialiste de l'histoire du Kayor[39]. Quand la reine mère apprend que son frère Alboury Sarr Ndaw refuse de lui rendre service, se met en colère et sert à ses fils un plat de couscous avec un os démesuré accompagné de ces paroles :

---

[36] La femme âgée, quant à elle, n'échappe pas à la critique des griots. Elle représente la vieille indiscrète, incapable de garder un seul secret. Un grand nombre de récits de l'Afrique occidentale mettent en avant ce défaut associé aux femmes de tout âge mais surtout aux femmes qui ont atteint un certain âge. Une vieille femme rencontre par hasard Mâwa Mbâthio Samb et sans le reconnaître lui révèle le secret de son invincibilité. Cette femme paie cher son indiscrétion car elle meurt subitement (Diagne, 2014 : 197-199).

[37] La plus célèbre des épopées mandingues, celle de Soundjata Keïta, illustre très bien ce type de comportement attribué aux femmes. Ne supportant plus l'humiliation que sa coépouse lui fait subir, Sogolon, l'une des femmes du monarque, décide de mettre fin à son abaissement. C'est pour cela qu'elle exige à son fils, paralytique des jambes, de lui faire savourer tous les plaisirs de la reconnaissance publique en le contemplant marcher et faire des prouesses.

[38] Diagne recourt cette fois-ci à la version de la bataille de Makka que le professeur Mbaye Guèye lui avait mise à sa disposition.

[39] D'après Sakk (2011 : 12), Assane Morokhaya Samb était un maître du patrimoine du Kayor. Il avait travaillé à la radio et avait animé la tribune Sénégal Demb.

> Ne vous méprenez ni sur votre hardiesse ni sur votre noblesse, car un roturier ne peut reconnaître ce couscous : Alboury Sarr Ndaw ne le saurait non plus. Nous avons le même père, il est donc mon frère de sang, mais, ayant été désigné pour la régence de votre royaume, il refuse de vous redonner le pouvoir. Lui, ne connaît pas votre bravoure (Sall, 2011 : 161).

Dans les épopées sénégalaises, les femmes sont nécessaires pour établir des alliances entre les cours royales, mais aussi parce que leurs exigences, leur fierté et leurs désirs de distinction sociale provoquent des conflits susceptibles de faire émerger les qualités des héros : le courage, la force, l'orgueil, le respect de la parole donnée et même la témérité.

3.2. Les chants *dénkaane* et *xaxar*, les chants des épouses

Pour bien comprendre la différence entre la bonne et la mauvaise épouse, entre la vertueuse et la dévergondée, une variété de chants wolofs est très appropriée, les *dénkaane* (ou recommandations) que Dieme définit dans son étude sur la poésie orale féminine wolof comme : « chants d'adieu énoncés par les amies et parentes de la nouvelle mariée quand celle-ci est conduite au domicile conjugal » (Dieme, 2020 : 7).

Cette chercheuse précise les principales caractéristiques de cette poésie féminine qui se produit toujours le soir, vers 20 heures, dans la cour de la maison des parents de la mariée. Cette cérémonie solennelle d'adieux réunit chants et discours, prononcés devant les voisins, les amies de la jeune fille, ses parents, les représentants du mari[40] et un prêtre musulman (imam) qui bénit le ménage[41]. Le passage de la maison familiale au domicile conjugal exige certains rites nuptiaux, notamment le *yeb*, caractérisé par les

[40] Les accompagnantes de la jeune fille sont sa tante paternelle, considérée par les Wolofs comme le père féminin, sa tante maternelle, sa cousine patrilatérale, ses amies et sa *topp* ou demi-sœur paternelle. Le cadeau que les représentants du mari offrent aux femmes qui accompagnent la mariée est une petite somme d'argent après un entretien pour parvenir à un accord qui conclut l'affaire. Chez les Mandingues de la région sénégalaise de la Casamance, au sud du pays, ce présent s'appelle *soo balanta* (« le cheval a refusé de partir » qui évoque la tante maternelle). Dieme affirme qu'aussi bien pour les Wolofs que pour les Mandingues, la remise de cette modeste somme d'argent est une obligation pour que la mariée quitte la maison paternelle. Gaden (1931 : 23-26) fournit des informations très intéressantes sur les coutumes concernant le mariage chez les Toucouleurs du Fouta sénégalais. Il s'agit d'un bref rapport rédigé en 1913 par le toucouleur Djibril Lih qui accomplissait ses fonctions d'interprète à Kaédi.

[41] Park mentionne déjà au XVIII[e] siècle le but éducatif des chants adressés à la jeune mariée à Kamalia, un village mandingue : « Ainsi accoutrée, elle est assise sur une natte au milieu de la chambre, et les vieilles femmes placées en cercle autour d'elle lui donnent alors leurs instructions. Elles lui indiquent avec beaucoup de sagesse comment elle doit se conduire à l'avenir. Cette leçon de morale est cependant souvent interrompue par de jeunes filles qui amusent la compagnie par des chansons, par des danses dans lesquelles il règne plus de gaieté que de délicatesse » (Park, 1980 : 237).

recommandations à l'épousée[42]. La fin du *yeb* est marquée par la remise de la main de l'épousée au représentant du mari et c'est la tante paternelle qui joue un rôle de premier plan dans cette affaire. La jeune mariée appartient désormais à son époux et à sa famille maritale.

Ce passage d'un foyer à un autre n'est pas toujours jovial, car la jeune fille, incapable d'éprouver de la joie, montre sa tristesse publiquement. Ses amies expriment aussi leur affliction pendant le trajet avec leurs chants et leurs conseils. Les recommandations qu'un oncle paternel donne à sa nièce, rapportées par Dieme, permettent de constater ce qui est attendu d'elle :

> Ma fille, les conseils que j'ai à te donner
> C'est de suivre ton maître de maison.
> Ne prends jamais une voie différente de la sienne.
> Exécute tout ce qu'il te demande de faire.
> Abstiens-toi de tout ce qu'il t'interdit.
> Sois l'amie de tous ses amis. Ne te lie avec
> Personne contre son gré. Le mariage n'est pas
> Une chose facile, il faut de la patience pour
> Le rendre agréable… (Dieme, 2020 : 101-102).

L'analyse des recommandations et des chants des filles durant ce rite rend possible la distinction des principales conditions requises pour devenir une épouse exemplaire : la soumission et la patience. Voici un chant de *dénkaane* dans lequel participent Ndey Camm (NC) et Yasim Mbay (YM) qui habitent à Yeunbel, dans la banlieue de Dakar :

> **Le car rapide s'est garé**
> NC : Le car rapide s'est garé
> Les larmes ont coulé
> Sœur on rejoint le domicile conjugal.
> YM : Le car rapide s'est garé
> Les larmes ont coulé
> Sœur on rejoint le domicile conjugal.
> NC : Le car rapide s'est garé
> Les larmes ont coulé
> Sœur, on rejoint le domicile conjugal.
> YM : Le car rapide s'est garé
> Les larmes ont coulé
> Sœur on rejoint le domicile conjugal.
> NC : Oh la la ! c'est une voiture qui nous y amène,

[42] Un autre rite consiste en la réalisation de deux brefs parcours. Avant de quitter définitivement le village, la jeune fille et sa délégation font le tour de la place ; en ville, elles font le tour du bloc de maisons en taxi. Grâce à cette cérémonie, la jeune fille reçoit la protection du génie du village ou du quartier. Le second parcours a lieu à l'entrée du village du mari.

Ou le train du soir
Sœur on rejoint le domicile conjugal.
YM : Le car rapide s'est garé
Les larmes ont coulé
Sœur on rejoint le domicile conjugal.
NC : C'est une voiture qui nous y amène
Ou le train du soir
Sœur on rejoint le domicile conjugal.
YM : Une fois installée chez toi,
Aie de la considération pour ton beau-père,
Occupe-toi bien de la case de ta belle-mère.
Sœur, on rejoint le domicile conjugal.
NC : Le car rapide s'est garé
Les larmes ont coulé
Sœur, on rejoint le domicile conjugal.
YM : Une fois installé chez toi,
Aie de la considération pour ta belle-mère
Sœur, on rejoint le domicile conjugal.
NC : C'est une voiture qui nous y amène,
Ou le train du soir.
Sœur, on rejoint le domicile conjugal.
YM : Une fois installée chez toi,
Aie de la considération pour ton beau-père
Sœur, on rejoint le domicile conjugal. (Dieme, 2021 : 46).

Les chanteuses insistent sur le moyen de transport que conduit l'épousée au domicile conjugal et sur sa tristesse parce qu'elle laisse sa famille et ses amies pour aller chez son mari. Elles lui donnent aussi quelques conseils pour devenir une bonne épouse : respecter son beau-père et aider sa belle-mère à faire les tâches ménagères. Les répétitions, favorisant la mémorisation, sont une caractéristique des chants africains dont la longueur variable compense leur simplicité. Couloubaly, dans son étude de chants bambaras, donne les raisons de cette proportion harmonieuse entre les éléments du chant :

> […] le chant africain, à être lu, déçoit et lasse vite, parce que la poésie le cède à la ritournelle. Ici, au lieu que les différents couplets soient autant d'invites à l'évasion romantique ou à la réflexion philosophique, ils sont des cadres sémantiques rigides, à peine infléchis par une phrase nouvelle (souvent un mot) qui n'apporte pas une idée neuve, mais précise simplement une situation spécifique. Le refrain est incontournable et c'est finalement lui qui pèse de tout son poids, au sens rythmique comme au sens du message à délivrer (Couloubaly, 1990 : 18).

Un autre genre destiné à l'épousée est le *xaxar* (l'accueil de la mariée chez le mari)[43]. Les chants de *xaxar* sont un excellent exemple des rivalités provoquées par la polygamie, car deux groupes de femmes se critiquent mutuellement et profèrent des paroles qui portent atteinte à la dignité de leurs adversaires. Il s'agit d'une cérémonie, pendant laquelle, une joute oratoire oppose deux ensembles de femmes, celui des accompagnantes de la mariée au domicile conjugal et celui des habitantes du village (ou amies de la première épouse ou *aawo*). *Xaxar* désigne aussi les chants de la cérémonie. Bien que de nos jours, les maris ne permettent pas souvent à leur première femme d'organiser ce combat verbal, elles parviennent à s'exprimer d'une manière ou d'une autre envers leur nouvelle coépouse. Les participantes à cette cérémonie ne sont que des femmes (à l'exception d'un ou deux griots-batteurs de tam-tam) qui forment un cercle où la nouvelle épouse s'assoit au milieu tandis qu'elle contemple les femmes chanter et danser. Il s'agit donc d'une épreuve que celle-ci doit surmonter et qui la prépare pour sa vie avec ses coépouses, car les chants sont : « des invectives contre la nouvelle épousée. Ce qui frappe dans cette production verbale, c'est la virulence des propos […] Les invectives et injures grossières portent surtout sur des défauts physiques et moraux qu'on lui trouve » (Dieme, 2021 : 105). Même ses parents sont objet d'insultes, mais les amies de la nouvelle épousée prennent la défense de leur camarade en évoquant sa noble naissance, la bonne éducation dispensée par ses parents, sa beauté et toutes ses qualités morales. Au cas où la jeune fille quitterait la réunion elle serait considérée comme une femme incapable de surmonter les obstacles de la vie conjugale :

> C'est comme un candidat à un examen qui abandonne en pleine épreuve. […] Cette soirée de *xaxar* sera pour elle comme une tache d'huile sur une feuille. L'histoire se souviendra de cet évènement qui sera raconté aux futures générations, donc les enfants et petits-enfants seront informés de cette nuit où leur mère ou grand-mère n'a pas su prendre son mal en patience lors de son *xaxar* (Dieme, 2021 : 185).

Les injures des *xaxar* portent souvent sur les parents de la nouvelle mariée, mais la mise en relief des défauts du père et surtout de la mère de la jeune fille implique sa condamnation ou critique, car la fille est une réplique de sa mère[44]. Dieme signale que, malgré l'hostilité du *xaxar*, ces chants sont pris par un jeu favorisant la réconciliation des deux groupes dont la fonction est notamment cathartique : « La première épouse

[43] Ces chants sont produits par les griottes Moomi Sek, Ndey Sek et Ndey Ló du quartier de Touba Thiaroye (région de Dakar).

[44] La littérature orale de l'Afrique occidentale, notamment l'épopée, rend souvent la mère responsable des défauts de ses enfants. La mère capricieuse, arrogante et qui importune son mari et ses coépouses risque d'avoir des fils faibles, influençables et médiocres. En revanche, les fils issus d'une épouse obéissante sont bénis de Dieu. L'épopée de Soundjata Keïta est un excellent exemple des valeurs et défauts des mères.

doit, en quelque sorte, vider son sac, c'est-à-dire exprimer tout ce qu'elle a sur le cœur à la suite de la venue d'une nouvelle épouse dans le foyer pour pouvoir par la suite vivre en paix et en harmonie dans ce ménage polygame » (Dieme, 2021 : 106). Le *xaxar* contribue à résoudre la tension entre les deux femmes et la réconciliation a lieu à la fin de la cérémonie avec le cadeau *njotu balama*, considéré comme une compensation que la nouvelle mariée donne au groupe de la première épouse pour le dommage que cette dernière va souffrir, sa présence. D'après Dieme, le *xaxar* amène les femmes à se libérer de la pression de la polygamie :

> Au-delà de ce défoulement verbal, la fête est pour les femmes mariées l'occasion de dénoncer leurs difficiles conditions de vie comme la cohabitation souvent compliquée avec la belle-famille et l'injustice liée à la polygamie, mais également de critiquer certaines mœurs de la société (Dieme, 2021 : 55).

La griotte joue un rôle très important dans ce combat verbal, car elle représente la première épouse. Leymarie (1999 : 81) affirme que celle-ci ne peut exprimer son aversion envers son adversaire avec des insultes directes parce qu'un comportement pareil serait indigne de son rang, par conséquent la griotte la remplace. La première épouse, qui jouit d'une position aisée par rapport aux autres, paye les chanteuses pour leur représentation, si le mari n'est pas parvenu à les persuader à renoncer à participer à ce duel singulier :

> La première épouse rémunère les griottes, qui l'aident à exprimer sa jalousie et soulignent le statut privilégié que lui confère son ancienneté, et leur offre des vêtements. […] Le mari doit parfois donner de l'argent aux griottes de sa première épouse afin qu'elles renoncent à calomnier la nouvelle épouse (Leymarie, 1999 : 83).

Voici un exemple de chant de *xaxar* produit par la griotte Moomi Sek (MS) où nous retrouvons plusieurs procédés rhétoriques fréquents dans les chants de poésie féminine orale : d'une part, la participation du chœur (C) qui répète les mots prononcés par la soliste ou répond ; d'autre part, les répétitions de la griotte, ce qui facilite la mémorisation des vers. Grâce aux réitérations, la griotte insiste sur un grand défaut moral de sa cible, ses mœurs légères qui expliquent que la chanteuse refuse de manger les plats qu'elle prépare. La répétition est donc une formule très utile pour amplifier le reproche de la chanteuse : « En raison du tort causé par ton vagin ». L'anaphore, c'est-à-dire la répétition d'un mot ou d'une série de mots au début des énoncés, renfonce aussi l'unité structurale du chant, à cette occasion « Si tu obtiens »

> *Si tu obtiens de la semoule*
> MS : Si tu obtiens de la semoule ne m'en donne pas
> Si tu obtiens des granules de céréales, je n'en veux pas
> En raison du tort causé par ton vagin.

C : Si tu obtiens de la semoule ne m'en donne pas
Si tu obtiens des granules de céréales, je n'en veux pas.
En raison du tort causé par ton sexe.
MS : Si tu obtiens de la semoule, ne m'en donne pas
Si tu obtiens des granules de céréales, je n'en veux pas
En raison du tort causé par ton sexe.
C : Si tu obtiens de la semoule ne m'en donne pas
Si tu obtiens des granules de céréales, je n'en veux pas
En raison du tort causé par ton vagin.
MS : Si tu obtiens de la semoule ne m'en donne pas
Si tu obtiens des granules de céréales, je n'en veux pas
En raison du tort causé par ton sexe.
En raison de, en raison de, en raison du préjudice
Causé par ton vagin.
C : En raison de, en raison de, en raison du préjudice
Causé par ton sexe.
MS : En raison de, en raison de, en raison du préjudice
Causé par ton sexe.
C : Si tu obtiens de la semoule ne m'en donne pas
Si tu obtiens des granules de céréales, je n'en veux pas
En raison du préjudice causé par ton vagin.
MS : Si tu obtiens de la semoule ne m'en donne pas
Si tu obtiens des granules de céréales, je n'en veux pas
En raison du préjudice causé par ton sexe.
En raison de, en raison de, en raison du préjudice
Causé par ton sexe
En raison de, en raison de, en raison du préjudice
Causé par ton sexe
En raison de, en raison de, en raison du préjudice
Causé par ton sexe (Dieme, 2021 : 81).

Leymarie présente aussi aux lecteurs quelques exemples de *xaxar*, tels que celui-ci, chanté par les griottes qui attendent l'arrivée de l'épousée devant le domicile conjugal :

Tu ne vas pas te marier ici
Parce que nous ne t'aimons pas.
Une jeune femme qui se marie
Et qui s'occupe vraiment de son foyer
Doit préparer à manger.
Laver les vêtements de sa belle-sœur
Et lui parler ;
Apporter la paix aux gens de la maison,
Nourrir ses beaux-parents,
Les respecter.
Cela vaut mieux que d'avoir de mauvaises manières

> Et de chasser les cousins de ton mari.
> Tu es laide, noire, maigre, méchante,
> Chaque fois qu'on te demande un service,
> Tu refuses.
> Rentre chez toi !
> Ngone, si tu retournes dans ta famille,
> Je t'offre les services
> De la griotte Coura Seck
> Et de ses *yoss*[45],
> Mais si tu t'installes ici,
> Je t'offre Banan M'Baye (Leymarie, 1999 : 81-82).

On observe dans cette composition les obligations attribuées aux épouses, et ensuite les grosses injures adressées à la nouvelle coépouse.

3.3. Les énigmes[46], la parole des conteurs et des savants

La femme, dans la tradition de l'Afrique occidentale, fait l'objet d'autres critiques. Les conteurs et les griots distinguent, sur un ton ironique ou plaintif, le comportement des épouses d'antan de celui de nos jours[47], comme nous pouvons le constater dans cette digression du conteur Samba Diaw[48] :

> Si Kothie avait eu affaire aux femmes d'aujourd'hui, il aurait perdu la vie. Elles auraient répondu, en battant les mains : « Je n'ai pas de temps à te consacrer. Mon repas m'importe plus. » Ou bien : « Va prendre toi-même ta pipe, je ne suis pas ton esclave ! » Ou encore, avec un roulement coquin des yeux : « Depuis quand fumes-tu ? (Diagne, 2014 : 303).

Les avertissements de Kothie Barma (Cothi-Barma ou Kotya Barma), considéré comme un grand savant du Sénégal, mettent aussi les femmes dans une position difficile. L'entretien que le traditionaliste Koli Mbaye[49] accorde à Mamoussé Diagne en mai 1977 nous fournit des renseignements sur Kothie Barma, originaire de Ndionguè,

[45] Fausses tresses utilisées par les femmes wolofs.

[46] Genre non narratif, d'après Koné (1993 : 96), avec les devinettes et les proverbes qui peuvent « raconter une anecdote ou la sous-entendre ».

[47] Comme nous l'avons déjà souligné, les griots regrettent généralement la perte des traditions et des coutumes. Par exemple, Issa Faye éprouve de la peine au souvenir de la ferme croyance à la magie d'autrefois lorsqu'il raconte un récit épique sérère :

> Tout ce qu'un sage prédisait était pris au sérieux et inspirait une
> Solution collective
> C'est différent de notre époque actuelle
> Où personne ne croit à personne.
> Voilà pourquoi la clairvoyance et le savoir ont disparu (Faye, 2016 : 243).

[48] Observation faite par Samba Diaw lors d'un entretien avec Diagne à Saint-Louis en 1978.

[49] Koli Mbaye était plus connu à Radio Sénégal sous le sobriquet de Sâ Kadior,

village de la région de Louga[50]. Kothie Barma est considéré comme un savant de la seconde moitié du XVII[e] siècle, un homme d'une grande sagacité dont les conseils étaient empreints de prudence. En fait, il était le conseiller du roi Dâw Demba. Boilat (1985 : 346-354) affirme qu'on lui attribue plus de cinq mille adages.

La sagesse de Kothie Barma est reconnue au Sénégal depuis longtemps, Boilat le définit comme le plus remarquable des philosophes wolofs : « Les traits d'esprits de ce philosophe pourraient parfaitement faire la matière d'un grand ouvrage » (Boilat, 1853 : 345-346). Plus récemment, Becker & Martin témoignent aussi de sa célébrité : « Kotya Barma, de famille maternelle Khagan, jouit d'une grande popularité parmi les Wolof et ses maximes sont restées célèbres : il fut un sage et un homme politique avisé, qui sut défendre les droits du peuple contre les vexations du damel et l'exil de ce dernier » (Becker & Martin, 1975 : 294). Il n'est pas rare que les vieillards sénégalais fassent allusion à la sagesse de Kothie quand ils donnent des conseils aux jeunes.

Les épreuves auxquelles Kothie Barma est soumis et les réponses aux questions formulées pour qu'il devine la solution requise proposent une vision complexe de la personnalité féminine. Les maximes qu'il énonce complètent donc le portrait de la bonne épouse : « la bonne épouse est, en effet, celle qu'on laisse dans la demeure de son mari en partant et qu'on y retrouve au retour » (Diagne, 2014 : 235). Sûr de connaître la nature féminine, il recommande à ses compatriotes de se méfier de leurs épouses : « Chéris ta femme, mais ne lui accorde pas ta confiance » (Diagne, 2014 : 235). Sa coiffure dégage aussi une image négative de la femme, car l'une de ses quatre touffes de cheveux se nomme « Chéris la femme, mais ne lui accorde pas ta confiance ». Koli Mbaye explique à Diagne ce principe de conduite afin de mettre en évidence la sagesse de Kothie Barma :

> Une femme qu'on aime au point de l'épouser peut, circonvenue, en arriver à mettre en danger la vie de son époux. Sache donc que, quelle que soit la beauté de cette femme, tu peux la chérir (pour cette beauté, mais sans jamais lui faire confiance) à cause de ses capacités d'intrigue. Cela vient de ce qu'un mari qui disparaît est, dans son esprit, remplaçable (Dieng, 2014 : 237-239).

La popularité de cet épisode relatif aux énigmes représentées par les quatre touffes de cheveux qui cachent un sens dépasse les frontières du Sénégal. On le retrouve aussi dans la chronique : *L'Empire peul du Macina*, « Un grand chef n'est jamais un ami sûr. Un enfant adopté n'est jamais un enfant sûr. Une femme n'est jamais une

[50] Boilat affirme que Kothie Barma est né à Palmew (Kayor) et a été chef de village de Dyamatil. L'historien sénégalais Yoro Dyao affirme aussi son existence (Becker & Martin, 1975).

confidente sûre » (Hampâté Bâ ; Daget, 1962 : 84). Et dans le recueil de contes : *Autour du lac Tchad* (1969) du Camerounais Isaac Tchoumba Ngouankeu[51].

D'autres anecdotes de Kothie révèlent la condition de l'épousée, par exemple, la tradition orale lui attribue cette anecdote : un jour, alors qu'une mariée s'apprête à rejoindre la maison de son époux, son père demande à l'escorte de rappeler au prince l'égalité de rang de sa fille et à sa fille de manifester la même dignité et le même honneur que son mari. En raison de l'arrogance du monarque, Kothie refuse de lui donner le moindre conseil, mais finalement, il lui propose cette réflexion : « sois aussi pesante qu'une coiffure, lorsque tu seras dans la maison de ton époux. C'est la garantie d'union durable »[52] qui signifie que l'épouse doit aider son mari et éviter de le déranger.

D'autres anecdotes et énigmes attribuées à Kothie s'adressent aux parents de l'épouse, par exemple, celle qui leur recommande de ne pas soutenir leur fille en cas de dispute conjugale. Lorsque le fils de Kothie lui communique qu'il veut se marier, Kothie lui formule des questions dans le cadre d'un jeu d'esprit, le *wooré*, pour qu'il devine la solution qu'elles requièrent : la première question est « Épouse ? » et la deuxième est « Pourquoi ? ». Voici les réponses de son fils : d'abord « Beaux-parents ! » et ensuite « Mésentente ! ». Il nous faut les explications de Koli Mbaye pour comprendre les sens de cet échange de propos. En fait, Kothie avait posé les questions suivantes sans les énoncer directement : « Qu'est-ce qui constitue l'assurance d'une épouse ? » et « sur quoi tu te fondes pour dire que les beaux-parents sont l'assurance d'une épouse ? » La réponse correcte est « en cas de mésentente conjugale ».

La leçon à tirer de cette énigme est la suivante : si la femme abandonne son mari à la suite d'une querelle, ses parents, s'ils veulent se comporter conformément au bon sens, doivent la faire revenir à une attitude raisonnable, la persuader à se réconcilier avec

[51] C'est le conte numéro 2, d'origine mandara (au nord du Cameroun) dont le titre est « Les trois touffes de cheveux ». Le volume réunit des contes camerounais et tchadiens que l'homme politique Ngouankeu avait collectés auprès d'autres prisonniers quand il a été déporté au Nord-Cameroun.

[52] Kothie donne le même conseil à sa propre fille bien que l'organisation du développement narratif soit différente :

- « Koumba Kothie ? »
- « Père ! »
- « Koumba Kothie ? »
- « Oui, père ! »
- « Par trois fois, il l'interpella ainsi, puis :
- « Combien de fois ai-je prononcé ton nom ? »
- « Trois fois, père »
- « Pourquoi une coiffure reste-t-elle longtemps sur une tête ? »
- « À cause de son absence de poids »

Il a suffi que sa fille comprenne le sens profond du propos, pour qu'il juge inutile de l'allonger (Diagne, 2014 : 251-253).

son mari, car l'accueillir et lui donner raison peut provoquer le divorce : « C'est ce qui fait des beaux-parents la " garantie " de l'épouse qu'ils te donnent » (Diagne, 2014 : 255).

Un autre épisode du philosophe s'adresse plutôt aux époux. Kothie conseille les maris de ne pas approuver les points de vue de leurs épouses lorsqu'elles leur présentent leur avis, mais en même temps d'éviter de les rejeter parce qu'en cas de difficulté la femme peut aider son mari à se tirer d'affaire[53]. D'après Koli Mbayer (Diagne, 2014 : 257) cet enseignement s'avère utile pour assurer la tranquillité au domicile conjugal.

4. Conclusion

Les femmes sénégalaises, ainsi que celles d'autres pays d'Afrique occidentale, ont toujours fourni des preuves tangibles de leur art oratoire. Les voyageurs européens des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles témoignent du prestige dont elles jouissaient au sein des différentes communautés de ce vaste territoire en raison de leurs danses et de leurs chants. En tant que conteuses dans une cour ou griottes lors de célébrations publiques, elles ont transmis de génération en génération le patrimoine oral qu'elles protégeaient et enrichissaient de leur style personnel.

Leurs récits et leurs chants révèlent le quotidien de la femme, ses relations sociales, amicales ou tendues, ses qualités, ses défauts et son rôle en tant que femme célibataire, épouse ou mère. La production orale des griots et des conteurs contribue également à présenter une image des femmes qui intègre à la fois leur statut social et leurs responsabilités, souvent liées à leur rôle de procréatrice et de compagne de l'homme.

Écouter les confidences et les recommandations des conteuses, transmises à travers leurs récits et leurs chants, ainsi que les conseils des griottes, les discours et les digressions des griots concernant les femmes, tout en observant avec attention la fierté des princesses, des reines ou des sœurs des rois, nous permet de mieux comprendre les exigences de la polygamie et de faire la distinction entre une épouse malveillante et celle qui suscite l'admiration populaire. Cela nous aide à mettre en lumière les fondements de la tradition. Cette connaissance facilite la compréhension de certaines descriptions que l'on retrouve dans les romans sénégalais, notamment : Farmata, la griotte aux cauris, qui apparaît dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ ; ou les allusions au courage des princesses gelwaars dans *Celles qui attendent* de Fatou Diome, mais aussi la condamnation de la polygamie si fréquente dans la production littéraire des écrivaines africaines.

[53] Plusieurs traditions africaines conseillent les hommes de se méfier des projets des femmes. Parmi les proverbes et maximes toucouleurs et peuls recueillis à Saint-Louis par Gaden, on retrouve des adages tels que ceux-ci : « Si ta mère t'a préparé à manger, mange ; si elle t'a combiné [un projet à exécuter], refuse » ou « Celui qui a suivi le plan d'une femme, se noiera » (Gaden, 1931 : 15).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AGBOTON, Agnès (2018) : « Entrevista a Agnès Agboton ». Entretien animé par Vicente E. Montes Nogales. *Escritores Africanos*, 1. Oviedo, Universidad de Oviedo. URL : https://www.youtube.com/watch?v=oilbPg3aErY

AGENCE NATIONALE DE LA STATISTIQUE ET DE LA DÉMOGRAPHIE DU SÉNÉGAL (2023) : *Projections démographiques*. URL : https://www.ansd.sn/Indicateur/projections-demographiques

ALVARES D'ALMADA, André (1881) : *Tratado breve dos Rios de Guiné do Cabo-Verde. Porto*, Typographia comercial portuense (ed. de Köpke).

BECKER, Charles & Victor MARTIN (1975) : « Kayor et Baol, royaumes sénégalais et traite des esclaves au XVIII[e] siècle ». *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 62/226-227. [Hubert Deschamps & Jean Mettas (dir.) : *La traite des Noirs par l'Atlantique : nouvelles approches*], 270-300. DOI : https://doi.org/10.3406/outre.1975.1832

BINGER, Louis-Gustave (1892) : *Du Niger au Golfe de Guinée par le pays de Kong et le Mossi*. Paris, Hachette.

BOYILAT, Paul David (1853) : *Esquisses sénégalaises*. Paris, Bertrand.

BUREAU DE L'ÉTAT CIVIL ET DES PROJECTIONS DÉMOGRAPHIQUES DU SÉNÉGAL (2020) : *Population du Sénégal 2020*. URL : https://investinsenegal.com/wp-content/uploads/2021/03/Rapport-sur-la-Population-du-Sngal-2020_03022021-1.pdf

CARRÈRE, Frédéric & Paul HOLLE, (1855) : *De la Sénégambie française*. Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie.

COPANS, Jean & Philippe COUTY [1968] (1976) : *Contes wolof du Baol*. Paris, Union Générale d'Éditions.

CORRERA, Issagha (1992) : *Samba Guéladio, épopée peule du Fuuta Tooro*. Dakar, Université de Dakar – IFAN Cheikh Anta Diop.

COULOUBALY, Pascal Baba F. (1990) : *Une société rurale bambara à travers des chants de femmes*. Dakar, IFAN-Dakar.

CHEVRIER, Jacques (2005) : *Le lecteur d'Afriques*. Paris, Honoré Champion.

DEMBÉLÉ, Awa (2023) : « Entrevista a Awa Dembélé ». Entretien animé par Vicente E. Montes Nogales, *Escritores Africanos*, 17. Oviedo, Universidad de Oviedo. URL : https://www.youtube.com/watch?v=eDEe4mMKRgs

DERIVE, Jean & Gérard DUMESTRE (1999) : *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingues*. Paris, Classiques africains.

DIABATÉ, Massa M. (1970) : *Janjon et autres chants populaires du Mali*. Paris-Dakar, Présence Africaine.

DIABATÉ, Massa M. (1986) : *Le Lion à l'Arc.* Paris, Hatier-Ceda.

DIAGNE, Mamoussé (2014) : *Le Preux et le Sage. L'Épopée du Kayor et autres textes wolof*. Paris, Orizons.

DIEME, Saly Amy (2021) : *La poésie orale féminine dans le mariage wolof et les chants de naissance lébou-Sénégal*. Thèse de doctorat sous la direction d'Ursula Baumgardt et d'Abdoulaye Keita. Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO.

DURÁN, Lucy (1995) : « Jelimusow: the superwomen of Malian music », in Graham Furniss & Liz Gunner (éd.), *Power, marginality, and African oral literature*. New York, Cambridge University Press, 197-207.

FAYE, Amade (2016) : *La route du pouvoir en pays seereer*. Paris, IFAN-Karthala.

GALLIENI, Joseph Simon (1885) : *Voyage au Soudan français (Haut-Niger et pays de Ségou) 1879-1881*. Paris, Hachette.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou & Jacques DAGET (1962) : *L'empire peul du Macina*, vol. I (1818-1853). Paris-La Haye, Mouton-Co.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1971) : *Koukamonzon*. Niamey, CNRSH.

INNES, Gordon (1974) : *Sunjata: Three Mandinka Versions*. London, School of African and Oriental Studies.

KONÉ, Amadou (1993) : *Des textes oraux au roman moderne : étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

JANSON, Marloes (2004) : « Gai Sakiliba : portrait d'une jalimusoo de Gambie », *Africultures*, 61 (octobre-décembre), [dossier thématique : Brunhilde Biebuyck & Boniface Mongo-Mboussa (dir.) : *Griot réel, griot rêvé*], 74-85.

JOHNSON, John William (1986) : *The Epic of Son-Jara, a West African Tradition*. Bloomington, Indiana University Press.

KESTELOOT, Lilyan (1990) : « Préface », in Pascal Baba F. Couloubaly, *Une société rurale bambara à travers des chants de femmes*. Dakar, IFAN-Dakar, 3-4.

KESTELOOT, Lilyan (1991) : « Introduction », in Amadou Ly, *L'épopée de Samba Guéladiégui*. Bar le Duc, Nouvelles du Sud-IFAN-UNESCO, 1-4.

KESTELOOT, Lilyan (2014) : « Présentation », in Mamoussé Diagne, *Le Preux et le Sage. L'Épopée du Kayor et autres textes wolof*. Paris, Orizons, 7-9.

KESTELOOT, Lilyan & Bassirou DIENG (1997) : *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala-Unesco.

LA COURBE, Michel Jajolet de (1913) : *Premier voyage du sieur de La Courbe fait à la Coste d'Afrique en 1685*. Paris, Édouard Champion-Émile Larose.

LEYMARIE, Isabelle (1999) : *Les griots wolofs du Sénégal.* Paris, Maisonneuve & Larose.

LY, Amadou (1991) : *L'épopée de Samba Guéladiégui*. Bar le Duc, Nouvelles du Sud-IFAN-UNESCO.

MACHÍN ÁLVAREZ, Laura (2020) : *Juglaresas africanas*. Montevideo, Perro andaluz.

MARTINIÈRE, Guy (1994) : *Le Portugal à la rencontre de « trois mondes » : Afrique, Asie, Amérique aux XV^e^-XVI^e^ siècles*. Paris, IHEAL. URL : http://books.openedition.org/iheal/-2141

MBAYE, Seynabou (2012) : « La femme dans le mythe Mbegaan Nduur ». *Éthiopiques*, 88, 1-10.

MOLLIEN, Gaspard-Théodore (1822) : *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique aux sources du Sénégal et de la Gambie*. Paris, Arthus Bertrand.

MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2020) : *Literaturas orales africanas: de África occidental a España*. Saragosse, Pórtico.

NGAÏDE, Mamadou Lamine (1983) : *Le vent de la razzia*. Dakar, IFAN.

NGOUANKEU, Isaac Tchoumba (1969) : *Autour du lac Tchad*. Yaoundé, CLE.

NIANE, Djibril Tamsir (1989) : *Histoire des Mandingues de l'Ouest*. Paris, Karthala-Arsan.

OFOGO NKAMA, Boniface (2019) : « Entrevista a Boniface Ofogo Nkama ». Entretien animé par Vicente E. Montes Nogales. *Escritores Africanos*, 7. Oviedo, Universidad de Oviedo. URL: https://www.youtube.com/watch?v=y1WNLhbadaQ&t=33s.

PARK, Mungo (1980) : *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique fait en 1795, 1796, 1797*. Paris, François Maspero.

RAFFENEL, Anne-Jean-Baptiste (1846) : *Voyage dans l'Afrique occidentale*. Paris, Arthus Bertrand.

SEYDOU, Christiane (2008) : « Genres : identification et classification », in Ursula Baumgardt & Jean Derive (dir.), *Littératures orales africaines*. Paris, Karthala, 125-175.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Monografías 17

La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française
Luisa Montes Villar (coord.)

S'exposer au théâtre : l'émergence de dramaturges sénégalaises

Myriam MALLART BRUSSOSA
Universitat de Barcelona
mmallart@ub.edu
https://orcid.org/0000-0001-9199-4546

Resumen

Tras la independencia de su país, son pocas las senegalesas que han escrito teatro en francés. El nuevo milenio es testigo de un cambio poco sustancial, aunque prometedor. Este trabajo propone una panorámica de la dramaturgia femenina en Senegal: interroga los motivos de esta falta de implicación y examina cómo, en un contexto poco propenso a la exposición pública, cada creadora se expone a su manera. Algunas actrices optan por la escritura al no encontrar papeles que las convenzan. Así mismo, novelistas o poetisas se aventuran en la dramaturgia para alcanzar un público más amplio y, excepcionalmente, alguna hace del teatro su ámbito predilecto de creación. Todas ellas participan en la reescritura del rol de la mujer mediante personajes femeninos rompedores y nada victimistas.
Palabras clave: Famew Camara, Penda Diouf, cuerpo, dramaturgas, *sutura*.

Résumé

Depuis l'indépendance de leur pays, peu de Sénégalaises ont écrit en français pour le théâtre. Un changement peu substantiel, quoique prometteur, se profile pour le nouveau millénaire. Ce travail propose une vision panoramique de la dramaturgie féminine au Sénégal ; il interroge les causes de ce manque d'implication et examine comment dans un contexte peu enclin à l'exposition publique, chaque créatrice s'expose à sa manière. Des actrices ont opté pour l'écriture, ne trouvant pas de rôles convaincants; des romancières et poétesses se sont aventurées dans la dramaturgie pour toucher un plus large public; et, exceptionnellement, des écrivaines ont fait du théâtre leur domaine de prédilection. Toutes participent à la réécriture du rôle de la femme à travers des personnages féminins rebelles et non victimistes.
Mots clé : Famew Camara, Penda Diouf, corps, dramaturges, *sutura*

Abstract

After independence, few Senegalese female authors have written theatre plays in French. In the new millenium, however, there began a new tendency, maybe not very substantial, but that seems to be promising. This article offers a panoramic vision of female dramaturgy

* Artículo recibido el 17/09/2023, aceptado el 30/10/2023.

in Senegal. It examines the causes of this lack of involvement and explores how in a context not very inclined to public exhibition, each author exposes herself in her own way. Actresses have opted for writing when they cannot find engaging roles; novelists and poets have ventured into dramaturgy to reach a wider audience; and, exceptionally, women writers have made theater their favourite area of creation. All of them participate in the rewriting of the role of women through groundbreaking and non-victimist female characters.
Keywords: Famew Camara, Penda Diouf, body, female playwrights, *sutura*.

1. Introduction

Choisir comme sujet d'étude les dramaturges sénégalaises s'est vite révélé un chemin plein d'embûches. D'emblée, un article de 2011 faisait le fatal constat de leur absence et rappelait que le théâtre sénégalais de langue française n'a jamais été un lieu d'épanouissement pour les femmes (Mbaye, 2011). De plus, selon d'aucuns, le théâtre sénégalais connait une crise depuis plus d'une dizaine d'années et n'a que peu participé au renouveau du genre contrairement à d'autres pays africains (Chalaye, 2004). Cette récession qui succède à une période glorieuse de théâtre au Sénégal n'a pas favorisé l'émergence d'une écriture féminine. Ainsi, l'annonce de Mbaye augurait-elle un espace textuel et scénique déserté; mais elle sous-tendait aussi l'espoir d'une prise de conscience de ce vide et de l'engagement d'une nouvelle génération d'autrices. En effet, « l'absence » signalée par Mbaye n'est pas synonyme de néant. Bien qu'elles soient peu nombreuses à s'être aventurées à écrire pour le théâtre, elles méritent d'être nommées, rappelées, découvertes, étudiées. Poétesses, comédiennes, romancières, cinéastes ou simplement dramaturges, elles ont toutes perçu l'importance de la scène. Bravant ce vide, elles ont osé contribuer à le combler et ont défié cette absence d'écritures auxquelles s'identifier. Or, comme l'affirme Dominique Traoré (2015 : 148) : « Être femme de théâtre en Afrique relève parfois d'une gageure » et, ceci, quel que soit le métier qu'elles y pratiquent. De nos jours, être actrice, productrice, metteuse-en scène n'est pas aisé au Sénégal.

« Défi », « gageure », sont les mots qui décrivent le mieux chacune des entreprises de ces femmes. Désirer écrire pour le théâtre, c'est rêver d'exposer ses mots, de les rendre publics, interprétables; c'est imaginer un texte – un univers – pour des lectrices et des lecteurs, mais aussi pour des actrices et des acteurs, spectatrices et des spectateurs; et songer à des décors, des gestes, des lumières. Écrire une pièce au Sénégal, c'est aussi s'exposer, se dénuder – voire s'exhiber. En tout cas, c'est être courageux. Selon Chalaye et Traoré (2015 : 10), « les femmes occupent une place importante dans le paysage théâtral africain qu'elles ont conquise de haute lutte ». Chacune avec ses armes, ses bagages, ses passions a trouvé sa place dans une généalogie encore à faire et que ce travail prétend initier. Or, cette histoire des dramaturges sénégalaises sera embryonnaire, parce que l'écrire c'est se confronter aux livres épuisés, introuvables ou à

consulter à l'Université de Dakar. C'est redécouvrir les limites des nouvelles technologies, mais douter de leur mirage du tout-savoir. C'est constater la vérité d'une béance qu'aucune politique culturelle n'est parvenue à recoudre, à soigner. Or, nombreuses limitations de ce travail s'érigent en miroir du manque de visibilité de ces créatrices. Elles n'ont pas toutes laissé de traces suffisantes pour un moteur de recherche. D'autre part, construire cette histoire a aussi supposé de renoncer aux spectacles d'écoles, d'associations, d'amants du théâtre que ce même moteur de recherche proposait. Mais s'abstenir de s'y référer ne signifie pas oublier qu'il existe au Sénégal un théâtre périphérique dynamisé par des femmes.

En 2002, Aminata Sow Fall fit le rêve d'une écriture dramaturgique féminine au Sénégal. Au tournant du siècle et alors âgée de 61 ans, elle passait le flambeau à Ramata, la protagoniste trentenaire de sa nouvelle *Sur le flanc gauche du Belem*. Dans le texte, ce rêve semble presque fantasmagorique car loin de la réalité. En effet, le portrait que la nouvelliste fait du théâtre « officiel » au Sénégal n'est pas des plus reluisants. En suivant Aminata et à l'aide de différents travaux (Camakulu, 2004; Fall, 2019; Mbaye, 2011), nous interrogerons dans la première partie de ce travail les raisons de ce vide d'autrices, de ce manque de visibilité. Les conditions dans lesquelles se trouve le théâtre au Sénégal, son édition, ses politiques culturelles sont autant de bâtons dans les roues que les taux d'alphabétisme. Mais le principe de pudeur – *sutura* – s'ajoute à cet engrenage défavorable. Comme une bouée de sauvetage, Sow Fall trace les lignes d'une possible écriture dramaturgique féminine. Elle donne des pistes, inspirée sans doute par d'autres « enfants terribles » du théâtre africain francophone (Chalaye, 2004).

La généalogie de « femmes terribles » du théâtre au Sénégal se souciera d'abord de retrouver les traces de celles dont la passion de la scène les a menées à l'écriture. En effet, depuis quelques années, des comédiennes se sont aventurées à la création dramaturgique afin de pallier un manque de rôles satisfaisants. Mais c'est aussi par nécessité de faire entendre leurs pensées, leurs expériences qu'elles se sont risquées à dévoiler leurs mots, leurs voix, leurs corps. Leurs textes ne sont pas publiés, bien que la répercussion de certains de leurs spectacles ait traversé les frontières.

Finalement, nous suivrons des romancières, poétesses ou simplement dramaturges ayant choisi de mettre leur plume au service de la scène, ne serait-ce parfois que pour la création d'une unique pièce. Ces œuvres – souvent épuisées ou introuvables – sont les premiers jalons d'une littérature écrite du théâtre au Sénégal. Seuls les textes de deux femmes d'une même génération sont actuellement sur le marché éditorial : celles de la poétesse et romancière Mame Famew Camara (1984) qui écrit depuis le Continent et de la dramaturge Penda Diouf (1981) qui le fait depuis l'Hexagone. Leurs œuvres, ouvertement féministes et traversées par des questions d'identité et d'oppression, font la part belle à des femmes noires et « racisées » qui s'éloignent de l'image stéréotypée de victimes. C'est cette image de « femme-roc » – titre d'un roman de Camara – que nous nous proposons finalement d'analyser, en tenant compte de la portée

politique des ouvrages de deux autrices qui écrivent pour être lues, mais aussi vues et entendues dans des contextes différents.

2. Sur le flanc gauche du Belem : le rêve d'Aminata Sow Fall

« Ils s'en foutent. Faut croire que, pour eux, le ventre est plus important que la culture » s'indigne le comédien-directeur artistique du Grand Théâtre contre le ministère dans la nouvelle *Sur le flanc gauche du Belem* d'Aminata Sow Fall (2002, 15). Dans cette narration fortement scandée de dialogues – sorte de clin d'œil au texte dramaturgique –, la célèbre romancière aborde la question de la précarité dans laquelle vivent les compagnies de théâtre au Sénégal. Elle y met en scène les déboires d'une troupe qui ne va pas sans rappeler celle du Théâtre national Daniel Sorano de Dakar, inauguré en 1965 sous l'égide du président Léopold Sédar Senghor. La « clarté éblouissante et la majestueuse solennité » de la façade de ce Grand théâtre qui promet « au visiteur un univers de magie et de contemplation » (Sow Fall, 2002 : 9) contraste avec le désordre tant du bureau du régisseur que d'une administration qui se désintéresse du monde culturel du pays. En effet, prête à voyager pour jouer le soir même une pièce à Abidjan, la compagnie n'échappe pas au bon vouloir de l'administration, puisqu'elle reste dans l'attente d'un chèque promis par le ministère afin d'assurer les frais du déplacement, chèque qui n'arrivera pas à temps.

Dans son état des lieux sur le théâtre africain moderne et contemporain francophone, Mwamba Camakulu (2004 : 35) arrive au même constat de cette « pauvreté », dans un pays où l'adoption de la scène à l'italienne « n'a pas été suivie par les infrastructures adéquates en matière de bâtiments et d'équipements techniques ». Le théâtre s'est ainsi trouvé « privé de subventions » et manque « d'initiatives étatiques et privées qui pourraient favoriser la professionnalisation des métiers du théâtre et l'existence de troupes permanentes ». Dans un tel contexte, pourquoi écrire des œuvres dramaturgiques si celles-ci ne trouveront que difficilement les moyens pour être mises en scène, alors qu'il s'agit de l'essence même de cet art ? Cette question qui hante Mwamba Camakulu et Marouba Fall (2019), pose clairement le lien entre texte et scène, mais dévoile aussi la détermination des gens du monde du théâtre pour créer des œuvres capables de toucher une population non élitiste, ne parlant pas toujours le français[1], dans des espaces en marge des réseaux officiels, c'est-à-dire, selon Marouba Fall, loin de cet espace de type occidental qui, au Sénégal :

> […] ne draine plus les foules, éloigné qu'il est des agglomérations où grouillent les masses populaires dont la maîtrise du français est

[1] Au Sénégal, le français est la langue officielle du pays comme l'indique l'article 1 de la Constitution du 7 janvier 2001. Malgré la mise en place en 2003 d'une politique pour introduire les autres langues nationales, « force est de reconnaître le maintien du statut privilégié du français du moins dans l'organisation du système éducatif du Sénégal et dans l'espace éditorial et médiatique. Le wolof demeure une langue véhiculaire nationale et sur ce plan il a supplanté le français et son expansion semble irréversible » (Niang Camara, 2014 : 2).

> tout à fait approximative, et cloîtré qu'il est au Théâtre National Daniel Sorano, […] cadre prestigieux qui, à l'occasion, abrite les cérémonies officielles de l'État (Fall, 2019 : 15).

Mais le théâtre souffre aussi de difficultés éditoriales puisque « peu de pièces manuscrites sont réellement éditées, malgré la création des Nouvelles Éditions Africaines en 1972 ». Ce manque de traces écrites « a été une des raisons de la mise en cause de l'existence d'un théâtre africain » (Durand, 2018 : 15-16) et rend encore plus difficile de découvrir ces œuvres et donc leur possible mise en scène. Et, même lorsqu'elles ont été éditées, la difficulté pour obtenir les textes révèle la déficience de la politique éditoriale et les difficultés des maisons d'éditions, liées en grande partie au manque de lectrices et de lecteurs. Toutefois, il serait erroné de percevoir la pénurie de publications de textes théâtraux comme un désintérêt pour ce genre. En effet, au Sénégal, « de toutes les activités culturelles, le théâtre, sous ses diverses formes, semble se tailler la part du lion […] les troupes théâtrales foisonnent : elles naissent, vivent et meurent, certaines parfois l'espace d'un matin, laissant derrière elles une riche moisson de pièces (Camakulu, 2004 : 29). Le théâtre est bien vivant au Sénégal et des auteurs du pays s'aventurent même au-delà des frontières nationales sans avoir besoin d'éditeurs. Néanmoins, le hiatus qui existe souvent entre un théâtre officiel et « amateur » est ce qui fait dire à certains[2] que le théâtre sénégalais qui, avant même son indépendance et surtout dans les années 60-80 avait porté de grands noms de dramaturges au-devant de la scène, connait depuis plus d'une dizaine d'année une crise. Alassane Seck Guèye (2013), journaliste de l'hebdomadaire *Le Témoin* dénonçait l'agonie de la dramaturgie au Sénégal, faute de dramaturges. D'ailleurs, dans son essai *Le Syndrome de Frankenstein* (2004), Sylvie Chalaye propose un répertoire de dramaturges contemporains – enfants terribles du théâtre africain francophone et véritables innovateurs du genre – dans lequel elle ne cite qu'un seul artiste sénégalais : la comédienne Maïmouna Guèye et son œuvre *Souvenirs de la Dame en noir*, créée en 2003. Or, c'est une femme qu'elle nomme, alors même qu'au Sénégal, dans ses heures de gloire, le théâtre ne s'est que peu décliné au féminin.

À ce sujet, en 2011, Alioune Mbaye a publié un article intitulé « L'Absence de femmes dramaturges au Sénégal » dans lequel il tente de comprendre les raisons de ce vide. Se basant sur *La Bibliographie de la littérature sénégalaise écrite* de Raphaël Ndiaye, travail publié en 1989, Mbaye constate que la production féminine sénégalaise privilégie certains genres comme le roman, la poésie et les nouvelles; et ceci, au détriment d'autres, tels l'essai ou le théâtre. Un seul nom de dramaturge femme est cité dans l'article : celui de Marie Ndiaye, auteure en effet de plusieurs pièces de théâtre dont une est même entrée dans le répertoire de la Comédie française en 2003, *Papa doit*

[2] Ce sont les propos que tiennent certains acteurs comme Ismaïla Cissé en 2013 ou Kader Diarra en 2021.

manger, publiée aux éditions de Minuit. Or, l'unique exemple auquel il se réfère peut d'emblée surprendre si on tient compte du fait que l'autrice en question est née en France où elle a grandi et, qu'en outre, elle a souvent souligné sa méconnaissance de la culture sénégalaise comme elle l'affirmait en 2009 :

> J'ai été élevée dans un univers 100 % français. Dans ma vie, l'origine africaine n'a pas vraiment de sens – sinon qu'on le sait à cause de mon nom et de la couleur de ma peau. Bien sûr, le fait d'avoir écrit des histoires où l'Afrique est présente peut paraître contradictoire. Je suis allée deux ou trois fois en Afrique, c'est un lieu qui m'intrigue, me fascine aussi, car je sens que j'y suis radicalement étrangère (Ndiaye, 2009 : 2).

Ainsi, toujours selon Mbaye, la seule pièce qui serait répertoriée dans la *Bibliographie* de Raphaël Ndiaye (1989) est celle de *Hilda* que Marie Ndiaye n'a pourtant publiée qu'en 1999. Même si la bibliographie utilisée date, force est de constater que le théâtre d'expression française au Sénégal s'est majoritairement écrit au masculin. En effet, le catalogue de pièces de théâtre africain en langue française conservées à la Théâtrothèque Gaston Baty et élaboré en 1996 le confirme. Alors qu'une trentaine d'auteurs et plus de 60 œuvres provenant du Sénégal y sont inventoriés, une seule pièce écrite par une femme y est répertoriée. Il s'agit de *La ligne de crête* de Jacqueline Scott-Lemoine (1923-2011), texte republié en 2007 par la maison d'édition de Dakar Le Nègre International.

Aussi, dans la nouvelle *Sur le flanc gauche du Belem,* le choix d'Aminata Sow Fall de mettre en scène les désirs d'une jeune documentaliste du Grand Théâtre d'écrire une pièce peut d'emblée surprendre. Ramata, une femme moderne qui a fait des études de littérature comparée, rêve en effet d'écrire un texte sur son célèbre ancêtre Amari dont l'histoire avait longtemps été chantée par une « multitude de griots […] dans la tradition des grandes solennités qui honorent le flambeau allumé jadis par les héros » (Sow Fall, 2002 : 16). Si la documentaliste entreprend d'honorer la mémoire de son arrière-grand-père, ce n'est pas dans le but de poursuivre une démarche similaire à celle des auteurs de théâtre africain qui, au tournant des indépendances, ont récupéré des héros de leurs histoires nationales[3]. En effet, ces pièces historiques à la visée contestataire, souvent jouées dans le théâtre de Daniel Sorano dans un contexte de prise de conscience nationaliste, remettaient en cause le pouvoir colonial en mettant en scène des rois résistants qui s'érigeaient en symboles des luttes de libération (Diop, 2004). Or, selon Mbaye, à l'époque où des Sénégalaises comme Mariama Bâ ou Aminata Sow

[3] Il s'agit de pièces comme *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Kâ (1972) qui recrée la vie de Chaka, roi des Zoulous entre 1816 et 1828 et par le biais duquel « l'auteur met en garde les gérants des indépendances africaines très enclins à la mégalomanie » (Bassidiki, 2009 : 119). Ce même personnage sera repris en 1984 par Marabou Fall dans *Chaka ou le Roi visionnaire*. Cheik Aliou Ndao dans sa pièce *Le Fils de l'Almamy* reconstruit, quant à lui, la tragédie du souverain guinéen Samory Touré.

Fall commencèrent à prendre la plume, ce théâtre historique battait son plein, ce qui expliquerait en partie leur désintérêt pour le texte dramaturgique :

> Ce monde de violence, fait de guerres et de conquêtes, était loin de la sphère dans laquelle évoluaient les femmes-écrivains qui ont préféré, en cette période, raconter, dans des romans, des recueils de nouvelles et de poésie, leurs états d'âme et analyser le rôle qu'elles jouaient dans la société pour secouer les carcans du passé afin de « conscientiser » leurs lecteurs sur les interdits et les tabous à transcender. Et cela se poursuit encore de nos jours (Mbaye, 2011 : 212).

Cependant, à travers le personnage de Ramata, Sow Fall imagine une écriture féminine dramaturgique de l'histoire capable de prendre ses distances avec la tradition masculine. Effectivement, pour sa protagoniste, il ne s'agit pas de récupérer un héros de l'histoire, ni même de revendiquer le rôle des Tirailleurs sénégalais lors de la Première Guerre Mondiale car selon elle « c'est de l'histoire déjà écrite où les humbles n'ont pas de place, même s'ils ont été vaillants » (Sow Fall, 2002 : 37). Ce travail de mémoire qu'elle relie à celle de son peuple, n'est pas fait d'exploits, de guerres, de défaites ou victoires; au contraire, « c'est une histoire de lien et d'amitié […] C'est la poésie de la communion. C'est l'humain en toute noblesse » (Sow Fall, 2002 : 38). À travers son personnage, Sow Fall rêve d'une nouvelle écriture théâtrale alors même qu'elle invite ses consœurs à s'approprier l'espace dramaturgique, sans complexes. Cette aspiration s'insère dans une démarche à l'œuvre à partir des années 90 où se produisent, selon Chalaye, des écritures qui se tournent « vers le reste du monde, et ont abandonné les limites étriquées des nationalismes d'antan pour se penser hors du Continent » (Chalaye, 2004 : 13). En effet, comme le constatent Chalaye (2004) et Fiangor (2002), les années 90 ont supposé un véritable renouveau du théâtre africain francophone avec l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs qui s'attaque aux formes dramatiques et s'engage « dans une écriture de la rupture qui chahute la langue française, mais aussi les structures narratives et dramaturgiques en osant le parasitage et l'hybridation » (Chalaye, 2004 :11).

Or, l'une des particularités de cette dramaturgie est la mise en scène de la traversée : « cette expérience culturelle et psychique qui structure l'histoire de l'Afrique contemporaine » (Chalaye, 2004 : 53). De ce fait, l'histoire d'Amari et du Belem est bien celle d'une traversée dans le temps et l'espace, de 1896 à 1919 et même au-delà, du Sénégal à la Martinique, en passant par la France. D'autre part, ces écritures théâtrales se construisent aussi sur l'idée de perte, d'absence, de manque, de vide, de trou et mettent « en scène des revenants », comme Amari (Chalaye, 2018 : 22). Ce vide, Sow Fall l'évoque lorsqu'elle fait dire à son narrateur…

> [qu']Amari n'avait rien dit de son travail à bord des navires ou sur la terre ferme […] Amari ne racontera jamais (ô jamais de la vie !) la misère morale qu'il lui était arrivé de partager dans les

> plantations avec des gens dépouillés de tout – jusqu'à leur âme – ; condamnés à trimer éternellement sans jamais espérer voir le bout du tunnel (Sow Fall, 2002 : 24).

C'est pourquoi la romancière imagine la possibilité de combler ce silence au moyen de l'écriture d'une pièce de théâtre. Fodé, le comédien, émerveillé par la création de Ramata, lui propose alors de la mettre en scène et de jouer le rôle de son ancêtre et elle, celui de la femme qu'il épousa. Cependant, c'est hors du Grand théâtre qu'il en projette la représentation. En effet, ce sont « les pieds dans l'eau » et donc près du Belem que ce « ballet somptueux » devrait avoir lieu (Sow Fall, 2002 : 39). Ainsi cette nouvelle écrite en 2002 est-elle aussi bien le reflet du mal-être d'un théâtre qui cherche d'autres lieux, d'autres moyens pour s'exposer qu'une sorte de plaidoyer aux femmes de prendre les plumes pour occuper un espace de parole que l'histoire leur a refusé.

Traditionnellement, en effet, le théâtre – sphère publique – s'est érigé en un lieu d'hommes et ce n'est que tardivement que la femme comédienne est apparue sur la scène en Afrique noire francophone car, « miroir de la société, le théâtre, dans sa conception et sa réalisation, reflète une bonne partie des structures, de la philosophie et de l'éthique sociales » (Fall, 2019 : 218). Au Sénégal, pays majoritairement musulman, c'est la pudeur « qui a fait que, pendant longtemps, les femmes se trouvaient exclues des scènes et leurs rôles joués par des hommes travestis et maquillés » (Mbaye, 2011 : 211). Il faut toutefois préciser que c'est lors de la mise en place du système colonial que les femmes ont progressivement intégré la sphère privée. Toutefois, après les indépendances, la littérature a perpétué l'image d'une femme africaine confinée au foyer et dans des rôles secondaires de mère, sœur et épouse (Fall-Sokhna et Thiéblemont-Dollet, 2009 : 7). C'est ce que constatait déjà Marouba Fall en 1984, l'un des premiers écrivains sénégalais à mettre la femme au-devant de la scène avec sa pièce *Adja la militante du GRAS (1987)* :

> Au théâtre, quand elle y est représentée, la femme apparaît rarement en tant que personnage autonome, responsable de son destin, capable de décision et partant pouvant influencer l'action dramatique. Elle est presque toujours l'ombre d'un autre personnage et n'a de valeur qu'à cause des rapports qu'elle a avec ce dernier : le héros d'ordinaire (Fall, 1984 : 37-38).

Au moyen de ces rôles, elles devenaient des figures garantes de cette pudeur qui, d'après Mbaye, a fortement entravé la présence de femmes dans les métiers de la scène. Cette « pudeur » qui tente de traduire le terme *sutura*, provenant de l'arabe, signifie discrétion ou respect de la vie privée. En principe, ce précepte touchait aussi bien femmes et hommes, mais selon Mills, il s'est peu à peu féminisé (Mills, 2011 : 1-3). D'après Ismaël Moya, dans la société wolof, la morale de *sutura* est à la base des relations sociales :

> Faire preuve de *sutura* consiste à ne pas révéler ou mentionner publiquement toute chose à même de déconsidérer ou d'acculer une autre personne (ses défauts, ses faiblesses, etc.) afin de laisser paraître uniquement ce qui la rend respectable et favorise les bonnes relations. La discrétion vise à faire ce qui est beau (*rafet*) c'est-à-dire à préserver les apparences conformément à un idéal de bonne entente et de paix. Aucune erreur, aucun problème, aucun conflit ne doivent être portés explicitement à la connaissance publique ni même abordés directement. Le *sutura* n'est pas tant lié à l'honneur qu'à la honte potentielle : ce qui importe est la préservation des apparences. La honte est prédiquée sur l'exposition publique : seule une chose négative exposée publiquement est source de déshonneur (Moya, 2015 : 185-186).

Le *sutura* implique donc une réserve de la parole qui affecte principalement les Sénégalaises, réticentes à parler dans l'espace public, ce qui provoque leur silence médiatique : « Tout un ensemble de facteurs parfaitement combinés 'fabriquent' le silence et l'invisibilité des femmes en dehors de l'espace privé au Sénégal. En public, la prise de parole revient largement de droit et de fait aux hommes » (Sonko, 2022 : 330).

Mbaye (2011 : 211) avance donc l'effacement et la pudeur que religion et société exigent de la femme comme possibles raisons de l'absence de dramaturges sénégalaises, tout comme de l'abandon du métier de comédienne dès le mariage ou la première maternité. Il nuance cependant cette hypothèse en remarquant que des femmes se sont mises à nu à travers le roman ou la poésie : des écrits qui, selon lui, se limitent à raconter l'expérience dans le « cocon familial » et qu'il nomme « littérature ménagère » (Mbaye, 2011 : 211, 206). Or, s'il est vrai que de nombreuses romancières sénégalaises se sont inspirées de leur vie pour écrire, celle-ci ne se circonscrit pas toujours au domaine familial. Par exemple, certains romans de Fatou Dioume et de Ken Bugul[4] mettent en scène une Africaine sur les chemins de l'Europe (Mazauric, 2006 : 239). De même, dans son roman *La Grève des Bàttu* (1979), Aminata Sow Fall fait une chronique sociale où elle aborde le sujet universel de la mendicité en imaginant des indigents qui, sommés d'abandonner la ville, décident de dénoncer cette injustice et cessent de quémander. Néanmoins, même si les expériences de vie sont souvent la source de ces écrits de femmes, il n'en reste pas moins qu'au cours du temps, leurs textes se sont érigés en témoins d'une libération de la parole féminine, comme l'annonçait déjà en 1975 Nafissatou Diallo dans *De Tilène au Plateau : une enfance dakaroise* :

> Écrire ? Moi ? J'entends des ricanements : « Écrire un livre pour dire qu'on a aimé Père et Grand-Mère ? La bonne nouvelle ! »

[4] Mazauric (2006 : 242) rappelle d'ailleurs que la parution du *Baobab fou* de Ken Bugul (1984) suscita un certain scandale au Sénégal et en Afrique de l'Ouest: « du fait de l'impudeur relative de la confidence, et des expériences de sexe, de drogue et de vie marginale en Europe relatées par la narratrice ».

> J'espère avoir fait un peu plus : avoir été au-delà des tabous du silence qui règnent sur nos émotions (Diallo, 1975 : 132).

3. De la passion de la scène au plaisir du texte: les comédiennes-dramaturges

Si l'environnement en Afrique n'a pas été propice aux femmes pour qu'elles puissent développer des carrières dans le monde du théâtre, lorsqu'elles y parviennent leurs contributions sont d'autant plus louables qu'elles doivent défier en permanence des préjugés sociaux et culturels. Traoré a raison d'affirmer…

> [qu']en Afrique, avant qu'une volonté politique soutenue n'intervienne dans le domaine du théâtre en général et particulièrement en faveur des femmes, avant que des personnes physiques et morales de bonne volonté ne décident d'investir dans les secteurs de l'art et du théâtre, les femmes resteront encore, pendant longtemps, des marginales de ce domaine d'activité (Traoré, 2015 : 151).

C'est pourquoi, écrire pour le théâtre en Afrique s'avère un véritable défi qui, quand il advient, participe pleinement au dynamisme du genre. Or, le Sénégal ne fait pas exception. En effet, même si l'article de Mbaye (2011), qui ne prétend pas à l'exhaustivité, ne fait allusion qu'à une seule autrice, déjà au moment de son étude, certaines femmes avaient pris les devants en s'engageant dans la création de pièces et de spectacles et elles continuent à le faire. Certes, leur nombre est limité puisque d'emblée, comme le rappelle Mbaye (2011), il faut tenir compte du faible niveau d'études des femmes au Sénégal. En effet, le bas taux d'alphabétisation de la population sénégalaise est une entrave pour la création littéraire, d'autant plus que celui-ci touche d'avantage les femmes. En effet, les données de l'UNESCO pour 2011 – année où il écrit son article –, recensent 40,25 % de femmes alphabètes pour 66,036% d'hommes. Même si les données de 2021 montrent une évolution plus importante de l'alphabétisation des femmes (45,4%) que des hommes (68,4%), le pays reste en-dessous d'autres pays africains francophones comme le Cameroun ou la Côte d'Ivoire. De même, les dernières données de 2017 quant au niveau d'études au Sénégal, montrent que seulement 0,9 % des femmes ont une licence ou niveau d'études équivalent contre 4,8% des hommes.

Ainsi, le personnage imaginé par Sow Fall est représentatif d'une minorité de femmes ayant fait des études supérieures. De plus, Ramata travaille dans un milieu où elle peut fréquenter tous ceux avec qui ont normalement affaire les dramaturges : « metteurs en scènes, acteurs, techniciens de la scène, responsables culturels » (Mbaye, 2011 : 213). Dans la fiction, ceci s'avère un véritable avantage mais, dans la réalité, « grande est la distance qui sépare l'écriture dramatique de la réalisation scénique » (Mbaye, 2011 : 213). Pour Mbaye, il s'agirait aussi d'une des raisons pour lesquelles les Sénégalaises ne s'aventurent que peu dans le monde dramaturgique. On observe que le critique mêle aux défis de l'écriture ceux de la mise en scène des œuvres, ce qui n'incombe

pourtant pas exclusivement aux écrivains. De plus, bien qu'il affirme que « les femmes sont capables de rivaliser avec les hommes dans tous les domaines de la création littéraire » (Mbaye, 2011 : 213), il interprète le manque de dramaturges femmes au Sénégal par le fait que leur faible niveau d'études les éloigne de ce « genre trop technique » qui implique :

> La connaissance de la notion « d'actes » et de « scènes », de « comédie » et de « tragédie », de « drame », « d'unités », de « règles » n'est pas superflue, ni celle de « tirade », de « monologue », de « dialogue », « d'aparté », de « stichomythie », etc. même si certains dramaturges essaient aujourd'hui d'innover en parlant de « tableaux », de « journées », sans tenir en considération l'entrée ou la sortie des personnages ou le changement de lieu, le rire et les larmes étant de plus, mélangés dans la même pièce (Mbaye, 2011 : 212-213).

Mbaye n'a pas tort d'affirmer que tout travail d'écriture suppose un savoir préalable et une réflexion de l'acte créatif. Cependant, alors qu'il parle de « scènes », de « règles » ou de « stichomythie », surgit le fantôme d'une tradition scolaire imposée par la colonisation qui a confiné l'art théâtral à Aristote, celui que Florence Dupont a nommé « le vampire du théâtre occidental » (2007). Or, comme le constate Komlan :

> La pratique théâtrale en Afrique a fait les frais de la vision ethnocentrique du théâtre, trop longtemps entretenue, qui a consisté à tout ramener à Aristote et à ainsi méconnaître ou à nier la préhistoire et l'histoire de l'art de la scène sur le continent (Komlan, 2019 : 12).

Peu enclin à se défaire d'une éducation théâtrale que la domination coloniale a promu au Sénégal dès les années trente par l'École Normale William Ponty, Mbaye ne tient compte que des œuvres écrites pour affirmer une absence qui ne peut être simplement contemplée sur la base du texte manuscrit. Le théâtre est un art vivant, par excellence, et toutes les pièces – en Afrique et ailleurs – ne donnent pas automatiquement naissance à des publications. Ainsi, lorsque Sylvie Chalaye inclut dans son répertoire le texte de Maïmouna Guèye *Souvenirs de la Dame en noir*, c'est à une pièce inédite qu'elle se réfère; inédite, car non publiée, bien que mise en scène. Précisément, Guèye est un bel exemple de jeune Sénégalaise qui après des études au conservatoire a décidé de monter sur les planches avec un texte qu'elle a elle-même écrit d'une « parole libre et touchante […], une parole affranchie qui pétrit la langue française de désirs et fait jaillir une inventivité musicale d'une grande fraîcheur » (Chalaye, 2003 : 201). Si avec sa première pièce, l'autrice retraçait son parcours, de l'enfance sénégalaise au village à une découverte du théâtre qui l'a poussée à partir en France; dans *Bambi, elle est noire, mais elle est belle* (2006), elle aborde la question de l'intégration et le passage d'une culture à une autre – histoire aussi d'une traversée –, sans se limiter à parler de l'Afrique. Son

expérience propre – à la base de son inspiration – a pour elle la valeur « d'une aventure humaine qui nous concerne tous » :

> J'étais celle qui dit non, qui veut faire du théâtre. Je rêvais de paroles pour exprimer le trop-plein de choses qui bouillonnaient en moi. J'espère que la comédienne que je suis, arrive à s'effacer devant l'auteur que j'ai été pour donner au texte toute sa résonance (Guèye, 2009 : sp).

Ceci, d'après Autant-Mathieu (1995 : 12), n'est pas surprenant, puisqu'en écrivant chaque dramaturge « tente de s'accommoder avec ce qui l'entoure […], tout en construisant un monde destiné à être dit et montré » ; une façon de « se déposséder soi-même d'expressions qui ne sont que privées ».

À l'instar de Guèye, d'autres actrices ont pris l'initiative de mettre en scène leurs paroles. C'est le cas du duo de comédiennes amateures Les Cruellas qui « mènent à la scène un double combat : celui du féminisme dans un monde majoritairement polygame et patriarcal ainsi que celui de l'implantation du théâtre scénique dans un pays où règne le théâtre filmique, télévisuel » (Dechaufour, 2015 : 231). En effet, après avoir joué en 2004 une pièce écrite par Bernard Fripiat, le succès les a menées à créer leur propre spectacle *Polymachin* (2009) dans lequel elles abordent la question de la polygamie à travers l'humour et selon le regard des enfants et des femmes. Comme le précise Pénélope Dechaufour, les deux composantes de la troupe, Mada Ndiaye et Mariéme Faye, qui se sont rencontrées lors d'un stage de théâtre à l'Institut français de Dakar, ont élaboré leur spectacle en vraies sociologues, mais aussi en effectuant des recherches historiques sur l'évolution de la polygamie au Sénégal :

> Des enquêtes qui sont nécessaires pour garder cette vision non moralisatrice qui cherche avant tout à démontrer des situations douloureuses et problématiques. Dans le cas de la polygamie, Mada et Mariéme prenaient un risque supplémentaire : affronter des opinions souvent traditionnelles relevant d'un certain conservatisme culturel (Dechaufour, 2015 : 232).

Leur démarche les a donc menées au-delà du « cocon familial » et de l'expérience intime, puisque leur travail est le fruit d'une réflexion sur la polygamie qui tient compte de multiples regards – même si le féminin prédomine. Et, si Les Cruellas se défendent d'être ouvertement féministes, c'est pour insister sur le fait que leur théâtre ne se limite pas à « critiquer les hommes » et s'érige plutôt comme un lieu qui s'amuse à dénoncer les « travers humains » (Dechaufour, 2015 : 233) : ce qui déjoue les normes de discrétion du *sutura*.

Dans la première décennie des années 2000, Maïmouna Guèye comme Les Cruellas sont des exemples de Sénégalaises qui ont transformé leur désir de scène en création propre, faute sans doute de trouver des textes qui les interpellent, des rôles qui les motivent. De ce fait, Maïmouna Guèye est une des co-autrices du livre-manifeste

Noire n'est pas mon métier (2018) coordonné par une autre actrice sénégalaise Aïssa Maïga. Ces témoignages de seize actrices, de tous âges et provenances, dénoncent une « colonisation des temps modernes » (Guèye, 2018 : 27) que subissent en France les actrices à l'épiderme plus foncé et aux cheveux crépus; un racisme quotidien – parfois inconscient – qui les confine à un certain type de rôles (Chalaye, 2020). Même si les défis auxquelles ces actrices sont confrontées en France sont d'un autre ordre que ceux que les comédiennes doivent braver en Afrique, on perçoit à quel point leur décision d'écrire des pièces de théâtre est motivée par une absence de textes qui transcendent des rôles que la société – quelle qu'elle soit – leur impose.

Comédienne, Jacqueline Scott-Lemoine – la seule dramaturge répertoriée dans la Théâtrothèque Gaston Baty – l'était aussi. L'Haïtienne, installée au Sénégal en 1966 à l'âge de 43 ans et naturalisée dix ans plus tard, a vécu son départ forcé du pays natal comme une opportunité de découvrir un nouveau monde : l'Afrique. C'est pourquoi, explique-t-elle dans un entretien en 2008, elle tient beaucoup à son œuvre *La ligne de Crète*, l'unique pièce de théâtre qu'elle ait publiée et qui se situe dans la vie sénégalaise. Malgré les nombreux hommages rendus lors de sa disparition pour sa contribution active à la vie culturelle dans son pays d'adoption, sa facette d'autrice dramaturgique est à peine louée, étudiée. Dans son récent essai de 2019, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone exemple du théâtre sénégalais de langue française*, le romancier et dramaturge Marouba Fall affirme pourtant que cette pièce « illustre à merveille ce que doit être un texte destiné à être mis en bouche » (2019 : 275), soulignant ainsi les qualités théâtrales de l'œuvre qui s'adresse au spectateur plus qu'au lecteur

Ainsi, le désir de Scott-Lemoine d'écrire pour se défouler et mieux respirer, après avoir laissé sortir les « choses qui dormaient en [elle] » (Scott-Lemoine, 2011 : 254), est passé son silence. Femme d'une autre génération et marquée par un féminisme universaliste, Scott-Lemoine n'adhérait pas au langage inclusif et confessait dans le même entretien sa réticence à décliner le métier de dramaturge en tenant compte du genre :

> Je reste hostile à cette agressivité de devoir coûte que coûte, tout féminiser. Vous ne m'entendrez jamais parler d'écrivaines, ou d'auteures […] Tout cela me semble tellement artificiel. Je suis une femme qui écrit. Et le reste… Que m'importe cette prétention à vouloir à toute force revendiquer ce féminin […] Et puis, en me lisant, cela se voit tout de suite que c'est une écriture de femme, non (Scott-Lemoine, 2011 : 254).

C'est pourtant sous l'égide de diverses artistes haïtiennes engagées comme Marie Vieux-Chauvet, Ida Faubert Salomon, Marie-Thérèse Colimon ou encore Paulette Poujol-Oriol qu'elle se situe; même si humblement elle se distingue d'elles se considérant plus comédienne que « véritable » écrivaine. Force est de constater que la littérature haïtienne écrite par des femmes a eu plus d'impact sur elle que l'africaine.

L'unique pièce écrite par Aminata Sophie Dièye[5] (1973-2016) – journaliste, chroniqueuse, écrivaine et aussi actrice, formée au Conservatoire national de musique, de danse et d'art dramatique du Sénégal – a connu une autre destinée que celle de Scott-Lemoine. En effet, *Consulat zénéral* (2002), un ouvrage de « théâtre de boulevard africain » (Lee, 2002), a sillonné l'Afrique de l'Ouest et a été représenté en France en 2005 au Théâtre de la Tempête, entre autres. Grâce à cette création, la comédienne de formation a enfin pu réaliser son rêve de monter sur les planches et jouer une vieille femme analphabète venue au consulat chercher un visa pour la France. Force est de constater que ce n'est pas son propre rôle qu'elle interprète, même si elle s'est inspirée de son expérience pour écrire son texte, choisissant alors ce genre littéraire plus apte, selon elle, à retranscrire son vécu :

> Le théâtre c'est une transposition directe de ma manière de voir le monde. Ni le tragique ni le pathétique ne m'interpellent vraiment […] J'ai plusieurs manuscrits de romans mais je n'ai écrit jusque-là qu'une seule pièce. Pour ce sujet néanmoins le genre du théâtre m'a paru évident. Unité de temps, d'action, le lieu du consulat aussi s'y prêtait particulièrement. Tout était bien ficelé, je n'ai fait que déballer l'histoire pour faire surgir quelques personnages qui m'avaient marquée (Théâtre de la Tempête, 2005 : 3).

De manière subversive, l'auteure fait une satire de la société sénégalaise et pose la question de l'immigration, ses raisons et son fonctionnement. La traversée, à la fois convoitée et pleine d'embûches, est à nouveau mise en avant. Comme l'indique le dossier artistique du Théâtre de la Tempête, cette pièce lui permet de proposer « un point de vue décapant sur un sujet brûlant » et prouve que « face à une littérature africaine trop souvent intellectuelle et élitiste, les formes actuelles de théâtre d'intervention et autres 'théâtre utile' parviennent à maintenir en vie le texte sur le continent de l'oralité, et à lui donner un contenu populaire » (Lee, 2002). Sa bonne réception prouve à quel point le théâtre est une plateforme privilégiée pour briser les tabous à travers le rire, tout en abordant un sujet sensible comme celui de l'obtention de visas.

Lors de la mort prématurée d'Aminata Sophie Dièye, considérée comme une figure importante du panorama intellectuel et artistique du Sénégal, de nombreux hommages lui furent rendus et les mots de son ami poète Thierno Seydou Sall, qui en avait fait le portrait, reprirent toute leur force :

> Voilée et dévoilée dans son écriture audacieuse […], elle refuse toute compromission avec la pudeur. L'écriture refuse de se

[5] Aminata Sophie Dièye est devenue célèbre sous le pseudonyme de Ndèye Takhawalou avec lequel elle signait ses chroniques hebdomadaires dans le quotidien *L'Obs*, le plus lu du pays. Ses chroniques qui portaient comme sous-titre « Sénégalaise, 40 ans, toujours dans le pétrin » ont donné lieu en 2013 à un recueil au titre évocateur: *De la traînée à la sainte: chroniques parues dans l'Observateur* (Baobab édition). Elle utilisait aussi le pseudonyme d'Aminata Zaaria comme pour son roman *La Nuit est tombée sur Dakar* (2004).

> voiler, de se convertir, d'aller à la mosquée, la mémoire exorciste des blessures de l'intérieur parle des fleurs flânées des jardins de l'âme, des hémorragies intérieures trouvant un garrot dans une quête spirituelle quotidienne (cité par Cessou, 2016 : sp).

Bien que Sall se réfère à toute l'œuvre de Dièye, son témoignage démontre qu'une littérature féminine en marge de la bienséance existe au Sénégal, même si minoritaire. Peut-être parce qu'utilitaire – voire populaire –, la pièce n'a pas été publiée alors qu'elle est l'évidence même d'un théâtre écrit par une femme et capable de toucher des publics divers en abordant des questions qui vont bien au-delà de la sphère privée.

Au Sénégal, le plaisir de la scène mène souvent au plaisir du texte. Ces comédiennes, qui d'emblée ont fait le choix de l'interprétation et de l'exhibition de leur corps, prennent les rênes de la dramaturgie en quête d'un espace scénique non pas fait à leur image, mais comme lieu d'exposition de leurs inquiétudes. Comme l'affirme Autant-Mathieu (1995 : 15), citant Denis Guenuin, « il faut du visible pour que le théâtre se forme. "Le théâtre veut le corps, et la voix" », ce que roman et poésie ne sollicitent pas pareillement.

> D'emblée le théâtre est corps et c'est là même sa spécificité […] Sur un plateau de théâtre, le texte est incarné par le corps de l'acteur et perçu par le spectateur dans sa totalité ou dans sa fragmentation. Or ce corps donné à voir est bien présent initialement dans le texte théâtral, en attente d'être incarné ou proféré (Roques, 2017 : 5).

Sans mettre leur corps nu au centre de leur pratique performative – comme d'autres artistes africaines le font en sur-exhibant « leur corps racisé pour faire voler en éclats l'éroticolonie » (Chalaye, Dechaufour, 2021 : 261) –, il n'en reste pas moins que chacune à sa manière transgresse des tabous en donnant corps et voix à son texte. Ces comédiennes-dramaturges exhibent leurs paroles dans un espace public qui se distingue du lieu intime et privé de la lecture. Elles utilisent pour cela, l'humour, la dérision et/ou la violence pour dénuder leurs sentiments. Elles donnent corps à leurs mots comme geste politique en créant des personnages qui ne sont ni des figures mythiques ou historiques, ni des contestataires politiques, mais des femmes ordinaires attrapées dans un monde contemporain et « qui ont ingéré les maux de la ville, les éclats du choc des cultures » (Makhélé, 1995 : 7). Comme le rappelle Sylvie Chalaye (2004 : 12-13) :

> L'Afrique contemporaine, ce sont des buildings et des bidonvilles, des aéroports et des plates-formes pétrolières. Alors, l'Afrique de ces écritures se fait à son tour urbaine, migrante et insaisissable. Elle qui a perdu l'ombre maternante de son histoire au détour de sa rencontre avec l'Occident, elle est ici et ailleurs, toujours en mouvement, sans limites, sans frontières, résolument essaimante et disséminée.

L'Afrique contemporaine, ce sont aussi des femmes qui peu à peu, avec plus ou moins de répercussion médiatique, veulent dire leur présence au monde, un monde éclaté, mouvant et qu'elles perçoivent avec leurs bagages, leurs expériences. Bien que roman et poésie soient encore leurs genres de prédilection, elles s'immiscent doucement sur le devant de la scène. Néanmoins, au Sénégal, toutes ne sont pas parvenues au texte par leur passion des planches. Au tournant de ce siècle, quelques Sénégalaises romancières, poétesses, cinéastes ou simplement dramaturges se sont aventurées dans l'écriture théâtrale.

4. Romancières, poétesses ou dramaturges

Lorsque la journaliste Ayoko Mensah demanda à Maïmouna Guèye ce qui différencie sa génération de celle de sa mère, l'actrice répondait par ces mots :

> Les jeunes femmes d'aujourd'hui me semblent avoir plus de choses à dire. Elles se rebellent, sont plus conscientes des injustices, de certaines traditions à bannir. Nos mères subissaient davantage. Elles avaient plus de mal à dire non, à se lever et à parler. C'était plus difficile. Il me semble que ma génération est celle qui commence à prendre la parole. C'est important car parler c'est se libérer. Mais j'ai envie que cela aille plus vite. Aujourd'hui, quand une femme prend la parole en Afrique, elle est encore montrée du doigt. D'où ma révolte, ma volonté de m'affirmer comme être humain. Je n'accepte pas que l'on m'enterre. Il y a encore beaucoup de chemin à faire (Guèye & Mensah, 2005 : 120).

Ces mots de la comédienne ont beau se référer à la société sénégalaise en général, ils pourraient tout aussi bien décrire la situation que subissent les femmes quand il s'agit d'écrire pour le théâtre. Quelques-unes, sans être actrices, s'y risquent toutefois.

Dans son récent essai de 2019 *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone exemple du théâtre sénégalais de langue française*, le romancier et dramaturge Marouba Fall cite trois dramaturges sénégalaises, dont Scott-Lemoine. Cependant, c'est d'abord à Fama Diagne Sène, romancière et poétesse née en 1969 et qui a écrit la pièce de théâtre *MBilène ou le Baobab du lion,* publiée par les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal (2010), qu'il fait allusion précisant qu'il s'agit de « l'une des rares femmes écrivains au Sénégal à utiliser le théâtre comme un véhicule de leur message littéraire » (Fall, 2019 : 153). Cette unique œuvre théâtrale de l'autrice reprend une thématique chère à la littérature africaine : le conflit entre tradition et modernité. Celui-ci prend corps à travers le personnage d'un jeune avocat sérère formé en France et opposé à la décision de son village d'ensevelir la dépouille de son père griot dans un baobab, préférant l'enterrer dans un cimetière. Dans ce texte, la modernité triomphe, comme gage d'une vérité qui serait celle de l'autre – l'Occidental.

L'autre œuvre citée par Marouba Fall est la pièce *Les Murs* de Mariama Samba Baldé, publiée chez Le Nègre international en 2000. Née elle aussi en 1966, Baldé fut lauréate du prix Bigaro Diop au meilleur manuscrit organisé par le Bureau sénégalais du droit d'auteur en 1999, présidé par Fall lui-même. Introuvable actuellement, le texte est décrit par l'essayiste lors de la remise du prix comme une œuvre qui aborde « l'écriture théâtrale avec une démarche d'adepte de l'anti-théâtre » (Dia Demba, 2003). Même si l'unité de temps et de lieu y sont respectées, la dramaturge s'engage dans une écriture de l'absurde à travers trois personnages : deux comédiens anonymes simplement nommés Il et Elle et une technicienne gardienne nommée Annick « aux allures de robot » (Fall, 2019 : 202). Dans son essai, Fall (2019 : 202) fait l'éloge de cette pièce qui a l'audace de s'attaquer à certaines mœurs de la culture sénégalaise tout en dénonçant d'absurdes entraves que subissent les citoyens sénégalais dans leur quotidien. Les difficultés rencontrées par l'acteur et l'actrice, qui tentent de répéter une pièce, fonctionnent comme mise en abyme des problèmes auxquels se heurtent celles et ceux qui travaillent dans le monde du spectacle au Sénégal.

Plus jeunes que les artistes jusqu'ici citées, Penda Diouf et Mame Famew Camara sont deux voix d'une nouvelle génération d'autrices dont les œuvres sont actuellement sur le marché éditorial. Toutefois, la place que l'écriture théâtrale occupe dans leur trajectoire se révèle fort distincte. Née au Sénégal, Camara qui a fini ses études en France, s'est d'abord consacrée à la poésie avec plusieurs recueils comme *Si près, si loin* (2012), *Une flamme, une vie, une âme* (2016) ou encore *Femme d'esprit et d'espérance* (2021). Elle a aussi écrit deux romans *Taulard malgré lui* (2017) et *Une femme roc* (2019) avant de publier deux pièces de théâtre dans un même livre en 2022 : *L'Islam en Afrique* et *Au-delà du confinement*. De son côté, Penda Diouf est née et a grandi en France et ce n'est que plus tard qu'elle a décidé de se faire naturaliser sénégalaise[6]. Cette Afropéenne, s'est exclusivement consacrée à l'écriture dramaturgique : son œuvre se compose de plus d'une dizaine de pièces, même si seulement quatre d'entre elles sont publiées : *La Grande ourse* (2016), *Pistes…*, suivie de *Sutures* (2017) et *Noire comme l'or* (2022). En 2015, son implication pour le théâtre l'a menée à créer avec le metteur en scène Anthony Thibault, le label *Jeunes textes en liberté* afin de promouvoir une création dramaturgique capable de combler les vides en termes de narrations et de représentations. Sans aucun doute, la vocation théâtrale de Diouf, qui a obtenu un master en Arts du spectacle, est beaucoup plus marquée que celle de Camara. En effet, les pièces de cette dernière mettent en scène des questions de développement social et communautaire propres à la société sénégalaise et au moyen d'une écriture théâtrale plus traditionnelle. Au contraire, l'œuvre de Penda Diouf, d'emblée, ne se confine pas au continent africain et se présente comme une dramaturgie plus universaliste qui vagabonde entre le nord et le sud, même si des personnages racisés sont souvent au centre de

[6] Il est important de noter cette décision de Penda Diouf qui la distingue de la position de Marie Ndiaye.

ses écrits. En outre, ses pièces sont le fruit d'une démarche créative plus audacieuse et innovante qui ne se limite pas à une dramaturgie fondée sur le dialogue ou le huis-clos.

Le contexte de création des deux dramaturges ne peut être appréhendé sans tenir compte aussi de la différence que suppose les différentes manières de percevoir l'identité de couleur, puisque celle-ci « se construit dans un rapport de majorité-minorité qui diffère selon les territoires considérés » et qui va « de la conscience de "race" à son invisibilité » (Durpaire, 2017 : 104). Si en France, les femmes racisées sont une minorité invisible ; au Sénégal, elles font partie d'une majorité invisible. Et, de ce fait, les questions qui préoccupent les deux écrivaines ne sont pas du même ordre, même si les deux s'affirment ouvertement féministes et font la part belle à des personnages féminins racisés dans leurs œuvres.

Dans ses deux pièces, Mame Famew Camara a une vocation ouvertement didactique plus que littéraire. À cet égard, elle justifie son choix d'écrire pour le théâtre pour sa capacité à faire passer un message à travers le rire (Camara, 2022b). Elle précise, en outre, qu'elle s'est intéressée à ce genre parce qu'il était peu pratiqué par les femmes au Sénégal. Les réflexions qu'elle propose sont d'une grande actualité dans son pays, puisque dans sa pièce *L'Islam en Afrique*, elle aborde frontalement deux manières de vivre la religion musulmane ; tandis que dans *Au-delà du confinement,* ce sont les divergences d'opinions et d'appréhensions de la pandémie du Coronavirus qui sont au centre de la trame.

Ce type de théâtre qui cherche à sensibiliser les lectrices et lecteurs permet d'introduire et d'animer des débats sur certains problèmes sociaux et se révèle comme « un exercice d'identification chez la plupart des spectateurs » à partir de préoccupations qui ne leur sont ni abstraites, ni étrangères (Fiangor, 62-63). Pour cela, Camara utilise un langage simple et des dialogues qui n'impliquent que deux ou trois personnages. Nous avons affaire à une littérature « ménagère », pour reprendre le terme de Mbaye, puisque les personnages qui conversent dans chacune des pièces sont soit des membres de la famille, soit des amis ou encore une voisine. L'espace unique se situe quant à lui dans des appartements familiaux. De même, si le nombre de personnages se limite à deux dans *L'Islam en Afrique* (un frère et une sœur), il est un peu plus important dans *Au-delà du confinement,* car la pièce se joue entre un couple, deux amies de Fatou – l'épouse –, une voisine et, deux conversations téléphoniques justifiées par le confinement, entre Fatou et sa mère, puis son père. La brièveté des textes leur confère aussi une majeure efficacité : les deux ouvrages ne sollicitent pas d'infrastructures complexes pour leur mise en scène.

L'Islam en Afrique se compose d'un unique dialogue dans lequel un frère et une sœur s'érigent en représentants de deux visions de l'Islam. De ce fait, les prénoms choisis pour les protagonistes révèlent d'emblée la position de chacun. Ainsi, le nom d'origine grecque de Sophie la place dans une position de sagesse. Mais il symbolise à la fois un monde ouvert sur d'autres cultures. Porte-parole d'un islamisme à la sénégalaise,

« teinté » de culture négro-africaine et composé de confréries menées par de marabouts, la protagoniste n'a de cesse de rappeler à son frère que cet Islam tolérant respecte la différence et participe ainsi pleinement à la stabilité démocratique du pays (Camara, 2022a : 33). Ce frère, toutefois, a préféré adopter le prénom de Hussein et ainsi abandonner un prénom – Lat – qui l'ancrait dans sa lignée, dans l'histoire de ses origines familiales et d'un célèbre ancêtre : Lat Soucabé, « un Damel, un roi » (Camara, 2022a : 13). Reniant sa vie antérieure, ses amis et même sa famille pour sa nouvelle « communauté » (Camara. 2022a : 43), il se convertit en image incarnée d'une menace grandissante, puisque le Sénégal est « directement exposé à l'extrémisme violent d'inspiration religieuse qui touche l'ensemble des pays sahéliens » (Observatoire africain du religieux, 2017 : s/p). Or, la pièce suggère aussi le caractère insidieux de cette menace, capable de s'immiscer dans toutes les couches sociales et même de trouver des adeptes chez les « Sénégalais lambda » (Camara, 2022a : 31). D'ailleurs, « ce temple du savoir » qu'est l'université pour Sophie et « où les gens ont l'esprit critique » (Camara, 2022a : 21) se dessine, à travers l'histoire de Lat, comme un des lieux où l'intégrisme se déploie. Ainsi, Camara touche-t-elle à une question sensible au Sénégal qui lui permet d'effleurer toute une série de questions comme le port du foulard, l'homosexualité, la polygamie, le féminisme ou le rôle de la femme dans la société sénégalaise.

Si *L'Islam en Afrique* aborde une problématique d'une grande actualité, *Au-delà du confinement* se centre sur la pandémie, une expérience plus épisodique, malgré l'ampleur planétaire de celle-ci. De ce fait, les déboires des différents personnages rappellent les épreuves vécues dans les quatre coins du monde et la même incrédulité ressentie lors du confinement. Complotisme, remèdes miracles, infox sont au rendez-vous ; néanmoins, la pandémie prend les couleurs locales du Sénégal : le citron a remplacé la chloroquine et les marabouts les professeurs Raoult. L'épidémie sert surtout de prétexte à l'écrivaine pour évoquer des relations matrimoniales compliquées, en faisant intervenir plusieurs images de couples – monogames ou polygames –, et différentes générations. Le patriarcat y est ainsi déployé en diverses nuances et les relations de domination et soumission se modulent en fonction de la communication qui s'installe ou pas entre les partenaires. De même, à travers le personnage d'une voisine, l'autrice se fait l'écho d'un fléau souvent encore passé sous silence : les violences conjugales. Pris entre le poids de la tradition et des envies de modernité, ces personnages urbains révèlent la complexité des relations de couples dans le Sénégal contemporain. La question que sous-tend la trame est de savoir comment respecter la tradition sans tourner le dos à la modernité. Présente dans chacune des scènes de cette pièce en trois actes, Fatou est l'indiscutable protagoniste de cette histoire. Elle tisse les liens entre les personnages et adopte une position de médiatrice qui sied parfaitement à son métier d'écrivaine. Le rôle de l'artiste, dit-elle à son mari, est de « tricoter des mailles entre les peuples » (Camara, 2022a : 65). C'est autour de son couple que l'histoire se noue. Dotée de sens commun, peu encline aux commérages, aux idées complotistes et à l'infox, elle défend

la modernité dans ses principes originels de liberté, dignité et respect des droits humains. De nouveau, c'est une femme qui assume les discours raisonnables alors qu'elle tente d'amadouer les peurs de son entourage en se faisant l'écho des discours scientifiques. Ce qui pourtant ne l'empêche pas de recourir à un marabout pour raviver l'amour de son mari.

Fatou comme Sophie s'affichent comme deux « femmes rocs », pour reprendre le titre du dernier roman de Camara (2019); deux femmes respectueuses des traditions qu'elles parviennent à allier avec leur « éthique de justice » car elles n'hésitent pas à dénoncer les discriminations, quelles qu'elles soient. Comme l'affirmait l'essayiste féministe Asma Lamrabet (2018) dans « Tradition ou modernité? L'éternel dilemme des femmes musulmanes » :

> Il semble que ces femmes n'aient pas d'autres choix que de se soumettre au patriarcat religieux institutionnel ou d'opter pour le déni de soi. Un autre chemin est cependant possible : celui d'une prise de conscience et de parole par les femmes musulmanes elles-mêmes. Elles doivent être les actrices de leur propre histoire, ne plus rester otages de ceux et de celles qui, au nom de la modernité ou de la tradition, parlent en leur nom (Lamrabet, 2018 : sp).

Camara montre par le biais de ses deux héroïnes à quel point cette prise de parole ouvre la possibilité d'un autre chemin : celui de pouvoir choisir « ce qu'il y a de plus beau au sein de la tradition et de la modernité dans ce qu'elles ont à nous offrir en tant qu'éthique universelle de respect, de droits, d'égalité et de justice » (Lamrabet, 2018 : sp).

Tandis que les œuvres dramaturgiques de Camara plongent le lecteur et la lectrice, le spectateur et la spectatrice dans un contexte ouvertement sénégalais, il n'en va pas de même pour celles de Penda Diouf qui, bien que naturalisée sénégalaise, s'offusque de voir ses textes placés « dans le rayon de la "francophonie" » :

> Comme je suis noire on attend de moi que je parle de l'Afrique. Mais moi je suis née à Dijon et je m'identifie à des expressions propres à cette région. Savez-vous, par exemple, ce que veut dire "déniaper" un canapé ? Ça veut dire le déchiqueter. Et ça j'ai envie de l'utiliser dans mes romans et ne pas forcément parler de la Côte d'Ivoire de ma mère et du Sénégal de mon père ! (Douxami, 2020 : 99).

Son écriture se dévoile, d'après elle, comme « trop exotique pour être française mais sans correspondre au fantasme projeté sur l'écriture africaine » (Clément & Gérard, 2016 : 5). De ce fait, seulement deux de ses quatre œuvres publiées prennent place en Afrique : *Pistes* et *Sutures* (2021). Fortement autobiographiques, ces deux pièces renouent avec le continent africain, sans se limiter au Sénégal. Au moyen d'une écriture

monologique, l'autrice reconstruit deux voyages en Afrique à différentes époques de sa vie : une double traversée, mêlée de souvenirs d'enfance en France ou au Sénégal. Si dans *Pistes*, la voix de la « narratrice » nous mène en Namibie pour suivre les pas du coureur Frankie Fredericks ; dans *Sutures*, c'est en Côte d'Ivoire qu'elle voyage afin d'y rencontrer une partie de sa famille maternelle. Pour elle, la traversée se fait dans le sens inverse que celle de ses parents, de ses ancêtres même. Ces voyages sont plus qu'un simple déplacement géographique : ils sont aussi changement de présence au monde. Tandis qu'en France, elle faisait partie d'une minorité invisible – par sa couleur de peau et son genre ; elle s'intègre en Afrique à une majorité qui n'en reste pas moins invisible à l'échelle mondiale.

Dans *Pistes*, la voix qui raconte le voyage en Namibie en reconstitue la genèse et dévoile comment est naît son besoin de reconstruire la généalogie d'une perte d'assurance de soi et de dignité d'un peuple. C'est d'abord dans sa propre enfance qu'elle en cherche l'origine, à travers l'expérience vécue par son propre corps. C'est dans la cour d'école, pendant le carnaval ou lorsqu'elle passe son bac de français qu'elle prend conscience d'être toujours « en périphérie, en marge » (Diouf, 2021 : 21). Ainsi, au CM2, dans la cour d'école de Moulins dans l'Allier, la jeune Penda observe que « Personne ne prête attention à [sa] présence ». Et cette indifférence des autres, elle la scrute, elle en souffre ; elle n'a qu'une envie : « être invisible » (Diouf, 2021 : 29). Elle se sent coincée au bord d'une piste comme ces « spectateurs d'un monde qui n'est pas le leur et dont la clé a depuis longtemps été confisquée » (Diouf, 2021 : 30). Paradoxalement, elle apprend que son invisibilité vient de sa couleur de peau, celle que tout le monde voit dans ce village français. Elle cherche alors à comprendre pourquoi, jeune adolescente : « [elle] traîne ce corps qu'[elle] n'aime pas, [elle] rase les murs avec ce corps qu'[elle] ne partage avec personne » (Diouf, 2021 : 31). Elle se demande d'où lui vient cette invisibilité et tente de guérir des blessures qui vont au-delà de celles subies à cause de son corps. Ses blessures sont celles que laisse le souvenir d'une question inappropriée d'un membre du jury du baccalauréat, lors de son oral de français. Que porte-t-elle sur la tête ? : « Mes cheveux. Ce sont mes cheveux que je porte sur ma tête. Mes cheveux. Des tresses » (Diouf, 2021 : 39). C'est surtout la douleur pour l'assassinat de son oncle dont le corps, utilisé comme une balle par ses agresseurs, fut ensuite jeté dans la Seine (Diouf, 2021 : 35-37). En se rendant dans le pays d'origine du coureur Frankie Fredericks, elle commence un voyage initiatique vers la Namibie, en quête de réponses. Là, elle se trouve parfaitement à sa place et « sur la ligne droite de [s]on chemin de vie » (Diouf, 2021 : 46), elle renoue avec sa terre grâce aux barrissements des éléphants qui la bercent « comme des prières adressées au monde, à la terre, aux ancêtres » (Diouf, 2021 : 46). Elle part à la conquête de l'histoire, toute l'histoire, pour la tisser avec la sienne.

Penda Diouf aime les « travaux de couture »[7] ; elle le dit dès la première scène : « assembler deux morceaux de tissu, dessiner patiemment la couture qui les relie. Travail d'orfèvre pour la rendre discrète, invisible, comme si la béance n'avait jamais existé. Chirurgie » (Diouf, 2021 : 18). En effet, *Pistes* se fait espace chirurgical dans lequel la dramaturge rassemble « les tissus d'histoire épars, patchwork cousu d'intime » (Diouf, 2021 : 18) pour soigner ses blessures. Ainsi, la traversée se fait baignée d'histoire : à son expérience de voyageuse, s'ajoutent des portraits du passé. Bien sûr, le fantôme de la traversée originelle, soit la traite transatlantique subsaharienne, erre dans le texte. Son image rejaillit à la vue du corps des athlètes afro-américains – « frères d'outre-Atlantique » –, capables de rivaliser avec ceux des sportifs africains :

> Ce corps noir vient de loin, de très loin. Il a été choisi puisque seuls les plus forts étaient envoyés sur les négriers. Il a été sélectionné afin que les plus résistants supportent les conditions de vie de bateau pendant la traversée (Diouf, 2021 : 35).

Mais, il y a aussi cette autre histoire qui commence avec la Conférence de Berlin et expliquée par Diouf de manière didactique (Diouf, 2021 : 51) : la colonisation de l'Afrique. Partie sur les traces de Frankie Fredericks, elle croise celles de Hendrik Witbooi. Elle découvre et fait découvrir l'histoire de ce héros national dont l'effigie se trouve sur les billets de 10 dollars namibiens. L'homme a payé de sa vie en luttant contre les Allemands, après cinq dures années de guérillas : « Cinq années pour montrer la dignité d'un peuple, la force de celui qui est prêt à tout pour la liberté. Cinq ans de soubresauts pour éviter le génocide à venir » (Diouf, 2021 : 66). C'est alors que les corps des Namibiens durent « se plier, courber l'échine devant les nouveaux maîtres. Les corps ont perdu en assurance, en fierté. Ils ont perdu en épaisseur, en gras, en coquetterie. » (Diouf, 2021 : 59). En annihilant leur confiance en soi et leur dignité, les colonisateurs purent facilement attraper « un bétail déjà domestiqué » (Diouf, 2021 : 69). Ce retour vers le passé, mène Penda Diouf « au premier génocide de l'histoire du XXème siècle » (Diouf, 2021 : 71). Pourquoi, se demande-t-elle personne ne se rappelle que les Hereros et les Namaquas de la Namibie furent tués « sciemment, méthodiquement », dans les premiers camps de concentration allemands sur l'île de Shark Island de 1905 à 1907 (Diouf, 2021 : 71) ? « Qui parle d'eux ? Qui répare ? Qui raconte ? Qui raconte les crânes des guerriers Hereros et Namas, envoyés à Berlin ? » (Diouf, 2021 : 71). En nous parlant de ce vide, la dramaturge tente en fait de le remplir et d'y remettre à sa place ceux et celles que l'histoire a oubliés, tus, niés afin qu'ils retrouvent leur dignité. Or, Frankie Fredericks est celui qui lui fait miroiter ce rêve : lui, l'incarnation vivante d'une victoire gagnée « centimètre par centimètre », d'une

[7] *Pistes* est construit avec des monologues de différentes longueurs, annoncés chacun par un titre. Dans quelques-uns, l'autrice indique en majuscules différentes actions décrivant son travail de couture : « Choisir un fil de la même couleur que le tissu à repriser », « choisir un point », « l'aiguille entre »… (Diouf, 2021 : 18 ; 31 ; 37).

Afrique qui « ne baisse plus la tête » et « reste digne » (Diouf, 2021 : 40). Penda Diouf incarne par ce texte la réalisation du souhait d'Aminata Sow Fall dans *Sur le flanc gauche du Belem :* une écriture théâtrale de femme sénégalaise hantée par l'histoire. En rien « ménagère », *Sutures* poursuit l'odyssée de la jeune Penda, mais, cette fois-ci, le monologue de neuf pages plonge dans la généalogie familiale. C'est à travers elle que l'autrice reconstruit, comme elle peut, l'histoire de ses parents, de ses grands-parents. La couture se fait encore médicale; elle tente de recomposer une histoire familiale pleine « de trous, de béances remplis avec les mêmes images des reportages sur M6 » (Diouf, 2021 : 84). Défilent alors les souvenirs d'enfance et d'adolescence des différents voyages au Sénégal et en Côte d'Ivoire qui s'entremêlent à des brides de l'épopée familiale. Consciente de ses limites, Penda ne montre que la partie visible de cette dernière :

> Dans chaque famille, il y a des choses dont on ne parle pas, des choses qu'on tait. Des événements douloureux, dont la plaie n'est pas totalement cicatrisée, qu'on préfère passer sous silence. En wolof, on appelle ça sutura, « la pudeur ». Comme une suture refermant les péchés, les secrets, les histoires dont on ne parle pas (Diouf, 2021 : 92).

Pudeur, *sutura* ont été légués à la jeune femme ; les tabous du passé pèsent encore sur son présent. Elle a beau avoir grandi dans un pays où la pudeur se décline différemment, la *sutura* l'a rattrapée à travers l'histoire non dite de sa famille. Comment raccommoder ce vide, repriser ce trou béant ? Suffirait-il, simplement, d'en accepter l'existence et de chercher d'autres morceaux pour unir les bouts ? Penda a reçu beaucoup plus que des vides de ce passé : du Sénégal, elle a hérité le prénom et le visage de sa grand-mère paternelle ; de la Côte d'Ivoire, elle a reçu le nez de sa grand-mère maternelle. Ainsi, reconstituant son corps, à travers ces images protectrices, la jeune femme tisse la vie de ses ascendantes et s'insère dans une lignée matriarcale, qui va au-delà de la famille et s'unit à l'histoire :

> Mon imaginaire est peuplé désormais de rois et de reines. De femmes fières. Je reconstitue ma lignée grâce à la Reine Pokou qui a quitté la Côte de l'Or, suivie par son peuple pour gagner la Côte d'Ivoire […]. Je reconstitue la lignée familiale via les placentas des femmes de la famille enterrés dans un coin à Dimbokro (Diouf, 2021 : 91).

Sous leur égide, elle peut enfin continuer son travail de dramaturge : coudre, tisser, rapiécer. L'autre Penda, l'originaire, lui sert de guide : « Je me dis que sous ses airs de grand-mère, c'est une femme rebelle et espère avoir un peu hérité d'elle » (Diouf, 2021 : 91).

Rebelles, les protagonistes inventées de toutes pièces pour *La Grande ourse* (2019) et *Noire comme l'or* (2022), le sont, effectivement. La Mère de *La Grande ourse* refuse de se soumettre à une autorité abusive qui l'accuse d'avoir jeté un emballage de

bonbon dans un parc. De son côté, la Polonaise, Barbara Amraoui de *Noire comme l'or*, a épousé au lendemain de la Seconde Guerre, un minier marocain – « un de ceux dont on ne voulait pas, les coloniaux » (Diouf, 2022 : 29) – et désiste en 1947 à se battre dans un pays qui, sans hésiter, à expulsé son mari, étranger et gréviste. Se rebellant contre des autorités qui surveillent, jugent et excluent, les deux mères, renoncent à utiliser les mêmes armes que les forces au pouvoir. Femmes racisées et enfants de l'immigration, chacune fait le choix de partir, de s'exiler au monde dans la forêt, en quête d'invisibilité. Là, elles se défont du langage humain, en abandonnent les mots pour convaincre, se plaindre ou s'emporter et se transforment, l'une en ourse et l'autre en sorte de bête sauvage monstrueuse. Or, la transformation est bien le *leitmotiv* des quatre pièces de la dramaturge : des métamorphoses d'individus – principalement de femmes – qui se mêlent sans cesse à l'histoire et à la géopolitique. Une partie de sa création a beau être d'inspiration autobiographique, ses pièces ne sont ni nombrilistes, ni ménagères. Au contraire, l'autrice propose une écriture de l'ouverture au monde qui tisse des liens entre époques et cultures ; entre nature et humains. Écriture de transhumances, écriture migrante, l'œuvre de Penda Diouf est à l'image de ce théâtre qui, dans certains pays d'Afrique, est devenu domaine de recherche formelle et créatrice, espace de transformation – voire, lieu d'impertinence. « "Jamais installées", selon la formule de Caya Makhélé, traversées par le monde et traversant le monde à leur tour », ces écritures « inventent justement une littérature de traverse et jettent des ponts entre les cultures » (Chalaye, 2004 : 14).

Penda et Camara, deux femmes d'une même génération, sont une exception de la littérature sénégalaise actuelle. Bien que leur écriture théâtrale soit marquée par des préoccupations et intérêts distincts, elles sont l'espoir d'une prise en charge féminine de la parole dramaturgique. Toutefois, pour reprendre les mots de Maïmouna Guèye (2005 : 120), « il y a encore beaucoup de chemin à faire » afin que l'espace laissé vacant soit investi par des femmes et surtout pour faire en sorte que ces pièces, et d'autres dans le futur, finissent sur les planches des théâtres sénégalais, quel que soit leur statut et leur configuration.

5. Conclusion

Malgré son état embryonnaire, la généalogie des femmes dramaturges au Sénégal que ce travail propose n'a d'autre prétention que de donner de la visibilité à celles qui, en ce XXI^{e} siècle, ont contribué à l'histoire de l'écriture théâtrale de ce pays. En effet, malgré l'absence d'autrices de théâtre proclamée par Alioune Mbaye, le nouveau millénaire s'annonce comme un point de bascule que confirment les quelques spectacles et publications de pièces créées par des Sénégalaises. Hormis Jacqueline Scott-Lemoine, la doyenne de cette histoire dramaturgique, toutes les artistes évoquées sont nées après les Indépendances et s'érigent en représentantes d'une nouvelle génération de femmes décidées à occuper un espace qui leur était jusqu'alors adverse. Les

conditions pour s'adonner à cet art, nous l'avons vu, sont loin d'être idoines et rien n'a encouragé ces autrices à le faire, si ce n'est leur désir de voir leurs mots incarnés et exposés sur la place publique. Ni les déficiences des politiques culturelles, ni la pénurie des maisons d'édition n'ont eu raison de leur ténacité. Pour elles, l'enjeu en valait la chandelle, puisqu'il s'agissait de réparer un grief fait aux femmes quant à leur représentation scénique, que peu de dramaturges sénégalais ont tenté de corriger.

Que ce soit par amour du texte, de la scène – voire des deux –, chacune à sa manière et selon sa génération a dérogé au principe de *sutura*. En apprivoisant l'écriture dramaturgique, à l'instar d'Aminata Sow Fall, elles ont toutes rêvé d'une parole exposée, exhibée qui parle d'elles et de ce qui les inquiète; mais, qui donne aussi vie à d'autres femmes. Sans se confiner au domaine ménager, elles ont ressenti le besoin de témoigner de leur situation de vie au Sénégal – en tant que femmes et citoyennes –, mais ont aussi perçu la nécessité de contribuer à l'élaboration de textes capables de traverser les frontières et de toucher un public plus vaste. D'un côté, la frustration de quelques actrices face au manque de rôles donnant visibilité aux femmes a poussé celles-ci à la création de spectacles, comme c'est le cas de Maïmouna Guèye ou des Cruellas. Ces comédiennes se sont risquées à des sujets tabous et d'actualité qu'elles ont souvent abordés par le biais du rire, sans pour autant en minimiser la complexité. En montant sur scène, elles ont fait preuve de courage et n'ont pas hésité à incarner leur projet en prêtant voix et corps à leurs paroles. D'autre part, certaines dramaturges ou poétesses, telles Mariama Samba Baldé ou Fama Diagne Sène, se sont aussi aventurées dans l'écriture théâtrale, cherchant un nouveau moyen d'expression qui de surcroit leur offre la possibilité d'une plus grande réception. Néanmoins, force est de constater que leurs efforts n'ont pas connu les effets escomptés : preuve en est la difficulté d'accéder à leurs pièces et donc de les découvrir pour pouvoir les mettre en scène. Or, même des œuvres sur le marché éditorial n'ont pas toujours trouvé l'opportunité de finir sur les planches, comme c'est le cas des textes de Mame Famew Camara. Sans doute, Penda Diouf s'avère une exception dans ce contexte encore fragile, puisque certaines de ses œuvres ont été montées au théâtre. Cependant, ces initiatives ont principalement été le fruit de compagnies européennes. Si la qualité de ses pièces est indéniablement la raison de cette reconnaissance, il ne faut pas oublier que la dramaturge se meut dans un environnement théâtral français, plus propice à l'émergence de nouvelles voix. Or, le Sénégal semble encore réticent à promouvoir la création d'espaces publics ouverts à toutes. Il reste juste à espérer que les bouleversements socio-politiques que traverse actuellement le pays n'entraveront pas l'élan d'une histoire qui a commencé à germer depuis peu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (1995) : « Auteurs, écritures dramatiques », *in* Marie-Christine Autant-Mathieu (éd.), *Écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris, CNRS éditions.

BALDÉ, Mariama Samba (2000) : *Les Murs.* Dakar, Le Nègre international.

BASSIDIKI, Kamagaté. (2009) : « De l'histoire au théâtre historique dans *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Kâ ». *Études françaises*, 45 : 3, 115–127. DOI : https://doi.org/10.7202/038861ar

CAMAKULU, Mwamba (2004) : « Quel théâtre africain pour le XXIe siècle ? », *in* Julias Effenberger (éd.), *De l'instinct théâtral. Le théâtre se ressource en Afrique*. Paris. L'Harmattan, 27-44.

CAMARA, Mame Famew (2022a) : *L'Islam en Afrique* et *Au-delà du confinement.* Dakar, L'Harmattan-Sénégal

CAMARA, Mame Famew (2022b) : « Présentation L'Islam en Afrique ». *Canal YouTube L'Harmattan*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NjavAohy7JA

CESSOU, Sabine (2016) : « Aminata Sophie Dièye : vie et mort d'une femme de lettres exceptionnelle ». *L'Hebdo de RFI*, le 26 février. https://www.rfi.fr/fr/hebdo/20160226-aminata-sophie-dieye-parcours-une-femme-lettres

CHALAYE, Sylvie (2003) : « Suite africaine au TILF ». *Africultures*, 55, 197-201. DOI : https://doi.org/10.3917/afcul.055.0197

CHALAYE, Sylvie (2004) : *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*. Paris, Éditions Théâtrales.

CHALAYE, Sylvie (2018) : *Corps marron : les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*. Paris, Passage(s) (coll. Essais).

CHALAYE, Sylvie (2020) : *Race et théâtre. Un impensé politique.* Paris, Actes Sud-Papiers.

CHALAYE, Sylvie & Pénélope DECHAUFOUR (2021) : « Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'éroticolonie ». *Corps*, 19, 261-271. DOI : https://doi.org/10.3917/corp1.019.0261

CHALAYE, Sylvie & Dominique TRAORÉ (2015) : « Regards de femmes ». *Africultures*, 103-104, 10-12. DOI : https://doi.org/10.3917/afcul.103.0010

CLÉMENT, Fabrice & Stéphane GÉRARD (2017) : « Journée d'études "Littérature(s) noire(s)?" ». *Transatlantica*, 2, 1-7. URL : http://journals.openedition.org/transatlantica/8319

DECHAUFOUR, Pénélope (2015) : « Mada Ndiaye et Mariéme Faye ». *Africultures*, 103-104, 230-233. DOI : https://doi.org/10.3917/afcul.103.0230

DIA DEMBA, Silène (2003) : « Sénégal. Théâtre *Les Murs* : les pages noires de nos sénégalaiseries ». *Walfadjri*, 7 mai. URL : https://fr.allafrica.com/stories/200305070151.html

DIALLO, Nafissatou (1975) : *De Tilène au Plateau : une enfance dakaroise.* Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal.

DIOP, Cheikh M. S. Diop (2004): « Tradition théâtrale et identité sénégalaises. Contribution sur la pratique dramatique au Sénégal. Approche historique et analytique ».

Africultures, 22 juillet. URL : https://africultures.com/tradition-theatrale-et-identite-senegalaises-3464/

DIOUF, Penda (2016) : *La grande ourse*. Paris, Quartett.

DIOUF, Penda (2017) : *Pistes…* suivi de *Sutures*. Paris, Quartett.

DIOUF, Penda (2022) : *Noire comme l'or*. Paris, Quartett.

DOUXAMI, Christine (2020) : « L'invisibilité des acteurs non-blancs dans le théâtre en France : du constat à l'invention de nouvelles stratégies ». *Alternative Francophone*, 2 : 6, 89-109.

DUPONT, Florence (2007) : *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris, Flammarion.

DURAND, Maé (2018) : *La troupe dramatique du théâtre national Daniel Sorano de Dakar : entre négritude et francophonie (1954-1984).* Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – IMAF Histoire. URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02156182

DURPAIRE, François (2017) : « Y a-t-il des "Noirs" en France ? Genèse d'une identité-relation », *in* Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique d'aujourd'hui.* París, Philippe Rey / Jimsaan.

FALL, Marouba (1984) : « Le théâtre sénégalais aux exigences du public ». *Éthiopiques*, 37-38.

FALL, Marouba (2019) : *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone. Exemple du théâtre sénégalais de langue française*. Dakar, L'Harmattan-Sénégal.

FALL-SOKHNA, Rokhaya & Sylvie THIÉBLEMONT-DOLLET (2009) : « Du genre au Sénégal. Un objet de recherche émergent ? ». *Questions de communication*, 16. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/350

FIANGOR, Rogo Koffi (2002) : *Le Théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*. Paris, L'Harmattan.

GUÈYE, Alassane Seck (2013) : « Quand la dramaturgie se meurt faute de… dramaturges ». Dakar, *Le Témoin*. URL : https://www.seneplus.com/article/quand-la-dramaturgie-se-meurt-faute-de%E2%80%A6-dramaturges

GUÈYE, Maïmouna (2009) : « La beauté noire qui dit non ». *Le Parisien*, 8 janvier. https://www.leparisien.fr/oise-60/beauvais-60000/la-beaute-noire-qui-dit-non-08-01-2009-365474.php

GUÈYE, Maïmouna (2018) : « Bambi », in Aïssa Maïga (coord.), *Noire n'est pas mon métier*. Paris, Seuil.

GUÈYE, Maïmouna & Ayako MENSAH (2005): « Le théâtre comme espace de révolte ». *Africultures*, 63, 116-120. DOI : https://doi.org/10.3917/afcul.063.0116

KOMLAN GBANOU, Sélom (2019) : « Dramaturgies et manifestations spectaculaires. Problématiques du théâtre en Afrique ». *Horizons/Théâtre*, 13, 10-34. DOI : https://doi.org/-10.4000/ht.917

LAMRABET, Asma (2018) : « Tradition ou modernité? L'éternel dilemme des femmes musulmanes ». *Jeune Afrique*, 21 mars. URL : https://www.jeuneafrique.com/mag/538837/societe/asma-lamrabet-tradition-ou-modernite-leternel-dilemme-des-femmes-musulmanes

LEE, Hélène (2002) : « Visa pour le théâtre de boulevard africain. *Consulat zénéral* sillonne l'Afrique de l'Ouest après avoir emballé Dakar ». *Libération*, 20 avril. URL :

https://www.liberation.fr/culture/2002/04/20/visa-pour-le-theatre-de-boulevard-africain_400952

MAKHÉLÉ, Caya (1995) : « Les voies du théâtre contemporain en Afrique ». *Théâtres d'Afrique noire*, *Alternatives théâtrales*, 48, 7.

MAZAURIC, Catherine (2006) : « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) ». *Dalhousie French Studies*, 74/75, 237-252. URL : https://www.jstor.org/stable/40837727

MBAYE, Alioune (2011) : « L'absence de femmes dramaturges au Sénégal ». *Anales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar*, 41/A, 201-219.

MILLS, Ivy (2011) : *Sutura: Gendered Honor, Social Death, and the Politics of Exposure in Senegalese Literature and Popular Culture*. PhD dissertation, University of California, Berkeley. eScholarship. URL: https://escholarship.org/content/qt7x37t9qs/qt7x37t9qs.pdf

MOYA, Ismaël (2015) : « L'esthétique de la norme : discours et pouvoir dans les relations matrimoniales et maraboutiques à Dakar ». *Autrepart*, 73 : 1, 181-197. DOI : https://doi.org-/10.3917/autr.073.0181

NDIAYE, Marie. (2009) : « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde ». *Les Inrocks,* 30 août. URL : https://www.lesinrocks.com/actu/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-51173-30-08-2009

NIANG CAMARA, Fatou Bintou (2014) : « Dynamique des langues locales et de la langue française au Sénégal », *in Démographie et politiques sociales. Actes du XVII[e] colloque de l'AIDELF*. Ouagadougou, Association Internationale des Démographes de Langue Française, 1-23. URL : https://www.erudit.org/fr/livres/actes-des-colloques-de-lassociation-internationale-des-demographes-de-langue-francaise/demographie-politiques-sociales-actes-xviie-colloque-ouagadougou-novembre-2012--978-2-9521220-4-7/004098co

OBSERVATOIRE AFRICAIN DU RELIGIEUX (2017) : « Le péril jihadiste à l'épreuve de l'islam sénégalais ». *SciencesPo. Centre de recherches internationales*. URL : https://www.-sciencespo.fr/ceri/fr/oir/le-peril-jihadiste-l-epreuve-de-l-islam-senegalais

ROQUES, Sylvie (2017) : « Le corps performatif : les enjeux des scènes contemporaines ». *Revista brasileira de estudos da presença*, 7 : 1, 4-18. URL: https://seer.ufrgs.br/index.php/-presenca/article/view/63634

ROKHAYA, Fall-Sokhna & Sylvie THIÉBLEMONT-DOLLET (2009) : « Du genre au Sénégal. Un objet de recherche émergent ? ». *Questions de communication*, 16. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/350

SÈNE, Fama Diagne (2010) : *MBilène ou le Baobab du lion.* Dakar, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal.

SONKO, Fatoumata Bernadette (2022) : « Perspectives critiques du féminisme en Afrique : femmes ''sous silence'' au Sénégal ». *Recherches féministes,* 35 :1-2, 325–342.

SOW FALL, Aminata (2002) : *Sur le flanc gauche du Belem*. Paris, Actes Sud.

SCOTT-LEMOINE, Jacqueline (2007) : *La ligne de crête.* Dakar Le Nègre International.

THÉÂTRE DE LA TEMPÊTE (2005) : « *Dossier artistique : Consulat zénéral* ». URL : https://www.la-tempete.fr/public_data/download/event/1507542793/dp_consulat-zeneral.pdf

TRAORÉ, Dominique (2015) : « Les défis des femmes de théâtre en Afrique noire francophone ». *Africultures*, 103-104, 148-161. DOI : https://doi.org/10.3917/afcul.-103.0148

UNESCO (2017) : « Niveau d'éducation au Sénégal ». *Groupe de la banque mondiale*. URL : https://donnees.banquemondiale.org/indicator/SE.TER.CUAT.MS.FE.ZS?end=2017-&locations=SN&start=2011&view=chart

UNESCO (2021) : « Taux d'alphabétisation au Sénégal ». *Groupe de la banque mondiale*. URL : https://donnees.banquemondiale.org/indicator/SE.ADT.LITR.MA.ZS?end=2021&locations=SN&start=1988&view=chart

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Monografías 17

La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française
Luisa Montes Villar (coord.)

Parcours initiatique à travers la nature sénégalaise dans l'œuvre poétique de Kiné Kirama Fall

Fanny MARTÍN QUATREMARE
Universidad de Granada
fmquatremare@ugr.es
https://orcid.org/0000-0002-8497-6718

Resumen

Kiné Kirama Fall es una de las primeras voces femeninas de Senegal, pero se diferencia de las demás escritoras por su temática inédita en el campo de la poesía africana: escribe cantos dirigidos a su tierra natal, a la persona amada y a Dios, todo ello a través de una sensualidad sin precedentes en la literatura africana de su época. Su obra es también, y sobre todo, una búsqueda espiritual a través de la naturaleza. Intentaremos en este trabajo examinar la relación de la poetisa con la naturaleza, así como analizar el viaje iniciático espiritual de la joven escritora.
Palabras clave: poesía, Negritud, misticismo, écopoética, autora africana.

Résumé

Kiné Kirama Fall fait partie des premières voix féminines du Sénégal mais se démarque des autres écrivaines par une thématique nouvelle dans le champ de la poésie africaine, à savoir, des chants adressés à l'être aimé, sa terre natale et Dieu, tout cela à travers une sensualité inédite dans la littérature africaine de son époque. Son recueil est aussi et surtout une quête spirituelle à travers la nature et nous tenterons dans ce travail d'examiner le rapport de la poétesse avec la nature et d'analyser le parcours initiatique spirituel de la jeune écrivaine.
Mots clé : poésie, Négritude, mysticisme, écopoétique, auteure africaine.

Abstract

Kiné Kirama Fall is one of the first female voices in Senegal, but she is different from other writers because of her unprecedented themes in the field of African poetry. She writes songs addressed to her homeland, the loved one, and God, all through a sensuality unprecedented in the African literature of his time. Her work is also and above all a spiritual quest through nature and we will attempt in this work to examine the poet's relationship with nature and to analyze the spiritual initiatory journey of the young writer.
Keywords: poetry, Negritude, mysticism, ecopoetics, African author.

---

* Artículo recibido el 11/09/2023, aceptado el 21/11/2023.

1. Introduction

Lorsque l'on évoque l'écriture de femmes africaines, les thèmes de revendication, de critique de la société ou de libération féminine nous viennent d'emblée à l'esprit. Les auteures telles que Mariama Bâ avec son roman épistolaire *Une si longue lettre* (1979) ou Aminata Saw Fall avec son roman *La grève des Battù* (1979) sont considérées comme les pionnières de l'écriture au féminin au Sénégal. Pourtant, selon Angèle Bassolé Ouédraogo (1998), ce sont les poétesses qui ont ouvert la voie de l'écriture aux femmes en Afrique, et plus précisément au Sénégal : Annette M'Baye d'Ernerville avec son recueil publié en 1965 sous le titre de *Poèmes africains*. Kiné Kirama Fall publie son premier recueil en français en 1975, intitulé *Chants de la rivière fraîche*, préfacé par Léopold Sédar Senghor, et le deuxième en 1979 sous le titre *Élans de grâce*. On connaît peu de chose sur cette femme, si ce n'est qu'elle est née à Rufisque en 1934, une ville côtière proche de Dakar (paysage qui alimente fortement sa plume) ; elle a appris le français mais n'a pas fait d'études secondaires puisqu'elle a quitté l'école à 14 ans pour se marier, ce qui rend son écriture d'autant plus authentique selon Senghor : « Si j'ai accepté d'écrire cette préface pour ce recueil de poèmes de Kiné Kirama Fall, c'est qu'il s'agit d'une première œuvre et d'une femme, mais surtout d'une poésie authentiquement sénégalaise » (Senghor, 1975 : 3). Quant au Père Engelbert Mvent, préfacier de son second recueil, écrit : « L'œuvre de KINÉ KIRAMA FALL nous ramène ainsi aux racines les plus profondes de l'âme africaine » (Mvent, 2014 : 6). Ainsi, son œuvre nous présente une Afrique aux paysages mystiques où la mer, le vent, la terre et le ciel occupent la place principale du recueil. Lors d'une interview réalisée en 1973 par Simon Kiba et publiée dans la revue *Amina*, elle définit son œuvre de la façon suivante : « Je chante la terre, la mer, le ciel, le vent, le soleil, toute la nature. Mais par-dessus tout, je chante Dieu que j'aime » (Kiba, 1973 : 13).

La poésie au Sénégal possède une grande notoriété et une longue tradition, forcément, ce pays a été créé lors de son indépendance en 1960 par un chef d'État poète : Léopold Sédar Senghor. Cette poésie est avant tout orale, chantée, puis accompagnée de musique, mais elle est aussi écrite et donc accessible et appréciée par toute la société. Ses thèmes d'un point de vue diachronique débutent selon N'Gbesso (2014) avec la Négritude qui avait pour but d'élever la dignité du peuple noir et ses terres. La seconde étape est marquée par les propres contradictions de l'Afrique ainsi que la crise d'identité qui perdure jusqu'à nos jours ; or, la plupart des études réalisées sur la poésie sénégalaise s'intéressent aux productions de poètes masculins qui selon les spécialistes sont les seuls dignes d'être étudiés :

> Le Sénégal qui connaît une production abondante actuellement nous offre seulement deux auteurs intéressants au cours des années 70. Il s'agit de Cheick N'dao et Amadou Lamine Sall. Au Sénégal, après que Cheick Ndao eut écrit Mogariennes en 1970,

> il a fallu attendre qu'Amadou Lamine Sall s'impose après Senghor avec *Mante des Aurores* en 1979 (N'Gbesso, 2014 : 95).

Pour cette raison, il est difficile d'appréhender un panorama poétique du Sénégal à l'époque de notre poétesse. Ibra Diene (2001) se penche sur la poésie africaine féminine au cours d'un article intitulé « Encre de femmes, sentiments de femmes : la poésie des Sénégalaises, un baroquisme du conformisme » et parle d'une excessive subjectivité, de sentimentalisme et de féminisme conservateur ayant pour thème principal la maternité ; il cite à plusieurs reprises Kiné Kirama Fall ; pourtant, nous ne retrouvons pas ces sujets à la lecture de ses poèmes. Son écriture est avant tout : amour de son pays, de sa terre, admiration face à la nature et à Dieu, mais aussi une forte envie de vivre, de sentir et de comprendre le sens de la vie ce qui donne un caractère mystique à sa poésie. Une écriture qui correspondrait donc plus aux concepts poétiques de Senghor où à travers la mythification de sa terre, l'autrice tente de trouver des réponses à l'existence. De la sorte, cette étude a pour ambition d'observer l'écriture de la terre chez Kiné Kirama Fall sous un prisme écopoétique qui, comme l'indique Jalad Berthelot Obali (2004 : 142), « permettrait de saisir les influences et les confluences entre l'imaginaire de l'auteure et les éléments de la nature », à savoir comment à travers la nature, la poète trouve la voie de l'illumination.

2. Chant de la terre natale

La mise en poème de la terre de Kiné Kirama Fall s'articule autour de trois grands piliers : la verdure, l'eau et la lumière. Les images de la verdure sont recréées à travers les arbres, les forêts (Fall, 1975 : 16) qui sont douces, fraîches et sources de plénitude, les fleurs sauvages à l'odeur envoûtante (Fall, 1975 : 59), puis l'herbe verte.

En deuxième lieu, l'eau est exposée sous toutes ses formes : océan, mer, lac, rivière, ruisseau, source, pluie, rosée, larmes. Elle dédie plusieurs poèmes exclusivement à la mer : « L'assaut des vagues » ; « La danse du large »; « Peux-tu me dire » ; « La voix de la mer » et rares sont les poèmes où l'eau n'est pas présente. L'eau est d'abord majestueuse, les vagues :

> […] ressemblent à un vol de neige
> Triomphant
> Elles se tendent comme un hymne vers le ciel
> Le grondement de leurs flots se rue
> Cavalant et dansant
> D'une cadence endiablée
> Pour se calmer au bord du Rivage (Fall, 1975 : 29).

Ici l'eau est puissante, grandiose, mais elle est avant tout musique, elle est hymne, elle gronde et danse sous un rythme endiablé. La poétesse renforce l'idée musicale de l'eau à travers, d'une part, les allitérations des sons [v] et [k] : *vol*, *vers*, *cavalant*, *cadence*, *calmer*, *Rivage* et les assonances nasales du son [ã]: *ressemblent*, *triomphant*,

tendent, grondement, cavalant, dansant, cadence, endiablée et, d'autre part, à travers le rythme accéléré provoqué par les enjambements de la strophe. La poésie au Sénégal est avant tout musique et oralité et les femmes ont pour coutume de réciter et chanter des poèmes qui se transmettent de génération en génération. « Mes poèmes sont presque tous des chants. Pour moi, c'est l'âme africaine qui chante le monde » (Kiba, 1973 : 13). Ainsi le rythme de ses poèmes est cadencé tel une mélodie africaine et les éléments de la nature, comme dans ce cas l'eau, sont représentés par différents sons et rythmes. Dans son poème dédié au Lac de Guiers (Fall, 1975 : 18), elle aimerait accompagner ses vers du kora et du balafon, instruments de musique traditionnels de l'Afrique dont les sons s'harmonisent avec l'eau du lac. Le rythme est essentiel à la compréhension de ses poèmes. Il s'adapte à ses idées, à ses émotions. Comme le remarque Ouédraogo Bassolé (1997: 216), « le rythme constitue avec l'image, l'essence même du poème négro-africain. Il traduit une certaine fidélité à cette tradition de l'oralité où tout est rythmes et chants ». Par rapport aux images, Fall nous dévoile un Sénégal synonyme de lumière. Elle présente le Sénégalais « Comme habitant du ciel » (Fall, 1975 : 51), « Comme habitant du Soleil » (Fall, 2014 : 47) ; et comme « Enfants du soleil », titre de l'un de ses poèmes :

> Nous sommes bronzés
> Bronzés dès le berceau
> Par le soleil éternel,
> Nous sommes faits de chaleur
> Dans le cœur, dans le sang.
>
> Ici la terre est chaude, ouverte
> Le ciel est là et toujours,
> Le soleil est là dès le petit jour,
> Veillant sur nous avec amour,
> Comme sur ses enfants (Fall, 1975 : 57).

En troisième lieu, le soleil, symbole de joie et de bien-être, inonde son pays tout comme son œuvre poétique. Les Sénégalais sont soleil en leur intérieur, qui reluit à travers leurs peaux noires. Ici, la poète chante la Négritude à travers la nature. Le soleil les a dotés de cette peau bronzée, mais aussi de la lumière intérieure ; il s'agit d'un don, d'un motif de joie et d'orgueil. Elle répète la première strophe à la fin du poème pour insister sur cette idée de fierté et marquer un rythme mélodieux. Toute sa poésie est aussi empreinte des éléments naturels doux du Sénégal comme le miel (Fall, 2014 : 40), le lait de corossol, l'odeur de palme (Fall, 2014 : 39) qui tous se répètent à plusieurs reprises ; il s'agit d'éléments en rapport avec l'abondance et le plaisir qui renforcent l'image d'une terre paradisiaque. Elle utilise également plusieurs termes wolofs comme « Sa ma khole » (Fall, 2014 : 379) qui signifie 'mon cœur' ; « Diama diama réque » (Fall, 2014 : 54) : 'je t'aime' : « Si sene yone » (Fall, 2014 : 54) : 'si vous êtes plus âgé que moi' ; sans doute pour mieux exprimer ses sentiments dans sa langue natale, mais

aussi pour donner une note de sonorité locale à sa poésie. Encore une fois, nous observons l'importance du rythme et des sonorités dans le chant de sa terre, comme le remarque Bénédicte Meillon (2016 : 7) :

> Il se pourrait que la *poiesis* dans le sens de la création de vers soit le chemin le plus direct donné au langage d'un retour à l'oikos, le lieu que l'on habite, car le mètre en lui-même (musique douce mais persistante, cycle récurrent, battement de cœur) vient en réponse aux rythmes de la nature même, en écho au chant de la terre même.

C'est exactement le processus de création de Kiné Kirama Fall qui associe la nature au langage, la nature à la vie et la nature à la poésie. L'écriture organique de sa poésie accorde une contiguïté privilégiée grâce aux mécanismes poétiques comme la sonorité des mots et le rythme imitant l'image sensorielle de la nature.

Finalement, le chant de sa terre natale se fait à travers la valorisation de son pays. Elle considère sa terre comme la genèse de toute création :

> Toi qui est seuil de tout commencement
> Où repose tout ce qui demeure
> Source de vie de tout ce qui
> Vole, vit et meurt,
> Arbres, animaux, êtres et choses (Fall, 2014 : 23).

Ses vers font écho aux paroles de la Bible : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre ». (*Genèse*, 1.1), la terre est symbole de vie et les allitérations du son [t] rappellent l'importance de la terre ; tout comme Senghor, elle l'associe à une femme, à la mère matrice de toute création :

> Toi terre du monde,
> En ton sein reposent les mers,
> De ton sein jaillissent les sources
> Qui rafraîchissent les terres,
> En ton sein reposent les racines,
> Au dedans, au dehors de toi
> Reposent tous les trésors de la terre (Fall, 1975 : 55).

Tout comme la mère, la terre alimente ses enfants de son sein, elle répète le mot à trois reprises afin de mieux transmettre l'image de grandeur, de puissance ainsi que l'importance qu'elle lui porte.

La poétesse célèbre l'identité de son pays à travers des sentiments d'admiration, de respect et de communauté avec la terre. Elle est d'ailleurs consciente que les habitants de son pays natal devraient prendre soin de leur terre :

> Malgré mon amour de toi,
> Je n'ai jamais soin de ton âme.
> Fouillant et souillant, je te blesse toujours
> Et jamais tu ne gémis,

Jamais tu ne pleures.
Et ton amour demeure.

Mon Dieu, qui êtes commencement et fin,
Pardonnez-moi les souffrances faites à ma terre.
Illuminez son visage de lumière.
Je vous implore, Seigneur,
Faites que soit florissant son cœur (Fall, 1975 : 55).

Elle valorise la nature pour elle-même et non pas selon son utilité pour les hommes, elle crée à travers ses vers un acte de révolte et de revendication pour son lieu d'habitation dont il faut prendre soin. Elle utilise le pronom personnel de la première personne du singulier pour que le lecteur s'identifie à ses paroles et se rende compte des problématiques liées à la destruction due aux êtres humains. Kiné Kirama Fall a pour but d'éclairer ses lecteurs comme elle l'indiquait lors de l'interview de 1973 (réalisée par Simon Kiba) et leur montrer une relation profonde et harmonieuse avec la nature.

3. Corps et nature : communion

Selon Léopold Sédar Senghor dans la préface du premier recueil de la poétesse : « c'est surtout d'elle que nous parle Kiné Kirama : de sa vie, je veux dire ses craintes et ses espoirs, ses joies et ses déceptions, ses tourments, mais aussi, ce qui est rare, sa foi en Dieu » (Senghor, d'après Kirama Fall, 1975 : 4). Il y a en effet toute une description de sa perception de la vie et de son environnement. Elle se présente dans le premier poème de *Chant de la rivière fraîche* comme un don de Dieu « Belle belle et brune » (Fall, 1975 : 4) aimante de sa terre et de Dieu :

C'est un don du ciel
Et la tendresse de ma terre
[...] J'ai eu sa tendresse
J'ai eu son amour
Si près de l'aube
Il guide toujours mes pas.
Ne te lasse jamais de moi (Fall, 1975 : 12).

La poétesse établit un parallélisme entre la terre, sa mère ainsi que Dieu et son père. Il est connu que selon l'imaginaire œdipien la terre soit liée à la mère ; le rapprochement du père à Dieu relève essentiellement de sa foi religieuse. Elle débute ainsi son recueil se présentant comme objet des cieux et de la nature. Elle présente tous les éléments naturels de façon grandiose et transmet au lecteur la relation particulière qu'elle possède avec eux. On observe tout d'abord qu'elle a pour coutume de comparer ses organes vitaux à des éléments de la nature : « Mon cœur ploie comme une branche » (Fall, 1975 : 13) ; « Mes yeux se rappellent et brillent comme des étoiles en plein jour » (Fall, 2014 : 37) ; « Les larmes qui coulent de mes yeux ressemblent à la rosée de la nuit » (Fall, 2014 : 64). Tout en elle lui rappelle la terre ou le ciel et ses états émotifs

ne s'expriment qu'à travers des images de la terre mère : « Maintenant ma pensée n'explore que des chemins fleuris » (Fall, 2014 : 50) alors que plus tard pour exprimer sa peine, elle écrira :

> Il y avait ce vide dans mon être
> Et ce ruisseau qui en même temps coulait
> Venant d'étage supérieur
> C'était des instants pensifs
> Où le silence se faisait plus sentencieux (Fall, 2014 : 70).

Le ruisseau illustre la tristesse de la poétesse qui émane des souffrances de l'esprit. La nature n'est donc pas seulement un paysage extérieur dans l'œuvre de Fall, mais aussi un paysage intérieur qui la définit. Or son rapport à la nature va bien au-delà de simples comparaisons, elle entretient une union intime et fusionnelle avec les éléments terrestres :

> J'ai erré longtemps dans toi, remplie de toi,
> Souillant de mes pas l'herbe tendre.
> J'écoutais la mélodie du silence,
> Partageant le même souffle, la même vie que toi (Fall, 2014 : 16).

C'est ici à la forêt qu'elle s'adresse ; on remarque qu'elle la personnifie et l'idéalise. Elle ne lui prête pas une âme humaine ; elle est mystique, inébranlable et pourtant palpable. Un moment de partage et d'union s'établit à chaque instant passé avec la nature :

> Toujours sur le sable fin
> Mes mains qui cueillent en brassées
> Les baisers du vent (Fall, 2014 : 37).

Elle parle ici des baisers du vent, de même que ses caresses à d'autres moments ou encore de la lumière du soleil qui la pénètre, pour ne citer que quelques exemples. Les éléments naturels offrent toujours des gestes doux et d'amour à la poétesse. À tel point que la nature lui communique son amour et sa joie lorsqu'elle est avec l'être aimé :

> Comme la nuit chante l'amour devant nous
> Parsemées d'étoiles (Fall, 2014 : 75)

> Nos souffles s'étaient unis
> Le soleil était ravi
> Éparpillant ses rayons lumineux (Fall, 2014 : 85)

Il y a une certaine sensualité, une sensorialité qui rend son rapport à la nature fort particulier. À ce propos, Senghor explique dans la préface qu'il s'agit d'une spécificité sénégalaise :

> Mais cet amour, pour sensuel qu'il soit – sans quoi il ne serait
> pas nègre –, est aussi, est surtout affaire du « cœur » : de l'« âme ».
> Ces deux mots reviennent souvent sous la plume de la poétesse,

> qui exprime la « tendresse » jusque dans les « baisers » et les « caresses ». Cela aussi, c'est un des traits de la Négritude, du moins de la sénégalité. On a trop tendance à l'oublier. Et cela explique la place du « rêve », c'est-à-dire de l'imagination, dans la poésie de notre Sénégalaise (Senghor, d'après Fall, 1975 : 5).

Ainsi, la poétesse nous présente une connexion et une causalité face à la nature propre du Sénégal ; Pierre Schoentjes (2015 : 45) constate que :

> Si la nature n'est pas une réalité statique et immuable, extérieure à l'homme, mais qu'elle se définit aussi à travers les rapports que nous entretenons avec elle, il est souhaitable que ces rapports ne soient pas seulement intellectuels. Les livres peuvent certes contribuer à l'instaurer, mais ils ne remplacent jamais l'expérience, vécue avant d'être écrite.

C'est cette expérience réelle que Kiné Kirama Fall exprime dans sa poésie et c'est ce qui rend son écriture sincère et miroir de la mentalité africaine comme l'expriment Senghor et le père Svent dans leurs préfaces. Ainsi pour les Sénégalais tout comme pour Kiné Kirama Fall, Dieu vit dans la nature. Elle nous montre comment il la charme à travers ses éléments :

> Mon regard se posa sur l'océan
>
> Au loin il rayonnait
>
> il avait mis toutes ses parures
> Pour captiver mon âme
> O mon Roi Célèbre
>
> Tu as ouvert l'œil du soleil
> Et l'imprimes tout en entier
> Comme une nappe de brillants
> Puis tu daignes danser la danse des étoiles
>
> Le vent suspendu dans l'espace
> Cueille son souffle comme une offrande de roses
> Une brise atteint mes narines
> Je respire un doux parfum de sel (Fall, 2014 : 8)

Tandis que l'océan la séduit, elle s'adresse à Dieu comme son souverain et comme le responsable de cette merveille. De plus, lorsque la brise atteint ses narines, ce sont aussi les particules de l'océan et en quelque sorte Dieu qui envahit son corps. Nous assistons tout au long de son écriture à une union intime entre la poétesse et la nature tout comme une communion avec Dieu. Dans son œuvre, la mer et l'eau, sont toujours des éléments de transition entre la terre et le ciel ; à plusieurs reprises le ciel est reflété dans la mer. Ces images rappellent le symbole biblique de l'eau lié à l'esprit et à la parole de Dieu. L'eau est capable d'épouser n'importe quelle forme, elle peut jouer le rôle d'un miroir comme ici celui du ciel, mais en plus de le sublimer. Dans la

poésie de Fall, les représentations de l'eau, nous l'avons vu, sont nombreuses. Comme dans la Bible, l'eau est la matrice de l'existence, elle tombe du ciel, féconde la terre de même que la parole de Dieu qui vient du ciel et féconde l'esprit de Fall qui est l'interprète de ses paroles.

Sa relation au soleil s'effectue à un niveau supérieur, comme le remarque Léon Renwart (2003 : 275), « Les chrétiens firent un grand usage de la métaphore solaire, non seulement en nommant le Christ soleil véritable, ''Soleil de justice'' (Origène), mais aussi en décrivant la vie, la mort et la résurrection de Jésus comme le lever du soleil, son coucher et sa réapparition » (Renwart, 2003 : 275). On retrouve amplement ces considérations dans sa poésie où elle s'adresse au soleil comme si elle s'adressait à Dieu :

> Mes yeux captent ton image
> Maintenant que le crépuscule tombe
> Et que le jour s'en va.
> Dieu, que tu es beau !
> Mon cœur vacille
> Par ce sortilège qui pénètre mon âme.
> Laisse-moi rêver encore,
> M'abandonner à mes songes (Fall, 1975 : 26)

Elle est envoûtée, ensorcelée. Il y a un caractère surnaturel plus fort qu'elle qui la laisse en profonde admiration envers le soleil. Qui plus est, dans le poème suivant dédié au « Lever du Soleil » son union devient soumission :

> Pénètre moi de ta lumière,
> Fais moi sentir
> que sans toi je ne suis rien,
> Bénis sois-tu mon Prince (Fall, 1976 : 29)

Femme du soleil, elle vit grâce à lui, elle vit grâce à Dieu. Le corps céleste est donc dans le recueil de Fall le représentant direct de Dieu, il est celui qui communique directement avec elle. Les répétitions des pronoms de la première personne du singulier insistent sur la relation privilégiée de Fall et Dieu, de Fall et la nature. Nous sommes immergés dans sa vision, dans son expérience intime. De plus, nous retrouvons dans ce champ divin, les étoiles et le ciel. En général, la lumière émanant du ciel à travers les étoiles, le soleil ou le ciel sont les manifestations directes de la divinité. La lumière est l'expression de Dieu mais aussi du plus grand don, au même titre que l'eau, fait aux êtres humains.

La poétesse est en communion avec la nature, nous avons vu que si elle compare ses organes vitaux à des éléments naturels c'est parce qu'elle se sent nature, mais elle ressent surtout la nature en elle, elle décrit une relation fusionnelle et sensuelle mystique. Dieu est partout dans sa poésie, Dieu est dans chaque particule de la terre, il communique avec elle et l'inspire, lui donne la parole, la capacité d'écrire, elle devient

la porte-parole de l'Être suprême : « Ce qui s'y tisse / Est l'hymne ensoleillé de l'esprit » (Fall, 2014 : 92)

C'est pour cette raison qu'elle lui chante continuellement son amour, elle l'aime, tout autant qu'elle aime la nature et c'est à travers ces deux éléments qu'elle cherche sa voie.

4. Nature et quête de soi

La poétique et la personnalité de Fall surgissent, nous l'avons vu, directement de sa terre natale ; la poétesse nous présente une quête spirituelle et personnelle à travers ses poèmes. Elle expose la tentative de parvenir à une harmonie avec Dieu ; comme un pèlerin, elle parcourt la nature, celle de sa terre en s'efforçant de gravir les échelons jusqu'à la connexion avec l'Être supérieur. Son premier recueil, *Chants de la rivière fraîche* se présente comme la quête de l'amour : de l'homme et la nature, tandis que *Les Élans de grâce* constitue la quête de la spiritualité ; il s'agit de l'ascension ultime vers son union perpétuelle avec Dieu. Le père Mvent explique dans la préface du recueil qu'il s'agit d'une quête construite sur quatre paliers. Le premier palier s'effectue autour de la nature, le second palier est celui de l'amour dans toute sa splendeur et ses diverses facettes, le troisième est celui de la lumière, de la libération de l'âme, il s'agit du moment de se débarrasser des fardeaux inutiles :

> Et je prends l'essor
> Avec des élans de grâce
> J'étais la symphonie lumineuse et sublime
> Le bras du vent
> Qui tend et qui donne
> O berce-moi berce - moi
> Fouille-moi zéphyr
> Goutte-moi
> Porte-moi
> Rien au-delà des apparences et des formes
> Sur sa robe du bleu clair
> Et toujours plus limpide du ciel
> Dans le verbe du silence
> Au-delà des paroles
> Et là garde-moi (Fall, 2014 : 86).

Le quatrième palier est « la voie unitive » (Mvent, d'après Fall, 2014: 17), à savoir l'ultime étape de la vie spirituelle, le moment où l'âme atteint l'union mystique avec Dieu grâce à un amour pur. En effet, le lecteur observe cette quête d'union à travers la nature, surtout, tout au long du deuxième recueil. Toutefois, avant d'atteindre cette vie unitive, nous décelons dans son parcours initiatique d'autres étapes, en rapport avec la vie sur terre. Elle a tout d'abord besoin de comprendre le sens de l'existence, mais surtout de trouver une raison aux difficultés de la vie :

Quand au détour d'un chemin
Quelqu'un pleure sa misère
J'ai coutume de demander à la vie
Pourquoi ?
Chacun promène sa solitude.
Chacun passe
Avec ses drames et ses magies
Pour finir dans la poussière (Fall, 1975 : 13)

Elle met en relief les vicissitudes des êtres humains comme la solitude, la tristesse et la misère, elle aimerait comprendre et avoir les réponses à ce mal-être caractéristique de l'existence et en d'autres mots, à l'absurdité de la vie. Elle partage également ses constatations sur les comportements humains ; elle s'interroge sur la haine qui se propage entre eux :

Serait-il démodé d'avoir un cœur ?
Serait-il ridicule de le laisser battre et de désirer sa chaleur ?
Doit-on toujours le surveiller
Pour qu'il ne s'éteigne pas dans la douleur ?
Où se trouvent la sincérité et la chaleur ?
Où se trouvent la confiance et la sérénité ?
Où se trouve l'amour qui vous
dépouille de toute crainte, de tout complexe,
Qui vous fait trembler de joie, le cœur vibrant comme une corde musicale,
Pour que dans cette valse de bonheur
Votre cœur et votre âme nus
Se réveillent comme un volcan en délire ?
Qui le sait ?
Parce que partout où l'on se tourne,
On ne voit que des yeux qui pleurent
Ou des cœurs qui pleurent en silence
Comme si tout le monde se sentait seul,
désespérément seul (Fall, 1975 : 30).

Dans sa quête, elle aimerait atteindre la compréhension des hommes ; pourquoi ils ne vivent pas en harmonie, en paix et pourquoi ils ont tendance à la solitude plutôt qu'à la convivialité, ainsi qu'à l'hostilité plutôt qu'à l'amour. La répétition des questions nous montre une femme à la recherche de réponses et chargée d'angoisses ; le retrait du dernier vers « désespérément seul » insiste sur cette sensation de mal-être. À travers cette généralisation, on se rend compte que sa quête est intérieure, elle essaye de comprendre le sens de son existence. Elle aimerait comprendre son rôle sur terre ; elle évoque à plusieurs reprises le souhait d'avoir la faculté de soulager les êtres humains :

Ah si le pouvoir d'un ange m'était donné de Dieu

Je mettrais dans chaque cœur
Une montagne de joie
Dans tous les yeux
Une lumière étincelante (Fall, 1975 : 14).

Ses désirs sont toujours illustrés par les éléments naturels, la « montagne de joie », image de grandeur et de puissance puis la « lumière », métaphore de la spiritualité. Elle aimerait donc être au service de Dieu, mais surtout de l'humanité. Preuve de sa quête et ses recherches, elle nous fait part de ses conclusions :

J'ai mis longtemps
Avant de comprendre
Que pour vivre,
Il faut toucher la surface
Et la profondeur des choses (Fall, 1975 : 40).

C'est finalement au cours du deuxième recueil qu'elle trouve sa voie, elle commence à nous en faire part à partir du poème "Et tu es venue" jusqu'à la fin du recueil ; cette longue quête est accompagnée de la complicité de la nature qui ne la quitte jamais et qui lui révèle à chaque rencontre la présence d'une force suprême que la poétesse pourchasse sans répit et atteint lors de la quatrième étape mentionnée par le père Mvent. La nature est alors celle qui révèle le sens de l'existence à la poète mais aussi lui dévoile la présence de l'Être Suprême.

5. Conclusion

Alors que dans nos sociétés modernes occidentales, la plupart des individus n'ont plus de rapports avec la nature ou, s'il y a contact, il se fait de façon artificielle (tourisme vert, sports aquatiques) et que dans la littérature il est difficile de percevoir comment elle est vécue, Kiné Kirama Fall nous offre une vision sensible, sensuelle et intime de la nature. Elle est non seulement le reflet d'un rapport individuel à la nature mais aussi un exemple d'amour envers notre environnement et la vie. Elle chante au monde la beauté de sa terre natale, mais aussi l'amour. Elle se veut messagère de Dieu, et souhaite apporter de la lumière à travers sa poésie. C'est ainsi sa propre voie qu'elle cherche et trouve entre la communication de la nature et l'écriture. Femme d'eau, du vent, du ciel mais surtout de l'Afrique, Fall nous livre une poésie de la sensibilité féminine, mais aussi une poésie purement sénégalaise à travers son admiration envers Dieu et son environnement. Elle nous propose finalement un regard nouveau sur notre relation avec le monde naturel.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BERTHELOT OBALI, Jalad (2019) : « Signe et *Con-signe* de la terre. L'écriture du pays natal chez C. N. Adichie ». *Caliban*, 61, 139-152. URL : http://journals.openedition.org/caliban/6170

DIENE, Ibra (2001) : « Encre de femmes, sentiments de femmes : la poésie des Sénégalaises, un baroquisme du conformisme », in Jean Cléo Godin, *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 420-428. URL : http://books.openedition.org/pum/9637.

FALL, Kiné Kirama (1975) : *Chant de la rivière fraîche*. Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines.

FALL, Kiné Kirama (2014) : *Les élans de grâce*. Dakar, Les Nouvelles Éditions Numériques Africaines.

GARNIER, Xavier (2022) : *Écopoétiques africaines. Une expérience décoloniale des lieux.* Paris, Karthala.

KIBA, Simon (1973) : « Rencontre avec la jeune poétesse sénégalaise Kiné Kirama Fall ». *Les interviews d'Amina*, 6. URL : https://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAKiramaFall.html

N'GBESSO, Hélène (2014) : *Nouvelles tendances de la poésie écrite en Afrique noire francophone de 1970 à 2000.* Thèse dirigée par Daniel-Henri Pageaux. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III. URL : https://hal.science/tel-02905680

OUÉDRAOGO-BASSOLÉ, Angèle (1997) : *L'écriture poétique au féminin en Afrique noire francophone (1965-1993). Spécificité et originalité*. Ottawa, Université d'Ottawa.

RENWART, Léon (2003) : « Jésus, Soleil véritable. Chronique de christologie ». *Nouvelle revue théologique*, 125 : 2, 274-278.

SCHOENTJES, Pierre (2015) : *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique.* Marseille, Wildproject editions.

ISSN: 1699-4949
Cédille
revista de estudios franceses
nº 24 (otoño de 2023)
Monografías 17
La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française
Luisa Montes Villar (coord.)

L'empire du mensonge d'Aminata Sow Fall : terroir de prospection éthique et esthétique

Lina AVENDAÑO ANGUITA
Universidad de Granada
avendano@ugr.es
https://orcid.org/0000-0002-9361-0371

Resumen

Este artículo pretende analizar el acto creativo como espacio de transmisión de valores ancestrales y de transformación de mentalidades en la obra de Aminata Sow Fall. Se tomará en consideración la importancia que la escritora senegalesa concede a la expresión de la emoción, al concepto bergsoniano de alma abierta, pero también a su defensa por la dignidad de los más desfavorecidos. El objetivo de este artículo es el de analizar los procedimientos con los que una escritura híbrida, oral y transgenérica manifiesta una ética que define a la autora.
Palabras clave: humanidad, oralidad, wolof, transgenérico, aforismo.

Résumé

Cet article s'attache à relever, chez Aminata Sow Fall, la place attribuée à l'acte de création comme espace de transmission des valeurs ancestrales et de transformation des mentalités. Nous tiendrons compte de l'importance que la romancière sénégalaise accorde à l'expression de l'émotion, à la conception bergsonnienne d'âme ouverte, mais également à sa défense de la dignité des plus démunis. L'objectif du présent article est d'analyser les procédés par lesquels Aminata Sow Fall met l'écriture hybride, orale et transgénérique au service d'une éthique qui la définit.
Mots clé : humanité, oralité, wolof, transgénérique, aphorisme.

Abstract

This paper points out the place given to the creative act as a space for the transfer of the ancestral values and the change of the mind, in the work of Aminata Sow Fall. It will take into consideration that brings the Senegalese writer closer to the expression of emotion, her bergsonian concept of open soul, but also her vindication for the respectability of the most disadvantaged. This paper tries to explore the way with which the writing plural forms supports the ethics of Aminata Sow Fall.
Keywords: humankind, oral-nature, wolof, writing plural forms, aphorism.

---

* Artículo recibido el 10/09/2023, aceptado el 20/11/2023.

1. Introduction

Lors de sa leçon inaugurale au Collège de France en 2016, l'écrivain congolais Alain Mabanckou saluait Aminata Sow Fall comme « la plus grande romancière africaine ». Née à Saint-Louis (1941), au Sénégal, première femme écrivaine en Afrique francophone, Aminata Sow Fall entre de plein droit non seulement dans la littérature africaine, mais dans la littérature contemporaine[1], suite au Grand prix littéraire d'Afrique noire décerné, en 1980, pour son deuxième roman *La grève des Bàttu ou les déchets humains.* Si son écriture joue aujourd'hui un rôle majeur et essentiel, c'est surtout parce que l'écrivaine s'est donnée pour tâche de « toujours renouveler la langue, la recréer pour faire véritablement œuvre de créateur » (Soubias, 2016 : 23). Éloignée de toute littérature engagée, Aminata Sow Fall (*in* Diouf, 2004) n'hésite pas à affirmer : « Si par exemple un militantisme quelconque m'avait guidée, j'aurais écrit des essais et des pamphlets ».

Son indéniable regard socio-culturel, attaché à la réalité de son pays et de son environnement, sert surtout l'acte littéraire dans une visée humaine élargie qui lui fera dire : « Au-delà des expériences particulières, ce qui est intéressant, c'est de voir le soubassement qui humainement commande ce qui bouge dans la littérature, et, dans ce sens-là, nous sommes tous humains et nous nous rencontrons sur l'universel de notre humanité » (Sow Fall, *in* Diouf : 2004 : 4). Aminata Sow Fall ne renonce pourtant pas à étayer son œuvre de références qui la constituent.

Ressourcée dans son vécu de femme sénégalaise, la romancière n'épargne aucun sujet de son temps ni de son univers. Elle relève volontiers une large thématique socio-culturelle proprement africaine[2]. Sans jugement, sans cours de morale, son regard n'ambitionne pas d'opposer des vérités établies ou de trancher les différends, mais plutôt de dépasser une aporie quelconque. Portée par son pari pour l'universel, Aminata

[1] Pour Josias Semujanga (2001 : 142) : « Réfléchir sur le fait que le roman africain participe de l'esthétique du roman contemporain offre cet avantage de replacer les textes africains dans l'histoire du roman, celle de la rencontre des genres des littératures de l'Afrique avec celles d'autres espaces culturels […] Dès lors, l'inscription des références aux éléments esthétiques de l'oralité à leur mise en narration romanesque ainsi que l'adaptation des démarches esthétiques contemporaines constituent des éléments de l'émergence de la modernité africaine ». La conclusion en est que : « Pour comprendre le roman africain, il importe de le mettre en relation, non seulement avec le roman européen et les récits oraux du champ culturel africain précolonial en général, dans leur évolution, mais aussi avec les autres genres : poésie, théâtre, peinture, film etc. Transversal par son rapport au genre dont il procède, le roman africain, loin d'être dépendant de l'africanité ou de l'européanité, est le résultat du processus créatif littéraire en tant que négociation mobile entre les traits génériques multiples que l'œuvre présuppose (Semujanga, 2001 : 155).

[2] L'individu dans le groupe, la dégradation environnementale, la famille élargie, la place de la femme, le rapport intergénérationnel, l'enseignement du coran, la diversité des langues, le wolof (la langue d'Afrique occidental), le xeesal (le blanchissement de la peau), l'abus de pouvoir, l'appât du gain, les charlatans, les porteurs d'aide au développement, l'exode, les traditions, et aussi le sacré, le fabuleux et les présages.

Sow Fall refuse le cloisonnement, le repli sur soi. Aux dualités stériles, elle préfère un monde en mouvement, en transformation auquel l'acte de création participe.

Depuis ses débuts, l'œuvre de la romancière est traversée d'un fondement essentiel et intime. Celui-ci se concrétise en deux mots wolofs -- *foula* et *fayda*[3], détermination et dignité de la personne ; des mots battis sur les « piliers sacrés du *yermandé*, de la solidarité, de l'amour et de la pudeur » (*EM* : 105)[4]. *L'empire du mensonge* d'Aminata Sow Fall (2018) est ainsi investi d'une éthique personnelle qui enjoint les plus démunis à surmonter la misère et à occuper une place à part entière dans la société, à surmonter un monde sinistré et à récupérer les valeurs perdues des ancêtres. C'est bien par la transmission et par la parole donnée en partage, par « le *waxtaan*, la causerie salutaire » (*EM* : 45) que s'inaugure un espace de convivialité apte à « aère[r] le cœur et l'esprit » (*EM* : 45), nécessaire à la quête de soi et des autres. Sous cette perspective, Trinh Minh-Ha (1981 : 71) envisage l'œuvre de la romancière sénégalaise comme « recherche d'un degré parlé de l'écriture ». Une telle ligne d'action distingue *L'empire du mensonge* et l'inscrit dans une esthétique de l'oralité proprement africaine. Celle-ci confirme l'idée qui défend que « l'œuvre elle-même définit la situation de parole dont elle prétend surgir » (Maingueneau, 2010 : 16). Aussi, le lien entre « le monde représenté par l'œuvre [et] la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde » (Maingueneau, 1993 : 29), rapproche-t-il le discours littéraire du concept de *parotopie* : « La parotopie n'est pas une situation sociale ou psychologique, pas un contexte, mais [elle est] à la fois la condition et le produit du processus créatif » (Maingueneau, 1993 : 28).

Notre analyse entend dès lors relever ce processus créatif par lequel l'oralité imprègne le scriptural[5] dans l'expression d'une identité et d'une mémoire convoquées au service d'une éthique dont la romancière se réclame. Afin de rendre compte de cette imbrication de l'esthétique et de l'éthique, présente dans *L'empire du mensonge* d'Aminata Sow Fall, nous nous pencherons concrètement sur la description de l'acte de création comme principe de mouvement, de dynamisme et d'hybridité au sein d'une écriture qui tient d'une pédagogie de la transmission.

2. L'idée de création artistique

Lorsqu'Aminata Sow Fall (*in* Diouf, 2004 : 4) avoue écrire des « textes de l'émotion », on ne peut s'empêcher d'y voir un hommage et une filiation à son compatriote Léopold Sédar Senghor. Son évocation restitue, sous un nouveau jour, la force

[3] Mots wolofs présents dans *L'empire du mensonge* (2018 :111) qui signifient « détermination et dignité ».

[4] Dès à présent, les sigles *EM* feront référence à *L'empire du mensonge* (2018) d'Aminata Sow Fall.

[5] Nous reviendrons, dans notre analyse sur les procédés qui relèvent de l'oralité, chez Aminata Sow Fall, et qui ont un rapport au genre par le biais des stratégies du conte et du discours didascalique. Car, comme le souligne Josias Semujanga (2001 : 134) : « il est possible de montrer par exemple comment, dans certains romans africains, la signification s'organise à partir des topoï généraux du roman par l'intégration qu'en fait l'écrivain à d'autres genres littéraires ».

et la portée de ces propos longuement décriés[6] : « L'émotion est nègre comme la raison est hellène » (Senghor, 1964 : 24). La formule cesse d'être scandaleuse du moment que, au-delà de tout essentialisme, elle réfère, chez le poète sénégalais, à l'art africain tel qu'il est « parce qu'il s'adresse à nous par cette capacité d'être ému et non par notre capacité rationnelle et analytique » (Bachir Diagne, 2020). Aminata Sow Fall s'attache, elle aussi, à une émotion spécifiquement esthétique, « c'est-à-dire [à] une émotion provoquée par des qualités sensibles [qui sont dans] certaines formes et relations formelles […] elles-mêmes, objets d'émotion (Hochner, 2016). Or, si le mot *émotion*, construit sur le latin *emovere*, réfère à un mouvement hors de soi, il convient bien à *L'empire du mensonge*, où l'écriture engendre un entrelacs de formes et de sonorités suivant un rythme et un tempo donnés à voir et à sentir.

Il en résulte une appréhension immédiate que favorise l'alliance d'une dynamique langagière propre et d'une perception portée sur le sensoriel. L'ouverture du texte à un nouveau mode de création se joue sur ces assises. Le champ perceptuel du visuel et de l'auditif, autant que celui de l'olfactif, du tactile ou du gustatif, se livrent sous un décloisonnement formel. Le roman, dans sa forme achevée et conventionnelle, est délaissé pour une fiction narrative polymorphe, polyphonique[7] et poly-sensorielle qui témoigne d'une hétérogénéité constitutive, d'où une remontée aux origines ancestrales et nourricières n'est pas absente. *L'empire du mensonge* met en jeu cette hybridité discursive et thématique qui concerne, dans sa complémentarité, une approche transgénérique[8], des quêtes identitaires, des bouleversements spatio-temporels[9].

---

[6] Pour un parcours critique de la formule polémique de Léopold Sédar Senghor, voir Lajri (1989).

[7] Le terme *polyphonique* est à envisager tel que la romancière y réfère, c'est-à-dire comme « envolées de voix » (*EM* : 11). On peut donc prendre le terme *polyphonie* chez Aminata Sow Fall dans le sens large où « l'auteur peut faire parler plusieurs voix à travers son texte » (Charaudeau, 2002 : 444). Ceci ne vise pas seulement les imbrications de la voix du narrateur et des personnages – manifesté dans le style indirect libre de *L'empire du mensonge* –, mais surtout le brassage des voix ancestrales et des voix des personnages avec leur diversité vocale qui amalgame autant le caractère oral, les litanies, les mélopées que les affirmations gnomiques du narrateur ou des personnages, le discours didascalique du narrateur. Une étude approfondie sur les enjeux de la polyphonie dans l'œuvre d'Aminata Sow Fall, à la lumière de l'étude mené para Alain Rabatel (2008) pour une analyse énonciative, serait intéressante, mais ce n'est pas le propos du présent article.

[8] Pour l'utilisation du terme *transgénérique* nous suivons Josias Semujanga (2001 : 143) pour qui « sous l'angle de la sémiotique de la création esthétique, ces termes en *trans* sont plus précis que les termes en *inter* d'un point de vue strictement terminologique. Ils substituent, en effet, la notion des rapports entre les cultures et les genres à la notion de relations transversales des productions symboliques à travers les cultures, aspect qui caractérise davantage de phénomène d'écriture en tant que processus d'apprentissage ».

[9] L'écriture d'Aminata Sow Fall rejoint, sur ce point, des caractéristiques propres à la littérature africaine, ou même antillaise, objet d'étude d'une littérature scientifique ample qu'il ne nous est pas ici donné de relever. Nous tenons pourtant à souligner l'importance des recherches que mène depuis longtemps Josias Semujanga (1999, 2001, 2004) ; des recherches qui visent non seulement à éclairer les concepts tels que *transculturalité* et *transgénérique*, mais à dévoiler des écrivains et des écrivaines qui s'y reconnaissent.

La diversité stylistique s'appuie sur l'oralité foncière de l'œuvre. Les stratégies du conte, dans son caractère oral, s'allient à celles du théâtre ; le texte devient l'espace de résonance où se relaient sonorités et silences, rires et applaudissements, mélopées, et tout un matériau linguistique associé à l'ellipse syntaxique, à l'expression idiomatique, à l'aphorisme, au brassage de deux langues – le français et le wolof. Cet amalgame d'éléments privilégie le ressenti sans pour autant nuire à la compréhension ou à la cohésion du récit. Car, pour Aminata Sow Fall, « la manière dont l'œuvre gère la langue fait partie du sens de l'œuvre » (Sow Fall, *in* Diouf, 2004 : 32). La linéarité du discours se désagrège, de fait, au fil des analepses, des mises en abîme thématiques et du palimpseste. Le passage d'une forme à une autre, d'une langue à une autre, d'une temporalité à une autre, crée, de cette façon, une mouvance textuelle apte non seulement à enregistrer l'oralité, mais à fixer une tension narrative qui situe le narrataire et le narrateur dans un rôle de co-acteur. Le lecteur est dès lors appelé à « franchir le seuil […] qui sépare l'univers de la fiction de celui de sa vie quotidienne » (Morhange, 1995 : 387), impliqué dans un monde donné à voir, à entendre et à ressentir.

L'empire du mensonge débute par la mise en scène d'un univers encapsulé, espace idyllique et sécurisant, figé dans un temps que la typographie en caractère gras[10] met en exergue :

> Dans la salle à manger, à l'autre bout du salon : l'endroit dégage un air agréable de tranquillité et de bonheur. Senteurs de lavande, harmonie des couleurs : murs beige et ocre. Du plafond, une lucarne magique distribue une douce lumière aux quatre coins de la vaste pièce. Raffinement et sobriété.
> **Le dimanche à quatorze heures pile depuis quinze ans**
> Yacine a fini de mijoter sa sauce à base de gombos et d'huile de palme. Du *soupe kandia* ce dimanche, comme elle seule sait le faire en artiste inspirée. (*EM* : 9).

L'intérêt de ce passage inaugural réside dans le fait qu'il questionne l'entrée en fiction, l'attente du lecteur, le rôle de l'instance narrative et la nature même du récit. S'y exhibe, de prime abord, un appel aux sens, sorte d'invitation à sentir, à voir, et par-là même à adopter une posture active, à rester à l'éveil du texte à venir. En outre, le recours à l'ellipse syntaxique, rehaussant la forme nominale et adjective, favorise la focalisation sur un substrat sensoriel, une heureuse ataraxie, un monde calfeutré dans un espace et un temps emblématique, quelque peu utopique. Il s'agit du foyer de Yacine et de Sada. Yacine, héritière d'Yaaye Diodio, mère passionnée de fourneaux et d'hospitalité, et Sada, fils de Mapaté Waar, détenteur d'un humble bric-à-brac à la décharge et maître de coran, élevé dans la brousse dans une daara, école à ciel ouvert, sous la protection de son grand-père « Serigne Modou Waar, éminent érudit, descendant d'une lignée prestigieuse de l'empire du Mandingue éclaté depuis lors en mille

[10] La typographie en caractère gras correspond au texte d'Aminata Sow Fall.

morceaux au gré des guerres et de l'invasion coloniale » (*EM* : 37). Yacine et Sada sont en fait un havre de paix pour une famille élargie qui y retrouve son refuge et sa dignité, et en même temps l'ancrage des valeurs ancestrales : « *Nit nit ay garadam,* l'être humain est le remède de son prochain » (*EM* : 23). Trois familles se rassemblent sur les lieux : « tous en entente cordiale et chaleureuse [avec] le sentiment d'appartenir à une cellule familiale soudée par les liens de sang » (*EM* : 23). L'espace de respect et de fraternité qu'ils arrivent à bâtir est préservé, après un long périple, à l'abri d'un monde soumis à l'appât du gain, à l'abri du mensonge gouvernemental, quand « le plus difficile est de résister aux sirènes des illusions » (*EM* : 33).

L'attention déportée alors sur les précisions de l'espace, sur l'explicitation du ressenti, assimile l'incipit au domaine de la didascalie, à lire dans « son épaisseur signifiante »[11]. Les énoncés liminaires de *L'empire du mensonge*, sortes d'instructions liées à l'interprétation du texte, véhiculent une fonction de régie incontestable. Le discours didascalique démasque et sonde, de la sorte, le texte en gestation. De cette stratégie d'énonciation naît, chez Aminata Sow Fall, une conception du récit comme artifice. L'arbitraire qui s'y inscrit s'accorde à ce qu'Andrea Del Lungo (2003 : 194) appelle *l'incipit suspensif*, « un véritable refus de concevoir le commencement en tant que tel, par la subversion de toute catégorie logique de l'œuvre littéraire ». En effet, n'admettant aucun commencement, *L'empire du mensonge* ne permet aucun dénouement. L'intention n'est pas celle de raconter une histoire, avec un début, un nœud et son aboutissement. Au contraire, l'aventure participe à délivrer l'armature du texte dans sa discontinuité et la texture du langage dans son hétérogénéité. Cette conception du sens, où la matière langagière se conforme à une dimension esthétique neuve, rejoint celle de Roland Barthes (1966 : 27) :

> Le récit ne fait pas voir, il n'imite pas; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une « vision » (en fait nous ne « voyons » rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes : « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien [Mallarmé]; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse d'être fêtée.

Le rapport conflictuel du sens et du référent se résout, chez Aminata Sow Fall, par la conception de l'Art comme mensonge bénéfique: « '*Mensonge !" Oui, l'Art dans toutes ses expressions est mensonge ! Mensonge sublime, qui nous sauve.* […] *L'Art est*

[11] Nous rejoignons l'affirmation selon laquelle : « À côté du devenir spectacle, la didascalie possède également, peu ou prou, un devenir-poème, ainsi qu'un devenir-roman, voire un devenir-essai. Plus souvent qu'à son tour, la didascalie cesse donc d'être seulement lisible, c'est-à-dire claire, univoque, tendant vers un idéal de transcodification exacte – et devient littéraire, un morceau à lire du fait de son épaisseur signifiante » (Barut, 2020 : 103).

mensonge, oui ! Le seul mensonge qui peut nous guérir, un puissant neutralisant contre les haines, les hostilités, la crétinisation »[12] (*EM* : 96). La création artistique y est envisagée comme seul pouvoir apte à transformer le domaine social, à dénoncer la perte des valeurs ancestrales.

L'histoire fictive cède donc à l'histoire d'un texte en cours de construction, en mouvement, où le narrateur ne laisse jamais oublier qu'il en est le maître. La syntaxe elliptique ne se réduit pas à la didascalie initiale, elle s'égrène tout au long du roman, laissant paraître une fulgurance du focalisé[13] et du ressenti avec ce qu'il possède d'inopiné et d'immédiateté. Nombre de ces occurrences elliptiques témoignent autant d'un semblant d'indications scéniques, ou d'indices de lecture, que de descriptions tournées vers l'émotion. Nous le constatons aux usages où les dialogues rapportés sont encadrés d'injonctions propres à un scénario :

> Diéry, la tête baissée. Aucune expression sur son visage. Malheureux jusqu'au fond de son être.
> Sada, toujours, visiblement ému, paternel :
> – Diéry. C'est moi qui t'ai entraîné sur le terrain de la libre discussion.
> Tout le monde figé. (*EM* : 18).

> Tonnerre d'applaudissements. Vacarme. Étourdissement. Pause. Puis :
> – Savez-vous comment Sada a fait pour financer ces travaux?
> Murmures […] Applaudissements nourris. (*EM* : 67-68)

Souvent, l'effet recherché est simplement celui de donner du relief à une sensation, à un sentiment ou à une émotion. Les exemples suivants en sont révélateurs : « L'ambiance de foire, les couleurs et les voix. Le concert des crieurs. La fascination pour le chameau ! » (*EM* : 55) ; « Belle ambiance, vague d'émotion […] souffle de tendresse » (*EM :* 89) ; ou encore :

> Bientôt, devant lui, un grand bol de bouillie. Un parfum magique. Les couleurs définitivement marquées dans son ADN. La fine nappe d'huile de palme sur la pâte onctueuse de farine de mil « souna », graine verte qui fait rêver. Verdure et soleil. (*EM* : 81)

Ce procédé par lequel le narrateur semble raconter et commenter à la fois, dissout les frontières du récit et du discours[14]. L'indétermination qui en découle se

[12] Le caractère italique appartient au texte d'Aminata Sow Fall.

[13] Le terme « focalisé » est à entendre dans le sens que lui accorde Mieke Bal (1977 : 119) comme « centre d'intérêt », centre focal, à mettre en rapport avec l'activité de voir.

[14] Le *discours* est associé ici à l'attitude d'énonciation au sens où l'entend Émile Benveniste : « quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne » (Benveniste, 1966 : 242).

prolonge au profit d'un flou vocalique où voix du narrateur et voix du personnage se fondent dans le style indirect libre, souvent imbriquées par l'usage récurrent de l'infinitif :

> Partir ! Nécessité absolue, ne serait-ce que pour sauver les enfants. […] La seule solution fut de retourner dans leurs terroirs respectifs : Boly et ses parents dans une île de cocotiers et de mangroves, Mignane et les siens au cœur d'un paradis terrestre ombragé, balayé par les souffles vivifiants de l'Océan (*EM* : 23).

L'accès direct à la pensée dans son jaillissement immédiat entre alors en concurrence avec l'aménagement des dialogues rapportés par une mimésis dont le narrateur se soustrait, lorsqu'il se contente exclusivement de distribuer la parole des personnages. À ces situations d'énonciation distinctes, qui se croisent dans une mosaïque de genres disparates – récit, discours didascalique, dialogue théâtralisé –, s'ajoute parfois une mélopée :

> L'épouse idéale… Pardi! La doublure de ta mère! Et il s'est mis
> à chanter Sabou en battant la cadence :
> L'épouse idéale, belle comme Sabou
> Douce comme Sabou
> Généreuse comme Sabou
> Caractère à gogo
> Jalouse comme pas une… ma généreuse
> Celle que j'aime. Femme soleil dans mes rêves de minuit.
> Mystérieuse comme l'Océan (*EM* : 79)..

Or, le discours didascalique se diversifie et crée un champ de tension et de résonance qui empêche un regard homogène sur *L'empire du mensonge*. S'impose un rythme syncopé par lequel le narrateur réajuste le récit et ramène le texte à un signifiant sonore cyclique, assorti de moments d'accalmie et d'éréthisme, de recueillement et d'effervescence, de mesure et de démesure. L'irruption du mot *silence*[15] fait ainsi pendant à un certain vacarme matérialisé en rires, applaudissements, murmures ou voix ancestrales. Au cœur de ces variations, se donne à voir un recadrage des émotions où se heurtent joies, tristesses, déceptions, espoirs :

> Tous à l'œuvre. Parfaite convivialité. À l'unisson, des compliments chaleureux à l'endroit de Yacine. […] La voie cuivrée de Yaaye Diodio résonne dans son cœur. « Le temps de manger…

[15] Ferran Iniesta souligne que « Viviane Pâques, l'une des meilleurs chercheurs de l'univers oral de l'Ouest africain, rappelait l'importance de la Parole qui plus elle est mise en valeur, plus elle mérite d'être entourée par le silence […] le vrai verbe, la parole digne de vénération, c'est le silence » (Iniesta, 2014 : 64). Cette idée du *silence* comme *verbe*, *parole* rejoint la conception du *silence physique* : « apparaissant dans la pause qui permet de reprendre haleine et de retrouver le souffle qu'est la parole (« Le silence est un souffle au repos, et la parole un souffle en mouvement, de sorte que parler de l'un revient à parler de l'autre », dit Râzi, 1980 : 58). [Ces silences] appartiennent à la surface narrative, au *showing*, et peuvent être étudiées comme des absences dans le cadre de la *mimesis.* » (Van den Heuvel, 1985 : 75).

> une célébration sacrée… […] jubilation… l'âme en fête… » Et d'autres mots encore, pour dire que la nourriture n'est pas seulement une affaire du ventre.
> Cette conviction forte rythmait les propos quasi incantatoires de Yaaye Diodio […] À l'occasion, une voix jaillissait comme une potion magique et donnait le ton à des envolées polyphoniques qui emplissaient l'atmosphère avant d'aller se perdre dans le bruissement des vagues, à quelques mètres de la maison. Des pas de danse remuaient le sable fin et la cour s'emballait au grand bonheur de tous. […] Euphorie absolument. Jusqu'au moment où Diéry a eu l'idée de taquiner son prère [...] Rires de l'assistance, sauf de Sada […] Franches rigolades […] Concert de rires […] Silence. Puis :
> – Vous avez raison […]
> Silence.
> – C'est sans doute par là qu'il m'a touché
> Silence.
> Peut-être une vague de désolation dans le cœur des uns et des autres. (*EM* : 11-15).

Le mot *silence*, souvent accolé au mot *puis,* ponctue les dialogues des personnages, raccorde leur ton, redresse la conversation où les voix s'éteignent et reprennent leur élan. Ou encore, le mot *silence* marque l'arrêt, le recueillement sur des propos lourds de sens, qui précèdent les invocations et les litanies :

> Sans doute, avait rétorqué Mapaté, en douceur. Peut-être éduqué. Le plus difficile est de résister aux sirènes des illusions.
> Silence.
> Puis, Mapaté encore, de sa voix sereine, celle de ses *zikr* en sourdine, émouvantes litanies solitaires qui saluaient les premières lueurs du soleil naissant. (*EM* : 33).

Mis à part le discours didascalique, la typographie des énoncés en caractère gras rend une représentation de la voix narrative qui surgit comme un solo vocal dissonant, au sein de la plurivocité textuelle, de nature à rompre l'écoulement du récit et à renvoyer à la fonction idéologique. On y découvre la dénonciation d'un temps stagnant, d'un espace cloisonné dans un univers idyllique et artificiel – une société digne et fraternelle : « **Le dimanche à quatorze heures pile depuis quinze ans** » (*EM* : 9) ; l'écho d'un cri de désespoir, dans la répétition, à trois reprises, du titre du roman de Mignane, ami d'enfance de Sada qui servira à rassembler les amis dans un univers commun digne : « ***Honte à nous ! Qu'avons-nous fait de ce que nous avons appris ?*** » (*EM* : 82-86) ou encore de l'un des thèmes du même livre : « ***Pourquoi la médecine se déshumanise ?*** » (*EM* : 95) ; la défense unitaire de l'humain « L'humanité est **une** » (*EM* : 92) ; la quête de la science en vue d'une transformation : « **Centre de recherche** » (*EM* :

113) ; la critique de toute supercherie dans le titre de la pièce : « ***La mariée était en pièces détachées*** » (*EM* : 114), à jouer sur la scène de l'espace théâtrale mis en place par Borso, la belle-sœur de Sada.

Insérés au récit, les passages du livre de Mignane ne sont pas à concevoir comme méta-récit mais plutôt comme méta-discours. Ces extraits adoptent une forme de palimpseste sous la reprise des voix qui s'en emparent. La récitation du texte qu'en fait Borso ajoute, au manuscrit original de Mignane, un sens attaché à la personnalité de l'artiste elle-même : « *Chaque mot, silence ou geste a un sens. Borso, elle-même* » (*EM* : 96). Or, le plaidoyer pour une Humanité digne, pour les valeurs perdues de nos ancêtres, pour l'imaginaire, pour l'Art sublime qui sauve, « *le seul mensonge qui peut nous guérir* » (*EM* : 96), s'érige en doublure du roman d'Aminata Sow Fall. La conscience affranchie, qui en ressort, explique les linéaments d'une hantise – le mensonge sous ses facettes sociale, politique, technologique et artistique. Cette conscience, cette voix, répercute le discours du narrateur en acte performatif et enjoint le narrataire à se rallier à lui. Une harangue au style elliptique, traversée d'anacoluthes ou de propositions inachevées, d'où ressortent les interpellations, une mixité de voix opposées : voix de la science vs voix des humanités. L'éloquence véhémente se produit alors à l'aune d'une pensée de premier jet, qui s'ajuste bien à l'immédiateté d'un discours oral et sincère :

> *Où va le monde? Plus de valeurs! Degré zéro de l'Amour, ciment de la fraternité et de la paix. L'Humanité dépouillée de sa noblesse. Horreur! […] À qui la faute? À nous tous* [...] *occupés que nous sommes à courir derrière les honneurs, à tout prix [...] Se ressaisir. Ou le chaos devant nous. Repenser le sens de notre existence – en soi et avec les autres.*
> *L'Humanité est* ***une***[16]*, à dignité égale, partout sur la planète.*
> *Bannir la haine, le mépris, l'injustice, les cruautés incroyables. Sacraliser les idéaux* […] *Prier, prier, prier* […] *Aujourd'hui : le maître absolu : l'argent. Le style en vogue, sur toute la planète Terre : Le mensonge. Mensonge politique. Mensonge industriel* […] *La tendance ici : la paresse.* […] *« Il faut privilégier les filières des sciences, des technologies, des mathématiques qui, seules, peuvent faire accéder aux savoirs compatibles au développement : les sciences exactes et l'économie »* […] *Parce que l'imaginaire est mille et mille fois plus vaste que tous les livres de sciences et mathématiques. Deux et deux font quatre : pas d'autre issue* (*EM* : 93-95).

Le discours qui se projette sous différentes formes – discours didascalique, palimpseste méta-discursif, discours commentatif – exerce un travail de rupture narrative, remet en cause la logique du récit et installe un rythme syncopé et cyclique au service d'une écriture libre, insoumise et disparate dans sa forme.

[16] Le caractère gras correspond à la typographie dans le texte d'Aminata Sow Fall.

Aspect fondamental sans lequel le roman ne saurait exister, l'histoire n'a pas disparu pour autant chez la romancière. Mais sujette à caution, elle dépasse ses propres limites, satisfaisant de nouvelles attentes, de nouvelles optiques. *L'empire du mensonge* raconte, outre l'aventure du langage, l'événement qui renvoie à l'humain et au droit à la dignité. L'écrivaine fait par là-même l'éloge d'une écriture de la transmission qui plonge ses racines dans un savoir-faire proprement africain. Des textes bariolés qui préservent, par leur armature, la dextérité « du tressage incroyable des oiseaux […] ou de ces vanniers hors pair dont la réputation avait dépassé les frontières de la région » (*EM* : 32). Advient une littérature transgénérique, hétérogène et polyphonique, empreinte d'oralité, de rythme mais en outre des senteurs et des saveurs du Sénégal qui touchent, malgré la couleur locale, l'Humanité dans ce qu'elle a d'universel, puisqu'elle cible l'émotion. Et, si Aminata Sow Fall ne parle et n'écrit que depuis le contexte qui est le sien, celui qui lui est familier et qu'elle transite, cela ne l'empêche pas d'envisager l'émotion, au-delà de tout essentialisme.

3. L'enjeu de la transmission

Étant donné qu'il s'agit d'adhérer au « *yermandé, l'humanité* » (*EM* : 25), à cet espace idyllique de convivialité, le questionnement de l'origine se pose : « D'où tu viens ? » (*EM* : 37). Aucune référence n'est faite ici à l'appartenance, au statut social ou à la confession. La formule enjoint plutôt à partir pour revenir « indemnes après avoir beaucoup vu et appris » (*EM* : 37). Partir pour revenir partager auprès des siens, comme les personnages de *L'empire du mensonge*. Partir, Aminata Sow Fall elle-même l'a fait[17] : « partie avec la philosophie que les valeurs humaines […] sont plus importantes que tout, [les qualités] morale et intellectuelle. […] On ne respectait pas les personnes parce qu'elles étaient riches mais parce qu'elles étaient riches humainement » (Sow Fall, *in* Diouf, 2004 : 3). Dénoncer la nouvelle perception de l'argent et du faux, du mensonge, mettre en valeur la dignité, tout cela pousse Aminata Sow Fall à écrire, à poser en exemple des personnages intègres comme Mapaté ou son fils Sada, pour le côté social, Borso pour le côté artistique, ou Mignane pour le côté philosophique. Valeurs à transmettre que seul un retour aux sources éclaire. Le passé vient habiter le présent et met en lumière la place de l'individu dans sa communauté et dans le monde.

L'espace et le temps suspendus depuis quinze ans, le foyer de Yacine et de Sada, ne se bornent donc pas à évoquer l'imaginaire d'un monde idéal, quasiment utopique,

[17] Partie en France pour faire ses études de Lettres Modernes à la Sorbonne, Aminata Sow Fall retourne au Sénégal après sept ans, consciente de son engagement envers les siens, d'abord pour se consacrer à l'enseignement. Avec le temps, elle arrivera à être « Membre de la Commission Nationale de Réforme de l'enseignement du français, [nommée] directrice de la propriété littéraire à Dakar de 1979 à 1988. Elle est actuellement directrice du centre d'animation et d'échanges culturels (CAEC) et de la maison de publication Khoudia. Elle dirige aussi le centre international d'études, de recherche et de réactivation sur la littérature, les arts et les cultures (CILLAC) qui organise des conférences internationales à Saint-Louis » (Diouf, 2004 : 1).

mais à en faire poindre la possibilité. L'exploration des conditions nécessaires à son avènement convoque un faisceau d'histoires destinées à rendre l'ascendance de chaque personnage, autant de voyages initiatiques, chargés de sagesse et de valeurs à propager. Ces valeurs héritées des ancêtres conforment les personnages à un devenir fait de dignité, de respect et d'effort. Le début du roman dévoile l'aboutissement d'une constellation de personnages mis en exemple, étendards d'un paradis perdu à reconquérir : « La forêt, l'Océan, les rivières. C'est incroyable comme on gâche tout cela sous nos yeux. […] *Dooley daan* [la force fait foi. *Dooley daan*], c'est vrai. Mais il faut y croire, et le vouloir ! » (*EM* : 28)[18].

Bien que chaque personnage s'enracine dans un espace à lui, il se fond dans l'amalgame salutaire qu'est le foyer de Sada, fils de Mapaté. Les analepses successives conduisent au dénouement de vies exposées, dès le début du roman, dans l'incipit de *L'empire du mensonge.* C'est cet aspect qui permet d'envisager l'absence d'un commencement ou d'une fin de l'œuvre. Une sorte de circularité s'impose alors, où chaque sphère en libère une nouvelle ; à la fois indépendante et enveloppée par les autres. À la racine, comme dans les poupées gigognes, persiste la pièce primaire sur laquelle se fonde toutes les autres : la lignée prestigieuse de l'empire du Mandingue (*EM* : 37) représentée par le grand-père de Mapaté, père de Sada. S'instaure une mise en abîme thématique : le parcours vital, relié à celui des aïeux, concourt à un enseignement essentiel d'appropriation des valeurs ancestrales. Le roman atteint ainsi une vocation de transmission qui l'assimile à une écriture griottique proprement africaine[19].

Le narrateur de *L'empire du mensonge* se manifeste par une voix d'autorité non seulement par son discours didascalique mais également par un rôle emprunté aux griots, à la manière de ces castes de musiciens poètes, gardiens de la tradition orale. Toutefois l'exploitation de l'oral y est différente, bien que la part de communication et d'enseignement persistent. Si les mots wolofs, les aphorismes en wolof et les expressions figées en français, ou encore, les dialogues miment le parler sénégalais et renforcent

[18] L'affirmation suivante permet de mieux comprendre l'optimisme foncier qui anime l'esprit africain : « la non-rupture idéologique entre le monde néolithique africain et son environnement naturel et principal : c'est la clef de la confiance des sociétés du continent en la nature et en tout ce qui existe, parce que chaque cœur et chaque petite partie d'un être est un élément de divinité qui empêche leur solitude, leur isolement, leur absurdité et leur angoisse. Pour cette raison […] les cultures africaines n'ont jamais été dominées par le pessimisme historique européen, justement parce que la conception africaine n'a jamais été séparée de la divinité ni projetée dans une solitude absurde d'atomes en chute arbitraire, comme le pensa Démocrite » (Iniesta, 2014 : 63).

[19] La remarque de Josias Semujanga à propos du travail de l'écrivain africain convient bien à la stratégie d'écriture d'Aminata Sow Fall : « Le travail de l'écrivain africain consiste à aménager, dans le genre romanesque, une œuvre particulière susceptible d'emprunter ses formes et ses thèmes tout aussi bien à la tradition romanesque européenne qu'aux récits africains. Ce faisant, le romancier africain ne fait que ce que fait tout romancier : réadapter les traits génériques à sa propre vision esthétique sans que l'on puisse y voir un quelconque paradoxe » (2001 : 147).

l'oralité, le narrateur ne relève pas les moments de l'Histoire, des Héros ou des grandes traditions africaines, contrairement aux contes épiques des griots africains. Il met plutôt en valeur la petite histoire, il restitue leur place et leur dignité aux petites gens à grandeur d'âme et hauteur de vertu. Mapaté, héros du quotidien, arrive ainsi à revendiquer sa place au sein d'un monde ravagé et à le transformer ; un monde qui ne se réduit pas à la société sénégalaise ou africaine, mais à notre monde globalisé d'aujourd'hui, à l'humanité entière. Car, *L'empire du mensonge* ne se limite pas à miser pour une « esthétique de la fusion générique » (Semujanga, 2001 : 147), mais pour une *transculturalité*[20] qui englobe les individus sous un universel partagé. Le but n'est pas de tout homogénéiser ou de tout égaler, mais bien de reconnaître l'autre dans sa singularité, dans sa différence et d'y reconnaître, en même temps, une proximité de l'ordre de l'humain.

Trois ans de sécheresse suivis de saisons pluvieuses dévastatrices poussent Mapaté et sa famille à l'exode : « Mapaté avait décidé de migrer vers les bords d'une forêt classée, dans une zone qui abritait une décharge d'ordures. Déjà que tout le monde l'appelait *Boudjou* du fait de son bric-à-brac » (*EM* : 24). Comment ne pas reconnaître chez ce *Boudjou*, chez ce « fouilleur de poubelles » (*EM* : 24), ces autres glaneurs urbains chers à Agnès Varda, consacrée à récupérer « le digne glanage d'un temps passé » (Varda, 2022)[21]. Transmettre la dignité, là où « il n'y a plus de *yermandé*, plus d'humanité… plus d'éducation » (*EM* : 25), c'est bien ce qui rapproche la romancière sénégalaise et la cinéaste franco-belge ; car, d'un continent à un autre, le ressenti est le même. Mapaté, un *Boudjou*, le plus méprisé mais aussi le plus courageux, capable de se redresser, d'oser réclamer son droit au respect, de faire valoir ses origines ancestrales en réponse à un passant qui l'interpelle : « Hiii ! *Kii, sagarou nit rek la*, ce type est un chiffon d'homme » (*EM* : 24). Mapaté reçoit à son tour cet autre enseignement, proféré jadis par un aïeul de Mignane : « *Nit day nitté*, l'être humain doit porter les valeurs qui honorent sa condition. Pour dire la vraie richesse humaine. Par sa dignité, la dimension impalpable de sa personnalité. » (*EM* : 28). Soucieux de l'environnement, « ignorant les rigoles puantes, l'amas de poussière et de fumée noire au-dessus des têtes » (*EM* : 27), il donne une leçon de vie à son fils Sada : « un homme digne de ce nom doit vaincre les difficultés sans lamentations stériles et honteuses » (*EM* : 27). Mapaté n'est pas un indigent, loin de là. Parlant cinq langues dont l'arabe et le swahili, maître de

[20] Josias Semujanga souligne très justement que, « en déplaçant le débat de l'*africanité* des textes vers l'écriture romanesque, il s'agit d'élargir le cadre de leur réception en les situant dans l'ensemble des productions symboliques du monde » (Semujanga, 2001 : 134).

[21] Glaner est un « geste inchangé dans notre société, glaneurs agricoles urbains, ils se baissent pour ramasser, il n'y a pas de honte, il y a du tracas, du désarroi […] se baisser, pas s'abaisser […] à la ville comme à la campagne, hier comme aujourd'hui, c'est toujours le même geste modeste de glaner » (Varda, 2022).

Coran[22], détenteur de la parole et des traditions, depuis sa cour, sous la protection d'un tamarinier, il « investit son champ » (*EM* : 27) :

> C'est ainsi qu'il parlait de la décharge. Une manière, dans son cœur, d'évoquer le terroir généreux et de convoquer le village, la communauté. Surtout : le vivre ensemble, en parfaite communion et dialogue permanent avec les êtres et les souffles mystérieux, des « peuples » invisibles mais bien réels, entre la terre, le ciel, les cours d'eau, les végétaux.

Mapaté fait figure de griot[23], devant l'assemblée des habitués de la décharge et des gens du marché, aidé des répliques de son fils Sada et de « la voix de rossignol » (*EM* : 34) de son épouse, Sabou : « Chaque jour une leçon. Une histoire à raconter, un conte, un souvenir cocasse ou sérieux. De temps en temps, une petite comédie à l'ombre d'un tamarinier majestueux, en face de la cabane » (*EM* : 34). Détenteur de la sagesse héritée de sa noble lignée, Mapaté est riche, non par ses possessions mais par son éthique :

> Les principes fondamentaux méthodiquement éprouvés, forgés et transmis pour façonner l'être humain dans le respect des valeurs cardinales qui garantissent le *diom*, la dignité et l'honneur. Sur le socle immuable de l'amour, de la tolérance, de la générosité et de la justice. Et surtout : de l'humilité (*EM* : 37).

Les principes de Mapaté, incarnés dans « l'esprit du tamarinier » (*EM* : 68), irradient sur tous ceux et sur toutes celles qui le côtoient, et poussent à l'action. Un relais de transmissions se met en circulation, de Sada à son ami Mignane, de Borso, la belle-sœur de Sada, au directeur d'école Tonton Mbengue. Ainsi, « l'esprit du tamarinier a visité l'école » (*EM* : 68) lorsque Sada entraîne les élèves à assainir l'école et le quartier. Il est à son tour, par là-même, un instrument de diffusion et de partage : « le

[22] L'allusion à l'islam et au *Coran* comme source de transmission de valeurs, et de rapprochement des peuples, est justifiée par les vertus du personnage Mapaté ; des vertus qui font de lui cette « âme ouverte » que Souleymane Bachir Diagne (2022 : 165) salue chez Bergson : « ''Nous avons fait de vous des nations et des tribus afin que vous vous entre-connaissiez'', dit ainsi le verset 49 : 13 du *Coran*. Nous sommes d'abord un instrument de tribu, tout naturellement portés vers ceux et celles qui nous ressemblent et qui parlent notre langue, ainsi que nous le rappelle Bergson. Ce dernier nous dit aussi, dans le même esprit que ce verset, qu'il nous incombe alors de réaliser la « société ouverte » qui décentre les tribus. L'humanité n'est pas l'objet de notre nostalgie, mais notre horizon et notre tâche […] Construire l'humanité ».

[23] Il est intéressant de souligner la remarque de Camara Laye reprise par Ferrán Iniesta (2014 : 65) : « Les authentiques griots, c'est-à-dire les Bélën-Tigui, ou maîtres de la Parole, ne déambulent pas dans les grandes villes : ils sont peu nombreux, se déplacent rarement, restent liés à la tradition et à leur terre natale ». Mapaté n'est pas un griot à proprement parler, mais il s'en rapproche du moment qu'il est bel et bien le gardien de la Parole, initié dans son savoir et sa sagesse par son grand-père, « Serigne Modou Waar, éminent érudit, descendant d'une lignée prestigieuse de l'empire du Mandingue » (*EM* : 37).

plus beau des cadeaux qu'il leur offrit fut d'insuffler, dans le cœur de ces innocents, le bonheur de partage […] Et de rêver » (*EM* : 67).

Le directeur de l'école profite de cet exploit pour avertir les adolescents et les « parents qui n'ont plus le souci de forger une carapace de vertus dans le cœur des enfants. Et les exposent, de ce fait, à la délinquance, à toutes les dérives de suicide dans les pirogues de malheur. Votre destin est ici [dira-t-il]. À vous d'exploiter les forces qui sommeillent en vous » (*EM* : 67). Quant à Borso, elle aménage dans la cour de sa maison un espace théâtral qu'elle baptise sous le nom de « L'empire du mensonge » (*EM* : 20) ; point névralgique propice à la représentation des maux de la société. La dénomination n'est pas innocente, puisque la cour de Borso, doublon du roman d'Aminata Sow Fall, acquiert une qualité artistique faite pour la transmission et pour la transformation des mentalités.

Face aux spectateurs « nostalgiques d'une ère de rigueur et d'exigence dans la vertu et l'habillement » (*EM* : 87-88), lors de la présentation de son livre, Mignane, lui, prône et ressasse les valeurs apprises :

> *Adouna dey dox,* le monde marche; *Adouna dafa goudou tank*, le monde a de longues jambes. Savoir d'où on vient et qui on est : voie royale pour forger une conscience d'appartenance à l'Humanité en ce qu'elle a de plus valorisant. Sans cesser de cultiver le jardin de nos mythes, idéaux et utopies sur le socle de l'édifice sacralisé de nos valeurs. En connivence planétaire avec « toutes les respirations du monde » (*EM* : 87).

Rien à voir ici avec « les discours pompeux des porteurs d'aide au développement » (*EM* : 110), car l'utopie référée fait loi. Par ailleurs, les aphorismes en wolof véhiculent autant la mémoire collective du Sénégal que la voix d'autorité, celle du narrateur, en consonance parfois avec celle des personnages, qui n'hésite pas à divulguer, à corps et à cri, une vision du monde. Des aphorismes wolofs, lestés de sagesse et de pédagogie et l'usage de mots d'échange, affectueux ou de partage en wolof sont le contrepoids d'expressions offensives en wolof, ou du vide bavardage en français du Sénégal. L'antagonisme de deux attitudes vitales face à ses semblables s'y dessine : l'une incarne la bienveillance et la fraternité, l'autre l'indifférence ou l'ostracisme. Et là, les langues se valent pour dire le bon et le mauvais.

Le français du Sénégal, repris dans *L'empire du mensonge*, est émaillé de platitudes, de clichés ou d'idées reçues qui en font un langage ampoulé, quelque peu artificiel ou étriqué : « Tenir à quelqu'un comme à la prunelle de ses yeux » (*EM* : 10), « joindre l'acte à la parole […] être aux anges » (*EM* : 11), « c'est l'air du temps » (*EM* : 13), « les poules auront des dents avant que […] » (*EM* : 15), « couper les cheveux en quatre » (*EM* : 18), « pince-sans-rire » (*EM* : 22), « dormir à poings fermés » (*EM* : 41), « gagner un salaire à la sueur de son front » (*EM* : 52), « devenir la coqueluche de la communauté » (*EM* : 66), « à son corps défendant » (*EM* : 68), « tout de go » (*EM* :

84), « être au parfum avant les autres » (*EM* : 88), « plus royaliste que le roi » (*EM* : 105), « chapeau bas » (*EM* : 117).

En wolof, « *Boudjou*, fouilleur de poubelles […] *sagarou nit ke la*, ce type est un chiffon d'homme » (*EM* : 24), « *Bougouma*, celui que personne ne veut » (*EM* : 63), « *Doo Darra*, tu n'es rien » (*EM* : 74) sont des mots qui s'éclipsent sous le poids d'une profusion d'aphorismes positifs, engageant ou glorieux, où l'honneur, la solidarité, la détermination et la dignité s'imposent : « *Nit nit ay garabam*, l'être humain est le remède de son prochain » (*EM* : 23), « *Bagne gathia, nangoulé,* la mort plutôt que le déshonneur » (*EM* : 42), « *Gathié Ngallama*, l'honneur est sauf » (*EM* : 55); « *Taaw da fa ka nourou*, un aîné doit être fière de l'être » (*EM* : 77), « *Adouna dey dox*, le monde marche » (*EM* : 87), « *Adouna dafia goudou tank*, le monde a de longues jambes » (*EM* : 87). S'ajoutent à cela des mots du quotidien : « du *soupe Kandia* » (*EM* : 9), « l'*ataya*, ce thé voluptueux » (*EM* : 16), (*EM* : « *Zkir* […] émouvante litanie » (*EM* : 33), « *Diom*, dignité » (*EM* : 33), « *Dome*, mon fils » (*EM* : 43), « *Waxtaan*, causerie salutaire » (*EM* : 45), « *Le xalima* et le *da*, la plume et l'encre » (*EM* : 52), « *Diarrama*, merci » (*EM* : 55), « *Taaw*, l'aîné » (*EM* : 63), « *yermandé*, solidarité et amour » (*EM* : 105), « *fouda et dayda*, détermination et dignité » (*EM* : 110).

Un français pompeux et un wolof affectueux, gnomique ou conversationnel se font écho d'un brassage linguistique, comme signe de cohabitation de langues d'égale importance, comme refus d'une attribution sociale de supériorité d'une langue sur une autre. Renforcé par la traduction du wolof au cœur même du texte, le pari pour une mise à niveau des deux langues prouve le refus de toute diglossie[24]. Aussi, chez Aminata Sow Fall, le fait d'écrire en français ne relève-t-il pas d'un cas de diglossie où une langue, le français, s'imposerait sur une autre, mais plutôt de l'appartenance à deux langues d'égale importance pour elle. Loin d'infliger une critique quelconque à la langue de l'autre, au français, si la romancière a recours parfois à certaines expressions figées, stéréotypées quelque peu emphatiques ou ampoulées, ce n'est que pour se faire écho d'un certain usage du français au Sénégal, les deux langues – le français et le wolof – s'y côtoyant naturellement. Il est donc question chez la romancière sénégalaise d'identité linguistique. À ce propos, Niangoran Germain Koffi (2019 : 30) affirme :

> Dans la production romanesque des écrivains francophones, entendons par là les écrivains d'Afrique non natifs français, la langue française qui se présente comme code linguistique officiel d'expression de la pensée se trouve chargée « d'africanismes », des marques d'un système discursif qui traduit une forme d'apprivoisement ou de territorisalisaton de la langue-outil, à savoir le français. Ce qui est pour le locuteur, selon A. Chemain (1988,

[24] Aminata Sow Fall semble rejoindre le philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne dans cette idée : « une manifestation essentielle de la domination linguistique, et qui en constitue la mesure, est la diglossie, définie comme une situation de bilinguisme dans laquelle l'une des langues est considérées comme inférieure et dotée d'un capital culturel de moindre valeur » (Bachir Diagne, 2022 : 16).

> p. 121) « une manière de signer l'appartenance à ses origines, à une ethnie ou au pays qui le contient ». Dès lors se profile pour ces écrivains au nombre desquels figur[e] Aminata Sow Fall, la question de l'identité linguistique.

La traduction du wolof dans le corps du texte concourt de fait à l'enjeu de transmission, de partage et de compréhension qui sous-tend *L'empire du mensonge*. Une ambition philosophique s'y laisse voir selon laquelle « traduire est faire communauté humaine avec les locuteurs de la langue que l'on traduit » (Bachir Diagne, 2022 : 40). Or, la traduction s'intègre, chez Aminata Sow Fall, comme chez le philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne, à cette idée du « vivre ensemble, en parfaite communion et dialogue permanent avec les êtres » (*EM* : 27). L'échange de langue à langue nous est donné comme témoignage esthétique de convivialité littéraire et philosophique. Car « faire l'éloge de la traduction […] c'est célébrer le pluriel des langues et leur égalité […] c'est rappeler que la visée du travail même de traduire, de la tâche du traducteur, de son éthique et de sa poétique est de créer de la réciprocité, de la rencontre dans une humanité commune » (Bachir Diagne, 2022 : 19). C'est à cette réciprocité que nous invite Aminata Sow Fall.

4. Conclusion

Les fluctuations de la voix narrative, à la frontière du récit et du discours, et l'impossibilité d'un commencement ou d'un dénouement servent la quête des valeurs ancestrales perdues. Mais cette circonstance, signifiée par l'incipit, appelle une écoute, un silence, un soupir dans le rythme effréné des sociétés modernes, présage d'un renouveau à venir, le renversement possible d'un monde sinistré par l'appât du gain. L'écriture se donne alors en partage dans une volonté de transmission :

> On partage ce qu'on a écrit, ce qui vient de soi-même et qui représente une voix de notre culture, de notre monde, de nos questionnements et aussi de nos idées. Quand on peut partager cela avec les gens qui sont à mille lieues de nos préoccupations, c'est encourageant. Cela montre que l'on s'écoute et que l'on peut s'écouter à travers le monde en dépit de nos différences. (Sow Fall, *in* Diouf, 2004 : 3)

Que *L'empire du mensonge* s'ouvre par un commencement clos sur lui-même, offert comme terroir de prospection des origines ancestrales et d'une parole vernaculaire, mène à l'idée d'une sorte de circularité, d'éternel retour aux sources. Le seul événement scriptural possible est dès lors lié à l'émergence d'une hétérogénéité et d'une mouvance. Ni début ni fin ne sont visés, mais le flux ou le rythme syncopé d'une parole hétéroclite riche en sonorités disparates, creuset d'un ressenti; d'une parole malaxée aux principes de sagesse et de dignité des aïeuls, tout comme le *yermandé* – la solidarité, l'amour, l'humanité – se glisse dans la cuisson du *soupe kandia*, ou dans l'*ataya,* ce thé voluptueux donné en partage.

Du moment qu'Aminata Sow Fall entre dans la pensée africaine d'aujourd'hui[25], elle fait histoire. *L'empire du mensonge* permet dès lors de formuler l'hypothèse que la romancière oppose l'utopie de l'*âme ouverte* et de la *cosmologie ouverte,* à l'humanisme occidental[26], et rejoint par-là l'optique du philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne pour qui : « l'individu doit être cette âme ouverte dont parle Bergson […] la capacité qu'a l'individu de comprendre le tout d'une manière immédiate […] de s'ouvrir à la totalité, de s'ouvrir à l'humanité » (Bachir Diagne, 2020) ; l'acte de création artistique d'Aminata Sow Fall s'intègrerait ainsi à la *cosmologie ouverte*[27] d'un monde en marche : « Adouna dey dox » (*EM* : 87).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BACHIR DIAGNE, Souleymane (2020) : « L'islam doit retrouver l'âme ouverte ». *Les Archives du présent*. Entretien de Catherine Portevin. URL : https://www.youtube.com/watch?-v=3i5u2e1-yP8

BACHIR DIAGNE, Souleymane (2022) : *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction*. Paris, Albin Michel.

BAL, Mieke (1977) : « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit ». *Poétique*, VIII-29, 107-127. URL : https://doi.org/10.1215/03335372-23-4-685

BARTHES, Roland (1966) : « Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communication*, 8, 1-27.

BARUT, Benoît (2020) : « Camera hugoliana : espace scénique, espace didascalique, espace littéraire », *in* Marie-Claude Hubert & Florence Bernard (dir.), *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 101-115. URL : https://books.openedition.org/pup/22167

BENVENISTE, Émile (1966) : *Problèmes de linguistique générale I*. Paris, Éditions Gallimard.

CHARAUDEAU, Patrick (2002) : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil.

[25] On retrouve bien la démarche idéologique et scripturale d'Aminata Sow Fall dans l'analyse que Ferran Iniesta (2014 : 167) fait de la pensée africaine : « En réalité, nous sommes en train d'assister non pas à un « retour au passé » mais à l'émergence de quelque chose de nouveau, de puissant : la reconstruction africaine, le soulèvement d'une nouvelle Afrique à partir de fondements traditionnels. Et cette émergence pouvait seulement s'initier depuis la pensée, là où se nichent les valeurs suprêmes et les propositions les plus osées, là où le passé et le futur se rencontrent de la main des traditions de l'Afrique ».

[26] Pour Pathé Diagne, il s'agit de « la civilisation mondiale de prééminence sémitico-occidentale, malade de la philosophie de l'Un, de l'Unique, de l'Universel, de l'Identique, de la puissance réductrice » (Diagne in Iniesta, 2014 : 164)

[27] Pour reprendre une expression bergsonienne « 'une évolution créatrice' [où] vous n'avez plus la vision traditionnelle des religions abrahamiques du monde fini une fois pour toute, l'acte de création par Dieu est quelque chose qui est en train de se former et que l'être humain a une responsabilité considérable dans ce monde en train de se faire » (Bachir Diagne, 2020).

DEL LUNGO, Andrea (2003) : *L'incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil.

DIOUF, Mame Selbe (2004) : « Interview avec Aminata Sow Fall ». *Chimères*, 28. URL : https://journals.ku.edu/chimeres/article/view/5973/5390.

HOCKNER, Nicole (2016): « Le corps social à l'origine de l'invention du mot émotion ». *Histoire intellectuelle des émotions, de l'Antiquité à nos jours*, 16. URL : https://journals.openedition.org/acrh/7357

INIESTA, Ferran (2014) : *Histoire de la pensée africaine*. Paris, L'Harmattan.

KOFFI, Niangoran Germain (2019) : « Identité linguistique dans les romans d'Ahmadou Kourouma, d'Aminata Sow Fall et Sony Labou Tansi ». *Sciences et techniques, Lettres, Sciences sociales et humaines*, 35 : 2, 29-40.

LAJRI, Nadra (1989): « Senghor et la critique de la négritude. "l'émotion nègre" ». *Estudios de lengua y literatura francesas*, 3, 143-154.

MAINGUENEAU, Dominique (1993) : *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris, Dunod.

MAINGUENEAU, Dominique (2010) : *Manuels de linguistique pour les textes littéraires*. Paris, Armand Colin.

MORHANGE, Jean-Louis (1995) : « Incipit narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de fiction ». *Poétique*, 104, 387-410.

MABANCKOU, Alain (2016) : « Lettres noires : des ténèbres à la lumière ». Leçon inaugurale d'entrée au Collège de France. URL : https://www.youtube.com/watch?v=IlgEJiy-2NI

RABATEL, Alain (2008) : *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Dialogisme et polyphonie*. Limoges, Éditions Lambert-Lucas, tome 2.

SEMUJANGA, Josias (1999) : *Dynamique des genres dans le roman africain.* Paris, L'Harmattan.

SEMUJANGA, Josias (2001) : « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman ». *Études françaises*, 37 : 2, 133-156. URL : https://id.erudit.org/iderudit/009012.

SEMUJANGA, Josias (2004) : « Les formes transculturelles du roman francophone ». *Tangence*, 75 : 15-39.

SENGHOR, Léopold Sédar (1964) : *Liberté 1 : Négritude et humanisme (L'Histoire immédiate).* Paris, Éditions du Seuil.

SOW FALL, Aminata (2018) : *L'empire du mensonge*. Paris, Le serpent à plumes [première édition en 2017 aux éditions Khoudia, pour le Sénegal].

MINH-HA, Trinh Thi (1981) : « Aminata Sow Fall et l'espace du don ». *Présence Africaine*, nouvelle Série, 120, 70-81. URL: https://www.jstor.org/stable/24350126.

VAN DEN HEUVEL, Pierre (1989) : *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris, Éditions José Corti.

VARDA, Agnès : (2022) : *Les glaneurs et la glaneuse*. Court métrage. Ciné-Tamaris, Krysalide Diffusion. URL : https://www.youtube.com/watch?v=JMaBuCE_VRY

ISSN: 1699-4949

Cédille
revista de estudios franceses

nº 24 (otoño de 2023)
Monografías 17

La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française
Luisa Montes Villar (coord.)

Approche géocritique du paysage salé dans la littérature diomienne

María FLORES-FERNÁNDEZ
Universidad de Almería
mflores@ual.es
https://orcid.org/0000-0003-0100-8146

Resumen

En *Le ventre de l'Atlantique* (2003), *Celles qui attendent* (2010) y *Impossible de grandir* (2013), Fatou Diome presenta una "egogeografía" literaria vinculada a la identidad y los paisajes del Delta del Saloum. El vínculo femenino con el paisaje se convierte en el eje central de este estudio, al tiempo que se analizan las representaciones simbólicas y lingüísticas que generan paradigmas de sentido en función de la posición que la sustancia salada ocupa en la convergencia entre naturaleza, cultura, espacio y memoria. Si, para Michel Collot (2014), la geografía literaria es la expresión de una relación concreta, afectiva y simbólica que une, según esta investigación, a la mujer con el paisaje, la geocrítica nos permitirá arrojar luz sobre el *topos* salado en el imaginario femenino senegalés.
Palabras clave: geografía literaria, paisaje, sal, mujer, humanidades ambientales.

Résumé

Dans *Le ventre de l'Atlantique* (2003), *Celles qui attendent* (2010) et *Impossible de grandir* (2013), Fatou Diome présente une « égogéographie » littéraire liée à l'identité et aux paysages du delta du Saloum. Le lien féminin avec le paysage devient l'axe central de cette étude, tout en analysant les représentations symboliques et linguistiques qui génèrent des paradigmes de sens quant à la position qu'occupe la substance salée dans la convergence entre la nature, la culture, l'espace et la mémoire. Si, pour Michel Collot (2014), la géographie littéraire est l'expression d'une relation concrète, affective et symbolique qui lie, selon cette recherche, la femme au paysage, la géocritique nous permettra d'éclairer le *topos* salé dans l'imaginaire féminin sénégalais.
Mots clé : géographie littéraire, paysage, sel, femme, humanités environnementales.

Abstract

In *Le ventre de l'Atlantique* (2003), *Celles qui attendent* (2010) and *Impossible de grandir* (2013), Fatou Diome presents a literary "ego-geography" linked to the identity and landscapes

* Artículo recibido el 17/09/2023, aceptado el 28/10/2023.

of the Saloum Delta. The female link with the landscape becomes the central axis of this study, while analysing the symbolic and linguistic representations that generate paradigms of meaning according to the position that the salty substance occupies in the convergence between nature, culture, space and memory. If, for Michel Collot (2014), literary geography is the expression of a concrete, affective and symbolic relationship that links, according to this research, women to the landscape, geocriticism will allow us to shed light on the salty *topos* in the Senegalese female imaginary.
Keywords: literary geography, landscape, salt, women, environmental humanities.

Voir le sel, c'est voir l'invisible, c'est par sa révélation mettre à nue toute la nature.
Pierre-Jean Fabre, *L'abregé des secrets chymiques* (1980).

1. Introducción

Dans la même veine que les humanités environnementales l'expriment, « la littérature dans ses différents genres a également été un outil commun dans le registre du paysage » (Torres-Márquez, 2018 : 208). L'œuvre de Fatou Diome est souvent associée au thème de l'immigration et la quête identitaire (Diagne, 2018). Le traitement du milieu paysager dans son écriture mérite néanmoins une attention nouvelle en vue de participer au renouvellement de l'approche géocritique de l'écriture romanesque francophone (Diouf, 2017). Celle-ci s'inscrit dans les humanités environnementales et est définie comme une « science des espaces littéraires », à savoir « une manière d'appréhender la littérature, de la concevoir comme un espace imaginaire » (Grassin, 2000 : 2). Partant de ce constat, la plume de Diome ferait partie d'une « géocritique poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace dans la littérature », mais plutôt celui « des interactions entre espaces humains et littérature » (Westphal, 2000 : 17). Cette approche vise, par conséquent, à « une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles » (Westphal, 2000 : 17) au sein de l'œuvre de l'auteure. Il convient en outre de souligner que, si pour Michel Collot (2014 : 10) la géographie littéraire est « l'expression d'une relation concrète, affective et symbolique qui unit », selon la présente étude, la femme « aux lieux », la géocritique nous permettra de jeter la lumière sur le paysage de sel ainsi que sur d'autres espaces liés à l'eau dans l'imaginaire féminin sénégalais.

Certes, l'écriture diomienne ne répond pas uniquement à un désir de « déterritorialisation » ou « reterritorialisation »[1] (Westphal, 2000 : 24). L'auteure ne se contente

[1] D'après Mbaye Diouf (2017 : 29), la « reterritorialisalion » est définie comme « un principe structurant de la narration romanesque africaine ». Celle-ci s'appuie sur la géocritique et la façon dont cette discipline explicite « le lieu historiquement sanctuarise (jusque dans les mythiques espaces européens) » et « subit une distorsion qui en défait les frontières habituelles et les sens hérités ». Cette géocritique dite « francophone », selon l'auteur, démontre « dans quelle mesure le texte de l'espace demeure une construction

pas de dessiner dans son texte une cartographie ayant pour seule finalité la reproduction de *topoï* locaux souvent contestés. La géographie du texte diomien s'attache, de prime abord, à verbaliser la confluence entre le paysage, le corps et le langage, tout en convoquant les images d'un ailleurs salin résolument perdu. Dans *Le ventre de l'Atlantique* (2003), *Celles qui attendent* (2010) et *Impossible de grandir* (2013), le paysage de l'Atlantique et les références redondantes aux marais salants sont au cœur de la narration. Présent dans la plupart de cultures, le paysage archétypal de la mer et des salines se prête à la confluence de plusieurs éléments se trouvant à la frontière du paysage et de l'enjeux subjectif identitaire, ou bien, d'après Jacques Lévy (1995 : 12), d'une « géographie du moi » ou « égogéographie ». Ce néologisme permettrait de mieux comprendre comment l'écrivaine éprouve l'espace paysager, tout en mettant en résonance des notions, figures et pratiques littéraires avec des concepts, modèles et démarches d'analyse géographique (Rosenberg, 2016). Dans le même ordre d'idées, Bertrand Lévy (2014 : 11) introduit une dimension géographique de l'archétype jungien à partir de la notion d'« archétopos ». Son approche théorique atteste que le paysage « contient et reflète des archétypes » en fonction d'un contexte qui apparaît lorsqu'une « frontière géographique » paysagère se superpose à une « frontière d'ordre culturelle ». C'est ainsi qu'il nous offre un outil pour identifier les « constantes dans toutes les civilisations et chez tous les individus » (Lévy, 2014 : 11), liées à l'expérience sensible de l'espace et des lieux. Notre étude entend donc, à un niveau épistémologique, montrer l'intérêt de l'approche égo-géographique chez Fatou Diome et poser, à un niveau méthodologique, des jalons pour définir les paysages du sel en tant qu'*archétope* au sein de ses écrits. À partir de cette prémisse, nous proposons de définir la mer et les marais salants évoqués à plusieurs reprises par cette auteure comme une allégorie du corps de la femme en tant que territoire (Flores-Fernández, 2023).

Comme hypothèse de départ, le paysage de Niodior, île natale de l'auteure, engendrerait des images liées à la femme et, en tant qu'entité symbolique et physique, il serait considéré comme une « médiance » (Berque, 1990 : 89) ou une « articulation de troisième type, entre la nature et la culture, entre le physique et le psychisme » (Wunenburger, 2016 : 29). Comme le psychanalyste Jean Guillaumin (1975 : 12) l'affirme, « le souci du paysage correspond bien au désir de trouver, de retrouver, ou de ne point perdre le contact avec le fondement phénoménologique de son expérience de la terre ». Et, par conséquent, de ne pas perdre le lien avec l'étayage féminin – maternel, fécondant, tellurique – et archétypal dans l'expérience paysagère. Le résultat serait donc une interaction sensible entre la femme, spécifiquement, et la nature, à savoir un paysage salé auquel la femme s'identifie par « les mouvements d'un corps qui façonne ou traverse le paysage » (Collot, 2011 : 182). Comment le sentiment d'appartenance au paysage salé s'inscrit-il dans une géocritique – ou plutôt dans une « géopoïétique »

discursive ou mieux, un contenu indissociable de son contenant, c'est-à-dire l'espace du texte ».

(Wunenburger, 2016) – propre à la littérature diomienne ? Quels sont les éléments qui permettent de concevoir le marais salant comme un repère identitaire dans un paysage « naturel » devenant « culturel » (Descola, 2005) ? Dans le but de creuser ce cadre conceptuel et cette lecture féminine du paysage de sel, la présente étude s'intéresse à une analyse géocritique de Niodior. En outre, les artefacts de la langue et la littérature dans l'imaginaire paysager de Fatou Diome amènerons à interroger sa technique narratologique. Sur les représentations linguistiques liées au sel reposent des structures phraséologiques chères à son écriture. Celles-ci génèreraient de véritables paradigmes de sens quant à la position qu'occupe la substance salée dans la convergence entre la nature, la culture, l'espace et la mémoire.

2. Imaginaires paysagers : de l'« archétopos » à la géocritique de Niodior

Très présentes dans les sciences humaines et sociales, « les zones humides ont de tout temps intrigué et exalté l'imaginaire des écrivains et des artistes » (Sajaloli et Servain, 2013 : 9). Chez Fatou Diome, en plus d'incarner certains symboles de l'île – comme l'isolement, l'étrangeté ou le « centre spirituel primordial » (Chevalier et Gheerbrant, 2020 : 599) –, Niodior reprend les schèmes d'un ailleurs singulier. C'est sur son paysage de sel que l'auteure centralise les souvenirs qui déclenchent l'écriture. Celui-ci n'est pas seulement la ville natale quittée ou contestée, mais « le lieu scriptural des possibles littéraires et l'espace de formulation d'une parole sur la communauté et sur le monde » (Diouf, 2019 : 72). Au centre de la diégèse, ce territoire aquatique et salé émerge en tant que paysage textuel et matriciel. À cet égard, la géographie culturelle a été définie en tant que discipline étudiant la relation des habitants avec le milieu, ainsi que l'évolution du paysage naturel en « paysage culturel »[2] en raison des actions anthropiques conduites sur l'environnement[3]. En effet, cette enclave saline témoigne de la synergie entre « la gestion raisonnée de la mangrove et la réutilisation des coquillages marins comme éléments de remblais, nécropoles ou encore lieux de culte » aboutissant « à l'émergence d'un paysage culturel » (Bocoum, 2010 : 5). Au vu de cette articulation de la subjectivité et la géographie, ainsi que de ses conséquences épistémologiques, le terme forgé par Jacques Lévy (1995) nous permet d'élucider la triade acteurs–objets-environnement dans le parcours géographique proposé par Diome. Dans ses écrits autobiographiques, le paysage culturel – et donc la représentation mentale

[2] Le concept de « paysage culturel » a été forgé par la politique du Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO (2002 ; 2008). Ce terme se réfère aux paysages qui manifestent le besoin actuel de renouer avec l'environnement et l'expérience sensible, c'est-à-dire, de rétablir notre relation ancestrale avec la terre et le dynamisme inhérent aux imaginaires sociaux.

[3] Plus particulièrement, il convient de noter que le paysage de la région du Delta du Saloum, au Sénégal, est inscrit sur la liste de Ramsar des zones humides d'importance internationale depuis 1984, ainsi que sur la liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO depuis 2011.

de modèles d'éprouver l'espace[4] – apparaît lié à un territoire spécifique, comme c'est le cas de Niodior, et à une identité – une construction définie par l'opposition à l'Autre – féminine :

> Mais la brise nocturne venue de Sangomar traverse le feuillage des cocotiers de Niodior, souffle ses litanies dans les bois sacrés sérères et, quand le Sine-Saloum s'endort, j'entends la déesse Itoumbé appeler son enfant : Salie, c'est la pensée qui rentre, reviens ! (Diome, 2013 : 12).

Destructrice, source de vie, purificatrice et régénératrice, la brise et l'eau salées possèdent de nombreuses significations symboliques[5]. Concrètement dans les trois romans privilégiés dans cette analyse – à savoir dans *Le ventre de l'Atlantique* (2003), *Celles qui attendent* (2010) et *Impossible de grandir* (2013) –, les références au paysage salicorne du Sine-Saloum, et en particulier, de Niodior, sont multiples et variées. Ces évocations redondantes abritent un « archétopos » diégétique en clé féminine, tout en considérant celui-ci comme une « dimension géographique de l'archétype mettant en évidence l'existence de formes archétypales dans le paysage » (Lévy, 2014). Le paysage nécessite de l'exigence indispensable de l'observateur et des images concrètes pour qu'il puisse exister. Cette qualité entraîne la conception du paysage comme un processus socio-culturel qui se construit au quotidien, où il se joue la question de l'identité subjective. De même que Bertrand Lévy (2014 : 12) donne l'exemple de « la place urbaine comme archétype de la rencontre ou de la contemplation » ou bien, de « la rue comme un archétype du passage, du flux urbain », dans la littérature diomienne, la description de l'espace insulaire est l'outil narratif utilisé comme véhicule de la pensé et d'une expérience sensible chez les femmes :

> La brise marine, presque imperceptible, effleurait la peau. Seules quelques femmes, en retard dans leurs tâches ménagères, revenant des puits, remarquaient ce léger vent du crépuscule qui s'engouffrait sous leurs pagnes pour les caresser à où le soleil jamais ne pose son regard (Diome, 2003 : 24).

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, tandis que Salie – l'autoportrait littéraire de

[4] Voir à ce sujet la notion de « non-lieux » et « espace » de Marc Augé. Selon l'anthropologue (1992 : 105), « le terme espace en lui-même est plus abstrait que celui du lieu, par l'emploi duquel on se réfère au moins à un événement (qui a lieu), à un mythe (lieu-dit) ou à une histoire ».

[5] En union avec le Soufre, signé par le feu et représentant le principe générateur masculin, le sel est un agent de transformation qui réunit les images archétypiques du Soleil et la Lune, les archétypes junguiens *animus* et *anima* ; l'un versatile, l'autre fixe – contrairement à sa dimension biologique cyclique. Le sel, comme le corps et la terre, réunit irréfutablement un paysage privilégiant un imaginaire matriarcal. En tant qu'« élément archétypal », le sel façonne un paysage « rythmé par les saisons et les jours, l'automne et l'hiver », dépendant de « la mer, l'argile, le soleil et le vent » (Chouba Skhiri, 2009 : 80). En effet, les quatre éléments « viennent rêver dans la pierre cristalline », tel que le précise Bachelard (1948 : 302).

Diome – part, l'Autre reste « ancré dans son sol d'origine » (Pieropan, 2022 : 93). Or, « l'individu diomien y expérimente aisément des échanges symboliques et culturels » (Pieropan, 2022 : 93) qui nous mènent à considérer le paysage, de même que l'archétype, comme une projection culturelle à laquelle l'individu s'identifie collectivement ou individuellement. Suivant la thèse de Jacques Lévy (1995), il reste possible donc d'accepter une égogéographie centrée sur le Delta du Saloum, diluée dans le temps, à savoir « une interaction entre espaces » (Lévy et Lussault, 2003 : 523) qui se traduit par l'expression d'une géographie personnelle. À ce stade, l'évolution de la géocritique à la « géopoïétique » nous permet de mieux comprendre l'application de ce néologisme à l'imaginaire de la nature chez Diome. Nous pouvons ainsi repérer dans sa voix narrative comment « le déhors s'intériorise pour se subjectiver comme intimité, et à l'inverse l'intériorité subjective se dilate et devient coextensive avec l'immensité de l'extérieur » (Wunenburger, 2016 : 271) :

> Dès que je prononce cette phrase, une trouée s'opère dans l'espace-temps et des paysages se dessinent : Niodior, Dionewar, Mar, Fatick, Foundiougne, Mbassis, Passy, Kaolack, Sokone… villes, villages ou modestes bourgades, le Sine-Saloum se décline, étale ses champs arachidiers ; couve ses îles, ses quais de pêche, exhibe ses marais salants et se laisse ciseler par les entrelacs du fleuve Sénégal (Diome, 2013 : 12).

Au sens propre, ce passage vient s'inscrire dans une « géographie littéraire » qui s'appuie sur « les relations entre toute œuvre humaine et le milieu terrestre où elle se localise » (Ferré, 1946 : 9). Ce phénomène introduit un itinéraire cartographique et sensoriel et s'annonce lorsque « la brise nocturne venue de Sangomar traverse le feuillage des cocotiers de Niodior », « souffle ses litanies dans les bois sacrés sérères » et « quand le Sine-Saloum s'endort » (Diome, 2013 : 12). À la rencontre du soi, les résonances du milieu salé convoqué par Fatou Diome structurent l'articulation du « paysage intérieur » – ou mental – au « paysage extérieur » (Barry López, 1989 : 65) que Lawrence Buell (1996 : 93) nomme « mimésis extérieure » :

> À Strasbourg, j'écoutais Saraba du groupe Ifang Bondi, qui évoque le retour au pays. La Petite fixa son cap, plus rien ne pouvait la retenir. Un battement de cils me transporta dans son sillage et mon passé devint mon présent. Je suis un pélican du Saloum, je plane au-dessus des bolongs… (Diome, 2013 : 37).

En ce sens, Gilbert Durand (2016 : 38) décrit ces incessantes « pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social ». Nous devons également insister sur des « dispositions psychiques, sensori-motrices et émotionnelles, intériorisées grâce à l'expérience acquise dans un milieu social donné » (Descola, 2015 : 190). La configuration du paysage de Niodior anticipe sur la projection d'un monde intérieur, un microcosme gouverné par une « métaphore

aquatique » (Diandue, 2005 : 79). Au carrefour de la phénoménologie du paysage, l'eau salée est conçue dans l'univers diégétique diomien comme un symbole de mort et de naissance. De manière allégorique, elle est présentée comme le ventre d'un mammifère aux gencives voraces : « Les insulaires s'accrochaient toujours aux gencives de l'Atlantique qui rotait, tirait sa langue avide et desséchait les fleurs de son haleine chaude » (Diome, 2003 : 265). En effet, dans cette écofiction parant le genre de l'autobiographie, l'Atlantique possède un « ventre sexuel et digestif » dont « sont issus les hommes » (Durand, 2016 : 239), mais qui en même temps les engloutit. C'est d'ailleurs pour cette double symbolique de la métaphore aquatique qu'elle n'est pas en rapport avec la monstruosité *stricto sensu*.

D'un côté, Fatou Diome décrit la mer en tant que ventre dévorant. Le titre allégorique de son roman *Le Ventre de l'Atlantique* renvoie aux « structures mystiques » que Gilbert Durand (2016 : 281) classifie dans « le régime nocturne » de l'image[6]. Au moment de déchiffrer la narrativité diomienne du point de vue des symboles et des fréquences rhétoriques, cette structure mystique de l'imaginaire va permettre d'euphémiser la mort, tout en mettant en valeur la mer comme un « ventre maternel », un refuge ou un lieu intime et féminin. De même, celle-ci va essayer d'intégrer le temps et la mort dans le schéma cyclique de l'éternel retour – au sein de la structure synthétique –. Dans ce cas, nous pouvons observer une procédure narrative à l'intérieur de laquelle l'eau océanique personnifiée engloutit les corps des nouveau-nés noyés – les « enfants illégitimes » (Diome, 2003 : 134) – ou « des hommes prêts à fouiller le centre de l'océan Atlantique pour trouver leur pitance ». Nous pouvons ainsi lire que la mer « se vengeait en engloutissant un ou plusieurs de leurs » (Diome, 2003 : 121). L'anthropomorphisation dans cette littérature géographique illustre précisément ce symbolisme durandien, où la mer se révèle non seulement comme une femme fatale, mais aussi comme un tombeau abritant des eaux teintées de mort : « Bien souvent, cette dame de leurs rêves daigne se livrer à eux, drapée dans une robe de noces bleu ciel dont la traîne dissimule un immense tombeau » (Diome, 2003 : 122). Il convient par ailleurs de noter un autre passage dans lequel « la mer, réveillée par la faim, rugissait, mordait la terre et exigeait des Niominkas, comme Minos des Athéniens, sont tribu d'humains » (Diome,

[6] Le paysage allégorique décrit par Fatou Diome s'inscrit dans le régime nocturne que Gilbert Durand introduit dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960) et qui se fonde sur l'interaction d'éléments opposés. Ce régime se trouve donc « constamment sous le signe de la conversion et de l'euphémisme » (Durand, 2016 : 201), c'est-à-dire, il est déterminé par la métamorphose et l'existence d'oppositions dans la même unité. Celui-ci s'articule en structures « mystiques » et « synthétiques ». Dans les premières, nous repérons les symboles de l'inversion et de l'intimité qui transforment « les visages du temps mauvais et dévorant » en visages bénéfiques. En revanche, les images synthétiques comprennent les symboles cycliques et les mythes du progrès, l'union des contraires pouvant donner des fruits. Le régime nocturne est fondé sur la logique du tiers et il est concrétisé par la fonction symbolique des réflexes « digestifs » et « copulatifs » dominants.

2003 : 132). La structure « mystique » ou antiphrasique, par le biais de symboles d'euphémisation, comporte un geste digestif, de sorte que la chute est adoucie et devient une manière de se laisser avaler. Le régime nocturne de l'image miniaturise ainsi l'abîme en un ventre digestif et « mystique », réceptif de substances nourricières. De cette façon, « au geste de l'avalage correspond le schème de la descente et celui du blottissement dans l'intimité » (Durand, 2016 : 40). À ce sujet, il n'est donc pas fortuit que Fatou Diome reprenne dans son écriture des légendes africaines qui établissent un dialogue avec la nature (Lassi, 2013). Concrètement, dans le but de montrer le poids de la tradition et de la dignité dans la société sénégalaise, l'auteure reprend la légende selon laquelle tous ceux qui sont engloutis par l'Atlantique sont transformés en dauphins[7] :

> Soutoura, ma chérie, la terre des hommes est étroite, seul l'Océan peut couvrir ma honte, trouve-toi un autre mari tendre et bienveillant. J'ai quitté le règne des humains ; surtout, ne leur dis jamais ce que je suis devenu, je resterai leur ami et je viendrai rendre visite aux petits que tu engendreras. […] Soutoura se précipita immédiatement dans les flots. Comme Sédar, elle fut à son tour transformée en dauphin (Diome, 2003 : 112).

D'un autre côté, la mer est imprégnée d'un symbolisme lié à la naissance. Sali – dont le prénom fictif de l'auteure fait référence à l'étymologie du Saloum et la souillure – décrit la mer en tant que ventre mammifère, le retour élémentaire au lieu d'origine. La personnification non seulement de la mer mais aussi de l'île intensifie l'imaginaire géographique de Niodior, comme s'il s'agissait d'une matrice qui, sous la pluie, donne naissance à la narratrice elle-même : « Diluant le sang de ma mère et le ruisseau de mon bain, l'eau de pluie s'infiltrait dans le sol jusqu'au niveau où l'Atlantique se mue en source vivifiante » (Diome, 2003 : 73). Selon Augustin Berque (2014 : 39), « ces choses-là diront les profondeurs de l'inconscient, où le souffle du symbole nous travaille à l'âme et au corps à la fois ; mais elles donnent aussi du sens au paysage ». Niodior fonctionne donc comme un lien entre l'eau et la terre, entre les profondeurs de l'inconscient et la surface, à savoir, l'expérience sensible : « L'Atlantique, fidèle, suçotait toujours les pieds de la belle île » (Diome, 2003 : 52). Le recours constant à la personnification permet de corroborer un récit archétypal qui attribue à Niodior la catégorie de « femme-paysage », à savoir la femme « projetée sur la nature » (Bachelard, 1942 : 144). L'île natale acquiert une identité et une morphologie corporelle qui se définit ici comme un trope – ou un « géosymbole » (Bonnemaison, 1992 : 76)[8] –. En ce sens, nous pouvons considérer que le corps métaphorique devient

[7] Ce passage semble être influencé par le mythe des pirates tyrrhéniens métamorphosés en dauphins par Dionysos. Voir à ce sujet *Hymne homérique à Dionysos* 6 ss ; Apollodore : III. 5. 3 ; Ovide, *Métamorphoses*, III. 577-699.

[8] Selon Joël Bonnemaison (1992 : 76) le géosymbole est défini comme « un lieu, un relief, un itinéraire,

paysage, capable d'imprégner le territoire des intimations subjectives du milieu afin de mieux interpréter la géopoétique de Niodior et de ses alentours salins. En tant que synecdoque, « les pieds de la belle île » (Diome, 2003 : 52), en contact permanent avec la saumure, s'ancrent dans le milieu, en même temps que le corps lui-même subit les conséquences des conditions naturelles de l'environnement salin.

3. Le marais salant : un paysage récurrent dans la quête identitaire

Nous ne pouvons pas négliger les procédés textuels et les énonciations verbales qui connotent les potentialités géopoétiques de l'espace salin. Le caractère salicorne de Niodior devient « la définition d'un milieu essentiellement féminin, maternel, utérin, amniotique » (Flores-Fernández, 2022 : 329), ainsi que le résultat « d'une relation somatique avec le paysage du sel dans laquelle celui-ci acquiert une identité » (Flores-Fernández, 2021 : 15). Le résultat est donc une interaction sensitive entre la femme, spécifiquement, et la nature, en d'autres termes, un paysage culturel auquel la femme s'identifie par « les mouvements d'un corps qui façonne ou traverse le paysage » (Collot, 2011 : 182). Ces liens varient selon l'expérience, de sorte qu'il y aura donc autant de « paysages culturels » (Maderuelo Raso, 2010 ; Calderón Roca, 2018) que d'expériences individuelles ou collectives. Cette caractéristique exprime les valeurs socio-culturelles établies au fil du temps, une construction progressive qui confère au paysage le caractère d'un processus dynamique. Ce fait détermine, à son tour, que les transformations subies par le milieu sont considérées comme une qualité inhérente au paysage culturel ayant trois types de manifestations interactives entre l'être humain et son environnement naturel : la première est le paysage comme « création intentionnelle par l'homme » – construction, préfabrication et intervention anthropique sur le milieu naturel – ; la deuxième renvoie au paysage « évolutif » – un espace où germinent les différentes cultures qui coexistent et se transforment sur un même sol, sensibles au développement économique et social au fils du temps – ; enfin, le paysage « associatif » est lié aux représentations imaginaires et à « la force d'association des phénomènes religieux, artistiques ou culturels de l'élément naturel » (Unesco World Heritage Centre, 2008).

Dans l'œuvre de Diome, nous pouvons apprécier ces trois manifestations à partir de la mise en valeur des paysages culturels du Saloum, royaume d'enfance de Senghor ; des paysages fondés sur le sel tels que le Lac Rose ou les puits à sel de Palmarin, à l'ouest du pays, où les femmes produisent du sel marin de génération en génération. Les puits de sel de Djiyor, à Niodior, pourraient également servir à une poétique de l'espace (Bouvet, 2015 ; Schoentjes, 2021) au sein de cette géographie littéraire. C'est ainsi que la substance salée traverse l'imaginaire de Fatou Diome, permettant à l'auteure de

une route, une construction, un site qui, pour des raisons religieuses, culturelles ou politiques, prennent aux yeux des groupes ethniques et sociaux une dimension symbolique qui les ancre dans une identité héritée ».

décrire une région façonnée par les lieux où elle est née et a grandi, et où la récolte du sel est l'une des activités traditionnelles les plus significatives :

> La filière du sel est en essor et tend à supplanter la filière arachidière en déclin. On peut aujourd'hui percevoir des tas de sels dans la plupart des villages bordant les zones de marais […]
>
> L'exploitation se fait artisanalement avec des moyens rudimentaires (pelles, râteaux, bassins et grattoirs) dans des sites inondables. Le sel est récolté après évaporation de l'eau retenue dans des puits ou des bassins endigués (Bocoum & Moriset, 2010 : 19).

Outre cette ressource écopoétique dans la description de l'espace géographique, il convient de souligner des expressions qui tournent autour des phrasèmes du sel. Par l'ironie et l'apparent éloge, l'auteure insiste sur le fait de donner « le sel pour sucre, même si au clair de lune, les deux brillent du même éclat » (Diome, 2003 : 88). Le sel est une substance qui a des implications profondes au niveau de l'existence collective, étant donné le registre complexe de ses utilisations. À ce sujet, Michel Tournier (1980 : 244) remarque que des monosyllabes désignent en français les nourritures de base tels que le sel, « un mot obsédant et fondamental, formé de trois lettres, comme le blé, le vin, le mil, le riz, le thé ». D'une « immense richesse » symbolique, le sel est « le cristal précieux, comme il y a des pierres précieuses, des métaux précieux. De même, Gilbert Durand (2016 : 275) éclaircit l'une des significations qui nous intéresse le plus à propos de la polysémie de ce minéral :

> Le sel étant d'ailleurs à la fois du domaine culinaire, alimentaire et chimique, peut passer en une chimie de première instance, aux côtés de l'eau, du vin et du sang pour le père des objets sensibles […] On retrouve donc toujours derrière le symbolisme du sel, et celui de son doublet noble l'or, le schème d'une digestion et l'archétype du blottissement substantialiste. La phraséologie qui contient l'image de cet ingrédient fait appel à la fois à sa composante rituelle et quotidienne.

Inhérent à une phraséologie du langage quotidien, Fatou Diome (2003 : 174 et 190) démontre que le sel est un indicateur de juste mesure : « Ici, dans les marais salants, chacun est prêt à aller chercher sa part de canne à sucre ailleurs. Et chaque grain de sel brille de cet espoir » ; « La rumeur se récoltant plus vite que la fleur de sel, on s'en servit pour assaisonner les dîners ». Néanmoins, le sel reste généralement une image de sagesse : « Dans le ventre de l'Atlantique, où le sel se récolte à profusion, là-bas donc où il serait plus judicieux de garder ses maigres denrées que de les offrir » (Diome, 2003 : 250). En outre, l'expression ci-dessus témoigne de l'enjeu que représente l'élucidation de la relation entre le sens d'une expression et les réalités culturelles sous-

jacentes.

La littérature diomienne déploie également l'énonciation du lieu insulaire par le biais de la description imagée et la personnification d'éléments paysagers inanimés, comme « un ciel borgne » qui « dardait l'Atlantique de son œil rouge et lui intimait de livrer au monde le mystère niché de son ventre » (Diome, 2003 : 82). C'est à Niodior où réside précisément cette interaction mise en exergue entre le référent réel – l'île et la « fleur de sel » évoquées plus haut – et sa référence textuelle irréelle. Comme nous pouvons lire dans *Le Ventre de l'Atlantique*, « ces pâturages salés » (Diome, 2003 : 230) sont conçus comme la réalité physique observée – le signifié –, ainsi qu'une représentation symbolique, culturelle, historique et identitaire liée à l'imaginaire féminin – le signifiant –, au sens où l'exprime Blanca Solares (2012 : 24) :

> Un arbre, de l'eau, de la terre, ou dans ce cas, du sel, selon la pensée traditionnelle, ne sont pas seulement des ressources naturelles, des choses ou des moyens d'exploitation, mais des réalités qui montrent une participation à un autre domaine ontologique ou un niveau d'être sacré qui fait référence à la domination du réel.

Dans le cadre de cette étude, les salines sont conçues comme un paysage archétypal marqué par une horizontalité qui recèle macrocosme et microcosme, et, une ambivalence qui fait du sel « une substance à la fois marine et terrienne, dissolvante et cristalline », non seulement en raison de sa situation géographique, mais aussi par son « effet sur les substances avec lesquelles il entre en contact » (Krell, 1994 : 98-99). Dans *Celles qui attendent*, les marais salants se distinguent d'abord par un paysage identitaire où l'imagination et la réalité s'y confondent. Ces images fonctionnent comme le fil conducteur de la narration, le point où se retrouvent l'espace et la présence, la mémoire et la transition :

> Les palétuviers, dociles, bordaient l'île, portaient patiemment les hérons et admiraient l'envergure des pélicans. En survolant les alentours du village, on aurait cru voir une noria de mariées à genoux qui attendaient qu'on vienne les délivrer des marais salants : ce n'était que des monticules de sel et il y en avait assez pour saler l'éternité (Diome, 2010 : 151).

4. Conclusions

Suivant cette phraséologie et imaginaire salés, dans un cadre où « les mois s'écoulent, les tas de sel grossissent dans les marais salants adossés au village » (Diome, 2010 : 348), la narratrice met en évidence la façon dont « les peuples marins ont le cœur accroché pour supporter la houle ». En effet, ils ont la peau dure pour supporter les morsures du sel » (Diome, 2010 : 238). Le paysage salé est identité et mouvement, expérience mémorisée ou imaginée. Dans la littérature diomienne il apparait avec une telle redondance qui dépasse le strictement autobiographique pour constituer un

articulateur de sens de l'abstraction de la pensée. Cette approche géocritique des romans de Fatou Diome nous a permis de lire la spatialité littéraire de l'île de Niodior. Bien que limités, ces échantillons indiquent à quel point la nature et le paysage constituent l'une des sources fondamentales où l'auteure puise à pleines mains des éléments pour alimenter son rapport au sel. C'est dans l'appréhension littéraire de l'espace que nous pouvons concevoir l'œuvre littéraire de Diome comme un réalisme lyrique *cum salinis*. La dimension gépoïétique de ses écrits atteste un paysage qui reflète son portrait et sa mémoire, d'un côté, sur le Delta du Saloum, et d'un autre côté, sur le paysage de l'exil. Cet espace de l'écriture ou de « l'encre mauve » (Diome, 2003 : 254) devient, par conséquent, la carte géographique dessinée par l'auteure et dont la reconnaissance a une portée universelle. Baignée dans les eaux salées de deux cultures, et enrichie par la fréquentation de deux espaces sociolinguistiques, l'écriture diomienne jette un pont sur l'Atlantique.

Sur la base des textes sélectionnés – *Le ventre de l'Atlantique* (2003), *Celles qui attendent* (2010) et *Impossible de grandir* (2013) –, le travail engagé ici a eu pour souci de démontrer que l'œuvre de Fatou Diome est spécifiquement liée à la thématique du sel. Le marais salant en tant qu'« archétopos » et espace « égogéographique » a perduré *mutatis mutandis* dans la reconstruction géographique du paysage natal de l'auteure. Dans une enclave où la quête identitaire joue un rôle essentiel, il a été possible de définir des phénomènes d'assimilation identitaire du corps au paysage salin. Dans ce vaet-vient de paysages physiques et imaginés, nous retrouvons chez Fatou Diome ce que Marc Augé (1992 : 134) nomme le chevauchement de lieux et « non lieux », deux pôles qui « s'interpénètrent » et s'opposent à la fois. Certes, « le retour au lieu est le recours de celui qui fréquente les non-lieux ». La « frontière géographique » décrite par Lévy (2014), par opposition à la « frontière d'ordre culturel », corrobore la thèse précédente, à savoir la confluence entre le paysage physique et le paysage imaginé. Il s'ensuit que la géopoétique s'opère dans l'écriture diomienne à travers un jeu simultané culture-nature, femme-paysage, car la coutume et son espace ne font qu'un, comme la terre et le sel ne font qu'un.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUGÉ, Marc (1992) : *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Le Seuil.

BACHELARD, Gaston (1942) : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière.* Paris, José Corti.

BACHELARD, Gaston (1948) : *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière.* Paris, Éditions José Corti.

BERQUE, Augustin (1990) : *Médiance, de milieux en paysages.* Paris, Belin/Reclus.

BOCOUM, Hamady & Sébastien MORISET (2010) : *Delta du Saloum, Sénégal : proposition d'inscription sur la Liste du Patrimoine mondial*. Dakar, République du Sénégal.

BONNEMAISON, Joël (1992) : « Le territoire enchanté : croyances et territorialités en Mélanésie ». *Géographie et Cultures*, 1: 3, 79-88. DOI : https://doi.org/10.4000/gc.6918

BOUVET, Rachel (2015) : *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J. M. G. Le Clézio*. Québec, Presses Universitaires du Québec.

BUELL, Lawrence (1996) : *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writting and the Formation of American Culture*. Cambridge, Harvard University Press.

CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT, (1982) : *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont, Éditions Jupiter.

CHOUBA SKHIRI, Faten (2009) : « La Terre Menstrue », in Éliane Chiron (ed.), *Paysages croisées. La part du corps*. Paris, Publications de la Sorbonne, 77-89.

COLLOT, Michel (2011) : *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles, Actes Sud éditions.

COLLOT, Michel (2014) : *Pour une géographie littéraire*. Paris, José Corti.

DESCOLA, Philippe (2005) : *Par-delà nature et culture*. Paris, Gallimard.

DIAGNE, Khady Fall (2018) : « Postures de déviance et de marginalité comme fondement d'une esthétique de la bâtardise dans les romans de Fatou Diome ». *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 16, 141-150. DOI : https://doi.org/10.4000/-fixxion.11596

DIANDUE, Bi Kacou Parfait (2005) : « Le ventre de l'atlantique, métaphore aquatique d'un mirage : idéal brisé de l'ailleurs ? ». *Éthiopiques : revue socialiste de culture négro-africaine*, 74, 15-27. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pub.42957

DIOUF, Mbaye (2019) : « Niodior ou l'économie du texte diomien ». *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, 92 : 1, 70-81. URL : https://crossworks.-holycross.edu/pf/vol92/iss1/7

DIOUF, Mbaye (2017) : « Les figurations spatiales francophones : essais géocritiques ». *Présence francophone*, 88, 12-24. DOI : https://doi.org/10.7202/1064798ar

DIOME, Fatou (2005) : *Le ventre de l'Atlantique*. Paris, Anne Carrière.

DIOME, Fatou (2010) : *Celles qui attendent*. Paris, Flammarion.

DIOME, Fatou (2013) : *Impossible de grandir*. Paris, Flammarion

DURAND, Gilbert (2016) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Dunod.

FABRE, Pierre-Jean (1980 [1636]) : *L'abregé des secrets chymiques. Où l'on void la nature des animaux vegetaux & mineraux entierement découverte : avec les vertus et proprietez des principes qui composent & conservent leur ester. Traitté de la Medecine générale*. Paris, Gutenberg Reprint.

FERRÉ, André (1946) : *Géographie littéraire*. Paris, Éditions du Sagittaire.

FLORES-FERNÁNDEZ, María (2021) : «Mitos alquímicos y representaciones herméticas en el imaginario femenino de la sal». *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 13, 5-16. DOI : https://doi.org/10.5209/amal.71506

FLORES-FERNÁNDEZ, María (2022) : « Corps et territoire : lecture de l'identité féminine dans le paysage de sel ». *Caietele Echinox*, 42, 317-335. DOI: https://doi.org/10.24193-/cechinox.2022.42.23

FLORES-FERNÁNDEZ, María (2023) : « L'hétérotopie comme clé de lecture du paysage de sel : une rétrospective féminine des marais salants », in Mercedes Montoro Araque (éd.), *Paysages de l'eau en trompe l'œil. Pensées-paysage méditerranéennes*. Bruxelles, Peter Lang, 189-198.

GRASSIN, Jean-Marie (2000) : « Pour une science des espaces littéraires », in Bertrand Westphal (ed.), *La géocritique, mode d'emploi*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

GUILLAUMIN, Jean (1975) : « Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes ». *Cahiers du centre de recherche sur l'environnement géographique et social*, 3, 12-35.

KRELL, Jonathan F. (1994) : *Tournier élémentaire*. Indiana, Purdue University Press.

LASSI, Étienne-Marie (2013) : *Aspects écocritiques de l'imaginaire africain*. Oxford, African Books Collective.

LÉVY, Jacques (1995) : *Égogéographies : matériaux pour une biographie cognitive*. Paris, L'Harmattan.

LÉVY, Bertrand (2014) : « Géographie, mythe, conte, archétype : une introduction ». *Le Globe*, 154, 5-16. DOI : https://doi.org/10.3406/globe.2014.7354

LÓPEZ, Barry (1989): *Crossing Open Grounds*. New York, Vintage Books.

MADERUELO RASO, Javier (2010) : *Paisaje y patrimonio*. Madrid, Abada.

PIEROPAN, Laurence (2022) : « Les étrangetés psychologiques et sociales chez Fatou Diome : des vecteurs d'une affirmation identitaire cosmopolite ? ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 21, 89-113. DOI : https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.06

ROSEMBERG, Muriel (2016) : « La spatialité littéraire au prisme de la géographie ». *L'Espace géographique*, 45 : 4, 289-294. DOI : https://doi.org/10.3917/eg.454.0289

SOLARES, Blanca (2012) : *Uixtocíhuatl o el simbolismo sagrado de la sal*. Barcelone, Anthropos.

SAJALOLI, Bertrand & Sylvie SERVAIN COURANT (2013) : *Zones humides et littératures. Actes de la journée d'études 2011*. Orléans, Groupe d'Histoire des Zones humides.

SCHOENTJES, Pierre (2015) : *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille, Éditions Wildproject.

TORRES-MÁRQUEZ, Martín (2018) : «El paisaje como patrimonio sensitivo. El registro perceptual del paisaje», in Belén Calderón Roca (ed.), *Valores e identidad de los paisajes culturales. Instrumentos para el conocimiento y difusión de una nueva categoría patrimonial*. Grenade, EUG, 201-238.

TOURNIER, Michel (1980) : *Gaspard, Melchior et Balthazar*. Paris, Gallimard.

UNESCO WORLD HERITAGE CENTRE (2002) : *Cultural Landscapes: the challenges of Conservation*. Paris, UNESCO.

UNESCO WORLD HERITAGE CENTRE (2008) : *Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial*. Paris, UNESCO.

WESTPHAL, Bertrand (2000) : *La géocritique, mode d'emploi*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2016) : *L'imagination géopoïétique : espaces, images, sens*. Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Monografías 17

La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française
Luisa Montes Villar (coord.)

Je pars de Diary Sow et *Cacophonie* de Ken Bugul : entre fuite et fugue

Mª Carmen MOLINA ROMERO
Universidad de Granada
cmolina@ugr.es
https://orcid.org/0000-0003-2011-610X

Resumen

En las novelas de Ken Bugul y de Diary Sow se esboza una poética de la fuga y una estética de la huida presente como leitmotiv en la escritura femenina africana. Las dos escritoras senegalesas diseñan vías de exploración del yo e itinerarios simbólicos que conducen a las protagonistas, alter ego de ellas mismas, hacia la liberación. Ya sea una brillante joven destinada a un prometedor futuro o una mujer viuda que envejece, las dos heroínas se enfrentan a la problemática del espacio –interior, euclidiano, sexual, verbal o materno– regido por dogmatismos que impiden a la mujer realizarse con plenitud en el desplazamiento. *Cacophonie* es la historia de una soledad, de una errancia y de una deconstrucción; *Je pars* la de la afirmación de un yo-locutor que se atreve a enunciar(se) consciente del poder de su palabra.

Palabras clave: escritura femenina africana, novela senegalesa, lógicas ubicatorias, fuga, huída, polifonía.

Résumé

Les récits de Ken Bugul et de Diary Sow amorcent une poétique de la fugue et une esthétique de la fuite comme leitmotiv de l'écriture féminine africaine. Les deux écrivaines sénégalaises véhiculent des schémas d'exploration du moi et des itinéraires symboliques pour acheminer les personnages féminins, alter ego d'elles-mêmes, vers la délivrance. Que ce soit une brillante jeune fille promue à un avenir exceptionnel ou une femme âgée et veuve qui voit décliner sa vie, les deux héroïnes sont confrontées à l'enjeu de l'espace –intérieur, euclidien, sexué, langagier ou maternel– régi par des dogmatismes qui empêchent la femme de se réjouir dans le déplacement. *Cacophonie* est l'histoire d'une solitude, d'une errance et d'un désengagement ; *Je pars* celle de l'affirmation d'un *je* qui (s')énonce enfin conscient du pouvoir de sa parole.

Mots clé : écriture féminine africaine, roman sénégalais, appréhension de l'espace, polyphonie.

---

* Artículo recibido el 3/10/2023, aceptado el 20/11/2023.

Abstract

Ken Bugul's and Diary Sow's novels outline a poetics and an aesthetics of flight as a leitmotif of African women's writing. The two Senegalese writers convey self-exploration schemes and symbolic itineraries that lead the protagonists, their own alter egos, to liberation. Whether a brilliant young woman full of future promise or a weakening elderly widow, both heroines face the problem of space –inner, Euclidean, sexual, linguistic and maternal–. A space governed by dogmatisms that prevent women from rejoicing in displacement. *Cacophonie* is the story of a solitude, an errantry and a deconstruction; *Je pars is the one of* the affirmation of an I-speaker whose utterance is finally aware of its own power.

Keywords: African women's writing, senegalese novel, relation to space, escape theme, polyphonie.

1. Introduction

Qu'est-ce qui peut relier l'une des grandes dames des lettres sénégalaises et figure marquante de la littérature africaine féminine comme Ken Bugul, auteure du *Baobab fou* (1982) ou de *Riwan ou le chemin de sable* (1999) – Grand Prix littéraire de l'Afrique noire –, à sa compatriote, la romancière en herbe Diary Sow qui vient tout juste de publier son deuxième roman (*Je pars*, 2022), qualifié de « style adolescent » à l'« intrigue à l'eau de rose »[1] ?

Plus d'une cinquantaine d'années et des vécus très différents les séparent. Bugul est née en 1947 au sein d'une famille polygamique traditionnelle, d'un père fort âgé et presque aveugle, à qui elle doit servir de guide, et d'une mère qui l'a abandonnée très tôt. La cadette de cette nombreuse famille, vivant dans un village isolé de la région de Kaffrine (Malem Hodar), a tout fait pour avoir accès à l'école coloniale et a dû se battre bec et ongles pour faire des études supérieures. De son côté, la jeune Mbouraise née en 2000, au « visage d'ange » et au parcours de génie, a été prise sous le parrainage du ministre Serigne Mbaye Thiam[2], après avoir reçu le prix Miss Science, et est devenue la bachelière la plus brillante du Sénégal en 2018-2019. Entre la « mal-aimée » Mariètou Mbaye Biléoma[3], élevée sous la colonisation française dans la confession musulmane par un père marabout de 85 ans, et Diary Sow, représentante de la génération de Sénégalais la plus préparée depuis toujours et promue à la relève du pays, semble s'instaurer une différence de taille.

[1] « Diary Sow et son éditeur livrent un clip promotionnel sucré comme du sirop d'érable, digne de la collection Harlequin » (Ba, 2021). *Je pars* est écrit à la suite de l'affaire de disparition volontaire de Diary Sow.

[2] Actuellement le riche homme d'affaires sénégalais M. Harouma Dia est le mécène de la jeune auteure et étudiante à Paris.

[3] Ken Bugul est le nom de plume wolof qui veut dire « celle que personne n'en veut ».

Ces deux Sénégalaises de la diaspora[4] et leurs derniers romans nous permettrons de sonder l'actuel panorama sénégalais des voix au féminin ainsi que l'évolution des techniques narratives et thématiques employées par ces deux écritures intergénérationnelles. Ken Bugul a publié une dizaine de romans depuis les années 80 jusqu'à nos jours, ayant contribué à la consolidation du roman féminin sénégalais[5]. Diary Sow vient de débuter sur la scène littéraire avec deux romans : *Sous le visage d'un ange* (2019) et *Je pars* (2022). Notre étude propose une mise en parallèle entre le dernier roman de Sow et *Cacophonie*, publié en 2014 par Bugul.

Cacophonie (*C*) et *Je pars* (*JP*) tissent des liens thématiques récurrents : axés sur le thème de la fuite et de la recherche identitaire, ils mettent en scène deux figures féminines alter ego de leurs auteures : Sali, 66 ans, et Coura, 18 ans. Les deux récits ancrent la dimension autobiographique au cœur de la fiction proposant une mise en scène de soi. Cela est poussé à l'extrême chez Diary Sow dû à la simultanéité temporelle entre le vécu et l'écriture. La disparition surmédiatisée de la jeune auteure, en janvier 2021, et l'écriture de son roman sont fort imbriquées[6] et alimentent une stratégie d'ambiguïté : est-ce qu'elle s'est enfuie pour pouvoir écrire son roman ou bien, au contraire, a-t-elle voulu avoir l'expérience de ce qu'elle écrivait ? Vie et récit brouillent leurs frontières provoquant un effet spécialement trompeur dans *Je pars*, ne sachant plus si c'est la fiction qui façonne la vie ou l'inverse. C'est cette « vérité menteuse » qui semble avoir le plus suscité la critique[7] des lecteurs lors de sa réception, à cause de l'union délibérée et inextricable du registre autobiographique et romanesque. L'autofiction de la jeune Sow, trop près de la vie privée, propose un texte exhibitionniste influencé sans doute par les nouvelles technologies de l'information et les réseaux sociaux où l'intimité de l'individu est constamment exposée. Dans la fiction postmoderne récente, l'autofiction est fort présente chez les femmes écrivains et notamment en contexte postcolonial : Ouellette-Michalska (2007 : 86) signale que cette forme littéraire permet aux femmes d'être ce qu'elles ont toujours été, un personnage mi-réel, mi-fictif qui a développé « les feintes du non-dit, du dit sans en avoir l'air, du mi-vrai, mi-faux ».

[4] Ken Bugul a résidé en Belgique lors de sa formation universitaire, puis au Congo, au Kenya, au Togo, entre autres pays d'Afrique subsaharienne, chargée de projets de planification familiale et de développement des femmes. Actuellement fixée au Bénin, elle vit et travaille entre Porto Novo et Dakar. Diary Sow habite en France où elle est inscrite, depuis 2022, dans la prestigieuse école d'ingénieurs la Centrale Paris.

[5] Pour un panorama d'écrivaines sénégalaises, se référer à https://aflit.arts.uwa.edu.au/CountrySenegalFR.html#ecrivennes

[6] Le paratexte de *Je pars* renvoie à des indices manifestement autobiographiques. « Officiellement, tout, chez Diary Sow n'est que fiction. Et pourtant, la note de présentation de l'ouvrage ressemble à s'y méprendre à sa propre histoire, qui avait défrayé la chronique au Sénégal comme dans la presse internationale » (Ba, 2021).

[7] Sow a mobilisé les réseaux sociaux : plus de 50.000 tweets dans une seule journée, partagés entre l'ironie et la colère – *Diary Sow fugue, elle rentre avec un livre. Toi, tu fugues, tu rentres avec une grossesse* – (Faivre Le Cadre, 2021).

Dans cette analyse, nous nous pencherons sur l'enjeu de la fuite-fugue présent dans l'écriture féminine africaine comme un leitmotiv. Nous essayerons de démontrer comment la ligne de fuite et le voyage en avant se transforment en ligne de (sur)vie et de liberté mais aussi de mort : Sali meurt à la fin du roman et Coura ressent constamment la pulsion au suicide (*JP* : 128, 130). Ces figures féminines en fugue ou en cavale déconstruisent le rapport à l'espace et à la parole par des récits passionnels qui invitent aux « désordres du désir » (Cavell, 2005 : 376-7). Les femmes protagonistes décident de ne plus participer à l'ordre moral de la communauté que ce soit au niveau de la parole institutionalisée ou de l'inscription dans l'espace autorisé. Elles articulent de la sorte philosophie du langage et philosophie de l'action, par des actes individuels de réappropriation de l'espace hors des conventions qui régissent les comportements langagiers et sociétaux.

En tant qu'êtres de langage, les protagonistes sont « condamnées à l'expressivité », à être reconnues par les autres poussées par la nécessité de se rendre intelligibles (Lorenzini, 2021 : 298). Le perlocutoire[8] et la cacophonie[9], en tant qu'éléments « non conventionnels »[10], seront les deux clés qu'elles utilisent pour glisser l'improvisation et la subversion dans leur discours. Et cela depuis les titres des romans : chez Diary, l'énoncé « Je pars » devient caractéristique d'une énonciation misant sur l'illocutoire et le perlocutoire et tournée vers l'action ; chez Ken Bugul c'est la « cacophonie » évoquée dans l'intitulé qui devient le moyen de rompre avec le discours organisé : préférer la cacophonie au polyphonique c'est pencher du côté de la logique de l'incompréhensible ou du dysfonctionnement vis-à-vis d'une norme donnée. C'est également se rapprocher de la spontanéité des voix à l'état brut et d'une parole plus ouverte aux « dérapages possibles ». De cette manière, les deux protagonistes s'inscrivent dans une certaine « esthétique du chaos » confiantienne, telle que Jacquou Chartrier a pu la décrire dans *L'allée des soupirs* prenant parti pour la cacophonie créole :

> La polyphonie n'est qu'une juxtaposition de voix ou alors un entremêlement fixé à l'avance. On est toujours dans le cartésianisme, il n'y a pas de dérapage possible, de folie, de démesure » (Confiant, 1994 : 334, *apud* Stampfli, 2011 : 34).

La cacophonie, en tant que résistance d'assimilation, donne « à lire un monde hétéroclite » (Confiant, 1994 : 227). Chez Bugul les sons et les bruits sont mis au premier plan, préférant la discordance aux effets sagement « harmonieux » de la symphonie. L'écriture cacophonique peut ainsi s'interpréter « comme une réponse à

[8] La réflexion sur l'« expressivité » et le perlocutoire est empruntée à Cavell (2005).

[9] Nous partons de la conception bakhtinienne pour articuler polyphonie *vs* cacophonie.

[10] « Un énoncé performatif (illocutoire) est une offre de participation à l'ordre de la loi. Un énoncé passionné (perlocutoire) est une invitation à l'improvisation » (Laugier, 2021 : 271). Dans le perlocutoire, même s'il n'y a pas de renoncement total aux règles et à la normativité, la part laissée à l'improvisation s'agrandit : réaliser un acte illocutoire (promettre, se marier…) serait, de ce point de vue, moins difficile que convaincre, séduire, intimider, qui exigent davantage d'imagination.

l'aliénation dialogique constitutive de la langue » (Stampfli, 2011 : 88) et un moyen d'exprimer les tensions qui habitent le roman francophone. À travers la déconstruction polyphonique chez Bugul et la mise en relief du perlocutoire chez Sow, ces deux écritures proposent des logiques d'appréhension de l'espace, au sens large –euclidien, intérieur, sexué, langagier ou maternel–, pour sortir des dogmatismes qui relèguent la femme à un espace privée et la confrontent à une dynamique conflictuelle dans le déplacement.

La perception de l'espace, la relation aux autres et à leurs corps – vieillissant et touché par la maladie pour Sali et ouvert à la découverte des plaisirs érotiques et transgressifs pour Coura – apportent des clés pour déjouer les contraintes de la femme africaine actuelle aux prises de sa triple minoration, en matière de genre, de peau et de déplacement culturel.

2. La subversion de l'espace-temps

Dans les récits de Bugul et de Sow, s'amorce une poétique de la fuite et une esthétique de la fugue. La jeune Coura de *Je pars* est en pleine crise existentielle et amoureuse, ce qui l'amène à s'enfuir et à quitter l'espace familial et son entourage habituel. Même si elle devient la porte-parole d'une génération qui tente de trouver sa place, son comportement est aussi susceptible d'être sanctionné de fuite pathologie associée à une « phobosocialité » juvénile : la fille prodige et rangée se transforme en enfant prodigue soulevant des réactions mitigées[11]. Dans *Cacophonie*, Sali rentrée la veille d'un voyage –déguisement d'une énième tentative de fuite qu'elle ne peut se résoudre à accomplir–, a regagné la ville ocre et la maison jaune où elle se sent de plus en plus enfermée et condamnée à l'emmurement.

Que ce soit une brillante jeune fille promue à un avenir exceptionnel ou une femme âgée et veuve qui voit décliner sa vie, toutes les deux sont confrontées à l'enjeu de l'espace. Celui-ci prend une dimension dramatique dans les romans analysés : Coura et Sali, souffrant de conflits intérieurs graves et douloureux, évoluent dans un espace étouffant et deviennent des personnages tragiques, définis par Barthes (1963 : 55) comme « l'enfermé qui ne peut sortir sans mourir ».

Le champ sémantique de la fuite-fugue, et aussi celui de la chasse et de la circularité, s'associent à la tension du rapport de la femme au départ et au voyage dans un espace patriarcal et socialement normé. C'est donc sous le subterfuge de l'évasion ou d'un déplacement forcé ou morbide que se présente l'expérience féminine de l'espace dans ces deux romans, entre transgression et interdit. La fuite se transforme facilement en fugue : celle-ci devient d'emblée une affaire publique et donc sanctionnable juridiquement. La fugue, considérée comme départ « sans but ou pour l'aventure », convient

[11] La fuite inexplicable de Coura suscite de sentiments divers, d'autant plus quand elle revient chez elle et semble accepter docilement (*JP* : 189) la situation qu'elle refusait avant : Adam, son meilleur ami, se sent blessé, fâché puis coupable ; Mansour se laisse aller à une profonde tristesse ; pour son père c'est la déception et l'accusation ; pour sa mère l'humiliation.

surtout au jeune être humain –enfant ou adolescent–, alors que la fuite, plus neutre de ce point de vue, insiste sur le besoin d'échapper à quelqu'un ou à quelque chose. Ces deux formes de déplacement ne proposent donc qu'un rapport conflictuel à l'espace par l'entremise de la perte et de la quête. Cette thématique du mouvement et du déplacement y est placée également sous le signe de l'urgence.

Le départ de Coura dans *Je pars* est considéré comme une fugue[12] et est traitée par la famille et les médias comme telle : l'enquête policière se déclenche et les réseaux sociaux[13] se mobilisent à grande échelle ; la vie de tous ses proches est bouleversée du jour au lendemain. Dans *Cacophonie*, celui de Sali est envisagé sous la forme d'une fuite et est étroitement liée à la maison et à son symbolisme[14]. La maison devient un espace invivable qui met à découvert la vulnérabilité de la femme protagoniste.

> L'enfermement de Sali débuta ainsi, dans une maison de trente-huit pièces et de plusieurs terrasses où elle s'était éparpillée en autant de morceaux qu'elle n'arrivait pas à récupérer et à assembler. Chaque jour, elle entrait dans une pièce, en ressortait, entrait dans une autre, pour ramasser les morceaux et se reconstituer (*C* : 30).

Sali doit quitter cette maison coûte que coûte sous risque de subir le même sort du supplicié de Kaffrine, condamné à l'emmurement, dont elle garde le souvenir de la mort atroce. La maison se rétrécit sur elle comme un guet-apens : « chaque jour, une rangée de briques faisait monter les murs tout autour de la maison jaune » (*C* : 31). Si au début Sali avait craint d'en être expulsée – alors qu'elle y avait trouvé son canari[15] – par sa belle-famille qui ne veut plus d'elle à la suite du décès de son mari, elle comprend qu'elle est sa prisonnière et qu'elle risque sa vie ; dès lors la fuite s'impose comme une évidence. La rue « geôlière » contribue également à cette sensation grandissante de claustration ; elle la guette et l'empêche d'en sortir lorsqu'elle tente de se rendre à la

[12] Dans le premier roman de Diary Sow, *Sous le visage d'un ange*, la fugue est également le moteur de l'intrigue : l'action s'ouvre et se ferme sur les fugues d'Allyn –lorsqu'elle quitte sa cruelle famille adoptive, puis son fiancé Karim pour recommencer sa vie à Paris, et échapper successivement « aux fers de l'amour et de son passé indésirable » (Sow, 2019 : 314). L'écriture de Sow s'apparente dans un certain sens au genre de littérature de jeunesse, moins préoccupé des impératifs sociaux, culturels ou économique que du voyage à entreprendre pour franchir le passage à l'âge adulte.

[13] Les nouvelles technologies jouent un rôle fondamental dans le roman : la fuite de Coura devient vite une affaire publique ; c'est grâce à elles que Sven, le garçon qui l'héberge à Amsterdam, découvre qui est cette fille qui dit s'appeler Lisa et sa fugue. Coura épie sur Internet tout ce qui se publie autour d'elle : « rumeurs, incompréhension, chagrins, inventions, faux-procès… » (*JP* : 156).

[14] Selon Gaston Bachelard (1957), la maison est tantôt le coffre de nos souvenir, tantôt un état d'âme ; « l'image de la maison est la topographie de notre être intime ».

[15] Récipient en terre cuite pour l'eau potable. Image pour signifier les racines : « Sali avait du mal à quitter cette petite ville ocre qu'elle aimait tant. Elle y avait trouvé un *canari en terre cuite* sur lequel elle avait pu se poser, et même si elle en était à présent éjectée, elle avait connu, pendant neuf ans, la sensation et le sentiment de faire partie d'une communauté, d'une famille, d'une belle-famille » (*C* : 11).

poste ou à la mairie où elle voudrait aller déclarer son propre décès. Cette maison-tombe, où elle côtoie son mari-revenant, est vivante ; elle bouge, émet des sons, influence les états d'âme de Sali et favorise le repli sur elle-même. Sali y subit le destin d'une bête traquée comme le cafard qui, même écrasé, n'est pas mort et se traîne vers la rue, anticipant dans le même temps le dénouement final et ce qui arrivera à Sali lorsqu'elle franchira, à son tour, le portail de la maison : « Sali avait l'impression que tout s'effondrait tout d'un coup en elle et autour d'elle, que le ventre du cafard avait implosé dans le sien, comme s'il s'était substitué à celui du cafard » (*C* : 153).

Dans cette demeure, il y a par exemple la pièce des pas perdus (*C* : 30) ou le palier des turbulences – palier purgatoire ou palier dantesque (*C* : 68) –, situé au cœur de la maison, qui déstabilise Sali :

> Sur ce palier, elle ressentait à chaque fois un bouillonnement inquiétant dans tout son être ; une sensation qu'elle ne pouvait décrire ; chaque fois qu'elle y passait, elle était assaillie de doutes, d'angoisses, ses pieds s'emmêlaient et elle voulait s'enfuir (*C* : 17).

La fuite est présente en permanence à l'intérieur même de la maison qu'elle parcourt dans tous les sens : Sali erre dans la maison, tourne en rond depuis le matin jusqu'au soir en faisant du sur-place. L'espace-maison se sature d'ingrédients de ce thème : les obstacles à franchir, l'errance dans un dédale, la peur, les bruits cacophoniques. Par cette mise en abyme, la fuite imprègne les moindres déplacements de Sali à l'intérieur de ce huis clos mortifère.

Sali vit dans une solitude-fuite de plus en plus saillante au fil de pages ; elle n'a cessé de vivre dans l'errance depuis son enfance, la définissant comme congénitalement inadaptée à la vie normale, incapable de s'enraciner et de tisser des liens avec les autres :

> Enfermée d'abord en raison de ses origines, enfermée en raison des langues qu'elle ne parlait pas, et enfermée par une volonté de rester dans son coin, de ne pas se mêler aux autres (*C* : 166).

En ce qui concerne les repères spatio-temporels on remarquera, dans *Cacophonie*, le flou des notations des lieux habités par le personnage. Les points de repère sont abolis : la maison jaune se trouve dans la ville ocre, dans un pays dont elle ne parle pas la langue, sur le continent clair-obscur. Le paysage est à peine décrit ; la ville s'éclipse derrière la maison (*C* : 93) augmentant l'impression carcérale et la dystopie spatiale.

Parallèlement au rétrécissement de l'espace qui condamne Sali à l'enfermement et à l'impasse, la notion du temps subit un étirement proportionnel car toute situation désespérée ralentit la durée temporelle et accroît sa circularité : le temps tragique s'avère interminable ou du moins il s'écoule de lui-même prolongeant les souffrances du personnage. Selon Bakhtine (1978 : 391), le temps se matérialise dans l'espace, c'est pourquoi l'espace rétréci de *Cacophonie* s'accompagne de la stagnation et de la circularité du temps : un mardi, ce mardi, le matin :

> Il était cinq heures.
> C'était le matin.
> Un mardi matin.
> Un de ces matins que Sali […]. (*C* : 7-8)

Cette longue journée, qui va de cinq heures du matin jusqu'à l'heure de la prière d'Asr en fin d'après-midi (*C* : 183), ne semble pas, en effet, être ponctuée d'événements marquants : la déambulation de Sali à l'intérieur de la maison, le cafard qu'elle écrase, la disparition du chat méchant, le mari-revenant, son désir de se rendre à la mairie, l'orchidée offerte par l'homme aux lèvres minces. Cette distension temporelle en boucle prend brutalement fin lors du dénouement : la date et même l'heure, mardi 17 juillet 2009 à 19:00, font irruption figeant le temps au moment où Sali ose franchir le portail de la maison. Décidée à s'en aller pour de bon, elle se fait écraser par un taxi-moto. C'est là que tout s'arrête et que Sali est délivrée. Elle serrait entre ses bras l'orchidée offerte ; une plante qui n'a pas besoin d'être mise en terre pour vivre et dont la vertu est de se détacher de l'espace-temps :

> Il ne faut pas que la plante touche le sol. Le bac doit être suspendu, alors chacune de ses feuilles est un secret. Si vous en détachez une sans la briser et la prenez avec vous, vous deviendrez invisible et vous ferez ce que vous voulez, vous irez où vous voulez quand vous voulez (*C* : 194).

C'est ainsi que Sali quitte son enveloppe terrestre, « son moi manipulé, influencé, endoctriné, soumis, consensuel » et, se vidant « de sa substance », son corps devenu transparent s'enfuit vers ses racines (*C* : 197). Même si Sali est décédée dans la ville ocre, devant la porte de sa maison, elle n'est pas morte ; elle y laisse son fantôme pour se rendre, légère, à l'extrême pointe du continent clair-obscur. Entre Yoff et les Almadies, à cinq heures du matin, s'accomplit son retour aux origines, grâce à un Ndëp par immersion dans l'océan – sorte de cérémonie de dépossession –. « Salimata, Salimatou, Salamatou, Sala, Salamata, Sali » est enfin « en Paix » (*C* : 199).

Dans *Je pars*, l'espace-temps n'est pas soumis à un traitement aussi contraignant que dans le roman de Bugul. L'histoire se déroule dans des lieux bien identifiés : Paris et Amsterdam. L'espace où Coura évolue prend cependant la connotation des non-lieux[16] dans le sens conceptualisé par Marc Augé (1992). À Paris, Coura préfère habiter dans une résidence universitaire plutôt qu'à la maison avec Madi, Mansour et Larissa. À Amsterdam, il y a la gare, les rues où elle traîne à longueur de journée, les boîtes de nuit, une cabine téléphonique ; elle loge dans la chambre d'hôtel 312, puis à l'auberge

[16] Coura est sensible à l'anonymat que ces lieux procurent : « Déjà qu'il m'arrive de traverser une gare ou un centre commercial, un aéroport ou un parc, d'entrer dans une station de métro, de me prélasser sur une plage où il y a des foules et d'avoir envie de m'y fondre, comme s'il s'agissait d'un repère intime m'aidant à me transformer en élément anonyme de la foule, pourquoi ne pas aller plus loin ? *Perdue*. *Anonyme* » (*JP* : 18).

de jeunesse le Vogel, chez Sven et finalement un peu partout, sur des bancs, dans des chambres minables. Ces lieux publics, en tant qu'espaces qui ne peuvent se définir « ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » (Augé, 1992 : 100), métaphorisent la sensation de ne pas avoir sa place et enferment le personnage dans la solitude des endroits de passage.

> Les jours passent. Avec un rituel qui s'impose rapidement : vite se laver aux douches collectives le matin pour quitter les lieux, arpenter Amsterdam sous le crachin, la brume et le froid, avaler un thé là, regarder une vitrine ailleurs, revenir ensuite. Pas de but, aucune obligation, errer pour rien (*JP* : 90).

La durée de l'histoire dans *Je pars*, même si elle reste indéterminée, peut se circonscrire à quelques mois. Bientôt Coura commence à trouver le temps long à Amsterdam et à perdre ses repères temporels : elle plonge dans le temps vide et subjectif des journées mornes où chaque minute est lourde et des soirées qui s'étirent, où elle se mêle « à la jungle erratique et festive des oiseaux de nuit » (*JP* : 119). La fugue de Coura, se prolongeant, s'enlise dans une errance dégradante et dans une tentative de suicide.

Coura et Sali basculent dans des mouvements de fugue et d'errance respectivement. Toute fugue se définit comme provisoire, elle devient un accélérateur de maturation et propice à la construction individuelle. En revanche, l'errance est chronicisation de la fugue et elle provoque un effet disruptif dans le projet identitaire. L'être installé dans l'errance semble se définir dans la seule dimension de l'espace, dans le passage, qu'il peut mieux contrôler –car on peut toujours revenir sur ses pas–, et refuse le temps qui dévore. Dans *Cacophonie* l'espace prend le dessus sur le temps et ce processus entraîne Sali vers la disparition radicale du soi.

3. La subversion de l'espace langagier

Les récits de Ken Bugul et de Diary Sow s'engagent dans une écriture qui joue sur la disjonction et l'hétérogénéité discursive pour fonder une nouvelle dialectique de la parole.

Cacophonie penche du côté de la collision langagière et du vacarme inintelligible, mimétique du chaos dans lequel évolue le personnage féminin. Sali est noyée dans la confusion de voix et des cris, provenant :

- De la rue : « il y avait une cacophonie de voix, de salutations, de jurons, de cris, de pleurs d'enfants, de rire aux éclats, de plaisanteries » (*C* : 92).

- De la télé, de la radio et de « l'horreur morale, matérielle, spirituelle, économique » des nouvelles qu'elles diffusaient (*C* : 63) :

  > Certains s'imposent par le bruit à la télévision, à la radio, dans les conférences, dans les débats, devant les temples, et même devant Dieu. Les autres, impressionnés para ces bruits, leur déroulent le tapis et leur offrent même une maison. La maison du

> faiseur de bruit. Mais le bruit n'est pas les cris. Les peuples crient et les autres font du bruit (*C* : 181).

– Des cris de survie qui montent des entrailles des pauvres nus et dénudés (*C* : 111) et des animaux :

> Dans ce pays et partout dans le continent clair-obscur, c'était ainsi. Avant les peuples ne parlaient pas, ils déléguaient leurs voix, ensuite ils ont commencé à parler, et de nos jours ils crient pour être entendus, et il y a une telle cacophonie ! Sur le continent clair-obscur, le cri s'élevait de plus en plus comme un nuage de radioactivité. (*C* : 32)

> Le continent clair-obscur n'était plus que cris. Pour d'autres les cris venaient des luttes acharnées pour le pouvoir, de ce fossé de plus en plus profond entre pauvres et riches, de l'isolement social, des sans-abris, des enfants battus à mort, des éléphants, des gorilles et des rhinocéros massacrés (*C* : 131).

– Des bruits de la maison : le craquement et le grincement des murs, le cliquetis de chaînes, les bruits de cadenas et de clés (*C* : 83).

– Des cris intérieurs que Sali ne cesse de pousser sans aucun contrôle, hurlant à la mort :

> Le cri, d'abord strident devint lourd, se répandit en cascades tout autour d'elle. Elle en chercha la source, tourna la tête à gauche et à droite, regarda sous son fauteuil, souleva le coussin recouvert d'une housse finement brodée à la main achetée à Marrakech. Elle sentit son thorax se gonfler, elle le palpa de ses deux mains et réalisa que le cri venait d'elle et résonnait de plus en plus dans sa chambre […] Le cri reprit en se répandant partout, et s'amplifia jusqu'à devenir un appel de secours. Sali augmenta le volume de la télévision pour le noyer (*C* : 77-78).

D'un côté, le substantif « cacophonie » choisi par Bugul traduit le désengagement énonciatif : une parole vide de sens qui désamorce non seulement la prise en charge de la responsabilité énonciative mais encore sa capacité pour agir sur le monde et les autres. De l'autre, l'énoncé « je pars » engage l'agentivité du langage grâce au verbe à la première personne et au présent. En disant « je pars » la narratrice décrit son action et l'accomplit. Qui plus est, cette énonciation vise également des effets perlocutoires sur l'interlocuteur tels que réjouir, embarrasser, effrayer, inquiéter, menacer, etc.

C'est ainsi que dans le cadre d'une conception étendue des actes du langage, « je pars » devient un « énoncé passionné » (Cavell, 2005) en tant qu'énoncé performatif porteur d'un sens spécial. Dans cette lecture postmoderne de la théorie austinienne, le concept de perlocutoire et d'acte perlocutoire prennent une importance grandissante. La capacité à affecter autrui par nos paroles – ce que l'on fait par le fait de dire quelque

chose – affirme le lien entre le perlocutoire et la question de l'expressivité. Selon Sandra Laugier (2021), « le langage ordinaire ne concerne pas seulement la description de la réalité (…) et pas seulement de l'action sur monde –il est le lieu de l'expressivité et la vulnérabilité humaine à la parole », le perlocutoire se situant dès lors « au carrefour de la description, de l'action et l'expressivité » (*apud* Lebel, 2022 : 5).

Le roman de Diary Sow mise ainsi sur les effets du perlocutoire aussi bien à l'intérieur de la diégèse que sur le(s) lecteur(s), en tant que réactions passionnelles par rapport à son acte de disparition. Danièle Lorenzini (2021 : 306) insiste sur la nécessité de passer d'une pragmatique à une « dramatique » du discours, élargissant les frontières de ce qu'Austin appelle « la situation intégrale du discours ». Le perlocutoire et sa dimension subversive deviennent un outil d'analyse esthétique qui s'avère spécialement riche pour le littéraire.

Le syntagme verbal « je pars » assumé directement par la narratrice ne laisse indifférents ni cette dernière ni ses interlocuteurs en raison de sa dérive émotionnelle. La voix de Sali dans *Cacophonie*, à peine audible, mis à part ses cris, quelques énoncés exclamatifs ou interrogatifs qui émergent à la surface du texte narratif[17], nous parvient toujours à travers le pronom *elle*. Cette troisième personne, en tant que forme historique du moi, introduit une neutralité objectivante et marque la distance par rapport à l'identité d'emprunt de la protagoniste. Le choix du pronom personnel module les points de vue des narratrices sur elles-mêmes. Le *je* convient à l'écriture engagée de Sow et s'inscrit dans l'institution langagière comme un *je* qui agit sur les autres et cherche à modifier les comportements. Il s'agit d'un *je* qui décide, qui prend une résolution, qui tente de justifier son comportement, qui expose ses contradictions, et qui oblige aussi les autres à prendre parti, à s'émouvoir ou à condamner sa fugue. La dimension persuasive situe la courageuse prise de parole de la narratrice de *Je pars* au centre de l'enjeu énonciatif, alors que dans *Cacophonie* le personnage principal est constamment tenu à distance de son énonciation.

De plus la structure narrative close du roman de Bugul, focalisée sur un seul personnage et une seule perspective vient surplomber le rétrécissement spatio-temporel : Sali devient la « comédienne d'une pièce tragique, dont elle était le seul personnage. Une pièce sans dialogue, sans monologue. Une pièce vide » (*C* : 154).

À travers ces deux stratégies discursives –le perlocutoire et la déconstruction de l'harmonie langagière et de son interaction– les romans permettent l'affirmation ou la déconstruction du personnage féminin. Sali s'acharne contre son moi préfabriqué tout en acceptant son destin. Coura, elle, le bouscule de toutes ses forces pour se construire : « Qui suis-je aujourd'hui ? Qui serai-je demain ? Je ne suis pas. Je *deviens* » (*JP* : 49).

En outre, les questions rhétoriques (QR), récurrentes dans les deux récits, contribuent à souligner le caractère affectif de la communication (Borillo, 1981). Les QR

[17] « Que vais-je faire ? » (*C* : 7), « Je ne veux pas partir » (*C* : 10) et un court fragment monologué dans C : 128-30.

sont des unités à envisager notamment du point de vue des paramètres pragmatiques, comme le résultat d'une dérivation illocutionnaire ou acte de langage indirect : des énoncés hybrides, se situant à la frontière des propositions interrogatives, narratives et exclamatives. Elles renforcent également la cohérence, assurant la progression informative et organisant la réception du texte. Le récit de Coura s'appuie constamment sur ces QR axées sur l'illocutoire et l'interaction verbale: « Les anges m'avaient guidée ? Encore moi, mais en voix intérieures qui giflent à coup de *j'exige ton attention*, voix jamais écoutées ! » (*JP* : 21)

Revêtant l'apparence interrogative qui rend la communication plus expressive, les QR suscitent dans *Je pars* l'attention du lecteur sur certains énoncés et se comportent comme des marqueurs stylistiques : «Alors je m'engage dans la rue où se trouve mon école, l'idée s'affirme, s'installe, règne. Avec les promesses d'aventure, de remède, son parfum d'ailleurs, son présage de renouveau. *Et si je disparaissais ?* » (*JP : 27)*

Les nuances affectives véhiculées par les QR ciblent le lecteur, tentent de l'influencer et de le mettre dans le coup. La narratrice de *Je pars* fait appel à des QR « ignoratives »[18], la plupart du temps, directes :

> Dans ma hâte de vivre, de bouger les choses, de bousculer le destin, me suis-je trompée ? J'en viens à me demander si la liberté suffit. Suis-je trop pressée ? Qu'est-ce que j'espère au juste ? (*JP* : 80)

> D'où vient cette morale du moindre effort, cet à-quoi-bon, cet ennui chronique ? Est-ce mon véritable tempérament ? Qu'il est loin le temps où je pétillais d'énergie ! (*JP* : 90)

Dans *Cacophonie* c'est par l'intermédiaire du discours indirect que la narratrice transmet les QR « ignoratives » : « Si elle partait, où pourrait-elle aller ? […] Qu'allait-elle faire ? » (*C* : 7), « Pourquoi était-elle revenue alors ? » (*C* : 50), « Qui appelait-elle au secours ? » (*C* : 89). Elles contribuent à la liaison textuelle fonctionnant comme thème ou rhème par rapport aux énoncés environnants :

> Elle devait partir.
> Si c'était bien la réponse à la *question récurrente*, elle ne savait cependant pas où aller (*C* : 10) [Nous soulignons]

> Ce mardi matin Sali était confrontée à l'*éternel dilemme* : retourner aux origines ou aller ailleurs (*C* : 12) [Nous soulignons]

Nous constatons que le roman de Sow laisse une porte ouverte à des voix intérieures et à des points de vue que la protagoniste questionne. C'est en italique que ces éléments transposés s'intègrent dans le discours de la narratrice pour marquer une

[18] On distingue les QR proprement dites qui expriment la contradiction inverse ; les QR informatives émises par le locuteur auxquelles il donnera, lui-même, plus tard, une réponse et les QR « ignoratives » ou sans réponse qui communiquent « *Je/on l'ignore* » reconnaissant l'incompétence du locuteur sur l'objet de la question, et qui sont fréquentes dans le monologue intérieur ou pendant la réflexion (Cainac, 2011).

distance, par rapport aux idées reçues et aux comportements sociaux imposés, ou encore souligner la ligne de force de certaines idées du personnage :

> J'ai beau le [Adam] désirer, je ne veux pas faire de lui une obsession, de peur qu'il ne me détourne de mes objectifs. *Étudier, viser haut, toujours plus haut !* Pas de complication, pas de distraction, pas de sexe, pas de bébé (*JP* : 14).

> On ment pour protéger son intimité, pour ne pas imposer sa peine aux autres. *Je vais bien.* Un gentil petit mensonge qu'appuient un visage rayonnant et des rires faciles (*JP* : 15).

Si pour Vernant et Naquet (1972) la dimension du « tragique » est reliée à une certaine inefficacité du langage devenu périmé, pour Laugier (2021) la relation fondamentale c'est que l'activité langagière – menacée de toute sorte d'échecs et de tragédies – nous confronte à la vulnérabilité humaine. L'événement tragique de la mort ou de la disparition des personnages étudiées met ainsi à découvert quelques-unes de ces limites du langage : la logorrhée des discours sociaux pour Bugul ou le risque d'une parole engagée chez Sow.

4. La subversion de l'espace maternel

Dans l'écriture féminine affronter les rapports à la mère, comme figure de référence et/ou d'opposition, est un topos ; il s'agit d'une dynamique complexe qui se trouve à la source de la pulsion d'écriture chez la femme et qui surdétermine les structures narratives et même le langage (Saint-Martin, 2017 : 15-16). Cela est notamment présent chez la femme qui écrit à l'âge de la maturité, comme Bugul : revenir à la ressemblance avec la figure qui l'a générée et le retour à la mère s'avère « un fascinant retour au même, ou plutôt à la même » (Didier, 1999 : 25).

La fuite-fugue dans les romans de Bugul et de Sow connecte avec la mère et la naissance, permettant aux héroïnes de quitter l'enfance ou d'y retourner. Pour l'héroïne bugulienne la fuite se donne à lire comme un retour. Condamnée à l'errance, Sali est un Ulysse qui affronte, dans le labyrinthe de la maison jaune, ses monstres intérieurs et son regret d'une enfance non vécue.

Sali est marquée par l'abandon de sa mère qui a quitté le foyer familial pour protéger son frêle frère. Cette fuite prémonitoire, qui a « dévoré ses entrailles d'enfant et l'a endurcie » (*C* : 65), façonne profondément son univers intérieur. Même lorsque Sali tente de la retrouver, la mère ne lui ouvre pas les bras ; sans doute, pensait-elle que Sali était différente de ses autres enfants et qu'elle n'avait pas besoin d'elle (*C* : 199).

> Pourquoi sa mère ne lui avait-elle pas parlé du sang ? Les liens de sang, le sang des menstrues, le sang dans lequel les enfants naissent, le sang des bêtes sacrifiées, le sang de la virginité. Elle n'était pas préparée pour un destin dont elle ignorait les enjeux (*C* : 59).

Maintenant, à l'orée du troisième âge, Sali sent qu'elle allait être expulsée, qu'elle allait se faire éjecter de la maison jaune comme, le jour de sa naissance, du ventre de sa mère. Au moment de franchir le seuil du grand portail, elle a l'impression d'être reliée à la mère par le cordon ombilical et le liquide amniotique (*C* : 195) ; elle se sent transportée à ce dimanche, dans la chambre du village où elle était tombée du ventre de sa mère dans les échos de la prière (*C* : 197). Au moment de s'extirper de la maison, sorte de nouvel accouchement et de passage vers ses origines primordiales, elle retrouve les sensations fœtales. Ainsi la fuite de Sali qui la conduit fatalement vers la mort dans la rue, est vécue comme un *regressus at uterum* et une re-naissance.

Dans le roman de Diary Sow, la jeune Coura, égarée dans le labyrinthe de « sentiments compliqués, contradictoires, déçus » (*JP* : 170), a des parents qui « aiment mal » et ont voulu régenter sa vie : M. Gaye, ambassadeur du Sénégal en France, et Mme. Gaye, neurologue, sont la plupart du temps absents à cause de leurs occupations professionnelles et mondaines. Madi, une grande amie de la famille, s'occupe depuis longue date de Coura et de son frère jumeau Mansour : elle les a élevés aux côtés de sa fille Larissa. Madi devient un substitut maternel et joue le rôle de mère adoptive et de belle-mère puisque Mansour et Larissa s'aiment et se sont fiancés.

Coura perçoit l'espace maternel comme inconfortable : elle fait des rêves prémonitoires et cauchemardesques qui se donnent à lire comme un télescopage du refoulé : elle est enceinte et accouche d'un étrange enfant que sa mère lui enlève, puis d'une chute dans un gouffre sans fin qui l'avale et des démons qui l'emportent (*JP* : 11-12) : «*À bas les bébés bizarres, les chutes abominables et les idées noires, secoue-toi ! Réveille-toi !* Une lueur s'élève. Le bébé, c'était moi ! J'étais la mère et l'enfant » (*JP* : 20-21)

Là, dans ce balbutiement de consonnes bilabiales, se mêlent la peur d'une grossesse non désirée, malgré sa virginité, à cause de son désir d'Adam, et l'annonce d'une descente aux enfers : celle de Coura à Amsterdam, où l'initiation aux transgressions l'entraîne dans une dégradation progressive. Cette frontière floue entre mère et enfant insiste sur la nécessité de se détacher de la mère et de l'enfance et d'entrer pleinement dans l'âge adulte et dans le *logos*.

La fugue de Coura précipite, par un coup de théâtre, celle de son frère et de Larissa, à la fin du roman, qui quittent Paris pour vivre leur amour incestueux ailleurs. Lorsque Coura rentre à la maison, Madi avoue que Mansour et elle sont ses vrais enfants rompant la fiction familiale qu'elle avait inventée. Madi, rejetée par sa famille, avait accouché de triplés ; les Gaye les ont adoptés lui permettant généreusement de vivre avec eux et de les élever avec leur sœur Larissa. Comme explique Ouellette-Michalska (2007 : 24), la confession, l'aveu ou le dévoilement sont à l'origine de beaucoup de récits autofictifs. L'étalage de l'intimité – sexualité, secrets de famille, maladies physiques ou mentales, etc. – accentue le paradoxe de l'extimité[19] et fait déborder la vie

[19] Contraction entre extériorité et intimité, ce terme est défini par Marie-Anne Paveau (2015) comme « une pratique d'exposition et du dévoilement de soi destinée à consolider et à s'approprier son image,

privée dans la fiction, le hors-texte dans le texte et la divulgation dans l'autofiction de Diary Sow.

Sali et Coura, deux héroïnes en mal de « mère », ont souffert du manque d'affection maternelle qui les incite à quitter l'espace intime et l'espace social. Bien que les perspectives des personnages féminins soient profondément marquées par leur âge – sénilité et jeunesse[20]–, la fuite et la fugue leur permettront de retrouver leurs vraies origines et d'affirmer leur identité mettant à bas les masques qu'elles portent.

5. Conclusion

Les romans de Bugul et de Sow, avec une écriture de l'intime à la recherche du « refoulé, de l'ignoré, du dissimulé », véhiculent des schémas d'exploration du moi et des itinéraires symboliques pour acheminer les personnages féminins vers la délivrance.

La fuite est dans les gènes de Sali : comme sa grand-mère et son père, elle était « la cadette d'une famille de gens partis de chez eux en coupant tous les cordons encombrants, pour se refaire ailleurs » (*C* : 199). Sali est ballotée entre deux formes extrêmes de vivre et d'appréhender l'espace : la clôture et l'errance. La multiplication des marques de séquestration, renforcées par la cacophonie et les distorsions spatio-temporelles alimentent l'obsession bugulienne de la séparation de l'espace d'affiliation. À travers cette métaphore littéraire l'auteure tente d'explorer les frontières de l'humain[21] soumis au potentiel heuristique de la déterritorialisation.

La fuite chez Sali peut finalement se lire comme un processus de désengagement touchant l'identitaire, l'énonciatif et le politique. L'ancienne militante, ayant fait partie d'une élite, déploie une critique désenchantée et amère sur les plaies que subit le continent africain qu'elle qualifie de goulag (*C* : 9) – l'immigration, les viols de femmes, les guerres, les enfants-soldats, les islamistes intégristes, la soif de pouvoir et richesses, etc. –. Sali recuse son engagement « du côté gauchissant, socialisant, démocratisant, militant, branchée » (*C* : 64), les clubs et les associations qu'elle avait intégrés durant sa vie, consciente qu'elle vivait « à une époque de sourds et de malentendants, dans un monde dont les sens s'étaient atrophiés, où dénoncer faisait intellectuel ringard » (*C* : 64).

Coura, la courageuse, elle court puisque la fugue est faite de mouvement et de vitesse ; fuite en avant pour prendre son destin en main et connaître sa filiation

ainsi qu'à augmenter son capital social ». Sans doute l'emprise des réseaux sociaux numériques explique cette exposition de la vie intime.

[20] Les jeunes années c'est la période des possibles, des promesses, de futur et une « une zone tampon entre le temps inexistant de l'enfance et le temps presque inerte bien que rapide de l'âge adulte » (Obert, 2010 : 33)

[21] Au long de l'histoire littéraire, le personnage-fugueur est souvent placé sous le syndrome du « voyageur fou » (Hacking, 2002). « Quand on parlera maintenant d'un homme fou, on désigne celui qui a quitté la terre de sa vérité immédiate, et qui s'est lui-même perdu » (Foucault, 1961 : 400).

biologique. Le roman convoque un timide effet iconique musical[22] réintroduisant voix et perspectives à travers l'alternance – pas toujours très aisée – entre récit à la première personne, assumé par Coura, et récit à la troisième personne focalisé sur Adam et Mansour (au chapitres 4, 8 et 11), puis l'existence de courts dialogues, en style direct, entre Coura et les personnages de son entourage familial (chapitres 14-17).

Quête et langage, une équation que Bugul et Sow cherchent à résoudre déterminant la variable de l'engagement / désengagement d'une parole féminine, qui les constitue pleinement en tant qu'êtres linguistiques ou, au contraire, les abolit énonciativement empêchant l'appropriation tranquille et domestiquée du sens. Elles mettent au centre de leur écriture le problème de la prise de parole, de ses conditions et de ses effets éthico-politiques.

La narratrice de *Je pars* cherche à jouir du texte et de sa parole, tout comme elle est portée à jouir de son corps ; celle de *Cacophonie* n'a de cesse de remarquer le bavardage qu'est la parole comme lieu de la vulnérabilité humaine. Flottante, errante, la parole féminine, indocile, teste les limites des configurations de pouvoir, des discours subalternes et de la *parrêsia* (Foucault, 2012 : §15) en tant que droit et obligation de dire vrai, sur soi-même, « en face de celui qui est fou, de celui qui ne détient pas la vérité ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUGÉ, Marc (1992) : *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.

BA, Medhi (2021) : « Sénégal : quand le nouveau livre de Diary Sow fait polémique ». *Jeune Afrique* 16/11/2021 URL : https://www.jeuneafrique.com/1266205/societe/senegal-quand-le-nouveau-livre-de-diary-sow-fait-polemique

BACHELARD, Gaston (1957) : *Poétique de l'espace*. Paris, Seuil.

BAKHTINE, Mijail (1978) : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.

BARTHES, Roland (1963) : *Sur racine*. Paris, Seuil.

BORILLO, Andrée (1981) : « Quelques aspects de la question rhétorique en français ». *DRLAV*, 25, 1-33.

BUGUL, Ken (2014) : *Cacophonie*. Paris, Présence Africaine.

CAINAC, Diana (2011) : « L'étude sémantico-fonctionnelle de la question rhétorique ». *Revistat stiinfica a Universitatii de Stat din Moldova*, 10 (50), 54-56. URL : https://ojs.-studiamsu.md/index.php/stiinte_umaniste/article/view/3383/4524

[22] La fugue c'est une « forme de composition contrapuntique fondée sur l'entrée et le développement successifs de voix selon un principe strict d'imitation qui donne à l'auditeur l'impression que chaque voix fuit ou en poursuit une autre » (https://www.cnrtl.fr/definition/fugato).

CAVELL, Stanley (2005) : « Performative and passionate utterance ». *Philosophy : the day after tomorrow*. Haward University Press. 155-191.

CONFIANT, Raphaël (1994) : *L'allée des soupirs*. Paris, Grasset.

DIDIER, Béatrice (1999) : *L'écriture-femme*. Paris, PUF.

FAIVRE LE CADRE, Anne-Sophie (2021) : « Diary Sow : un retour trop bien écrit? ». *Libération*, 03/02/2021. URL : https://www.liberation.fr/international/afrique/diary-sow-un-retour-trop-bien-ecrit-20210203_RD5M2YTMNVELJBREVOSA5PQIYQ

FOUCAULT, Michel (1961) : *L'histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard.

FOUCAULT, Michel (2012) : « La parrêsia » [conférence prononcée en mai 1982 à l'Université de Grenoble]. *Anabases*, 16, 157-188. URL: http://journals.openedition.org/anabases/3959

HACKING, Ian (2002) : *Les fous voyageurs. Les empêcheurs de penser en rond*. Paris, Seuil.

LAUGIER, Sandra (2021), « Variétés de la performance : perlocutoire et formes de vie ». Laugier, Sandra et Lorenzini, Danièle [eds.], *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*. Paris, Mare & Martin, 257-278.

LORENZINI, Danièle (2021) : « Le perlocutoire en conversation », in Sandra Laugier & Danièle Lorenzini (eds.), *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*. Paris, Mare & Martin, 295-308.

LEBEL, Aline (2022) : « De l'énoncé performatif à l'énoncé passionné : penser (avec, après) Austin ». *Acta fabula : Revue des parutions pour les études littéraires*. URL : https://hal.science/hal-03718780

SAINT-MARTIN, Lori (2017) : *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature*. Paris, Éditions Alias.

OBERT, Judith (2010) : « *La casa in collina* de Cesare Pavese : la fuite devant soi, la fuite mode d'emploi ». *Cahiers d'études romanes*, 22 (*Fuites en avant ou à rebours, la fuite en mots et en images*), 347-363. URL : https://journals.openedition.org/etudesromanes/-83?lang=es

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007) : *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal, XYZ (coll. « Documents »).

PAVEAU, Marie-Anne (2015) : « Extimité », in *Technologies discursives*. *Dictionnaire.* URL : https://technodiscours.hypotheses.org/748

SOW, Diary (2019) : *Sous le visage d'un ange*. Paris, L'Harmattan-Sénégal.

SOW, Diary (2022) : *Je pars*. Paris, Robert Laffont.

STAMPFLI, Anaïs (2011) : *La cacophonie dans le roman antillais : de l'énonciation à l'interprétation*. Mémoire de recherche. Université de Grenoble. URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00596110

VERNANT, Jean Pierre & Pierre VIDAL NAQUET (1972) : *Mythe et tragédie en Grèce*. Paris, Maspero.

Cédille
revista de estudios franceses
ISSN: 1699-4949
nº 24 (otoño de 2023)
Monografías 17
La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française
Luisa Montes Villar (coord.)

La représentation de la femme sénégalaise dans *La nuit est tombée sur Dakar* d'Aminata Zaaria : une exploration poétique des relations de pouvoir

Loubna NADIM NADIM
Universidad de Granada
lnadim@ugr.es
https://orcid.org/0000-0003-0979-3927

Resumen

La obra de Aminata Zaaria se caracteriza por su profunda reflexión sobre las cuestiones que afectan a la condición de las mujeres en la sociedad senegalesa. En su novela, *La nuit est tombée sur Dakar,* los personajes femeninos emprenden un viaje de autodescubrimiento en busca de su identidad y su lugar en un mundo en constante evolución. En este contexto, la narrativa se expande hacia una perspectiva holística de la identidad, enriqueciéndose con profundas reflexiones que se entrelazan con elementos del patrimonio cultural, la historia ancestral y memorias ocultas. Esta búsqueda va más allá de las limitaciones temporales y geográficas, generando un diálogo que abarca épocas, territorios y aspiraciones universales. La trama narrativa, caracterizada por su singularidad, sigue una dinámica caleidoscópica que refleja tanto la sensibilidad de la autora como su estado emocional.
Palabras clave: mujer, escritura, poder social, jerarquía, Senegal.

Résumé

L'écriture d'Aminata Zaaria émane d'une réflexion substantielle sur les questionnements inhérents à la condition féminine dans la société sénégalaise. Dans son roman, *La nuit est tombée sur Dakar, l*es personnages féminins entreprennent un voyage initiatique à la recherche de leur essence et de leur place dans un monde en perpétuelle mutation. Dans ce contexte, la narration s'étend vers une perspective holistique de l'identité, tirant sa richesse dans de profondes introspections intriquées aux réminiscences de l'héritage culturel, de l'histoire ancestrale et des mémoires enfouies. Cette quête s'élève au-dessus des contraintes spatiotemporelles, suscitant un dialogue transcendant les époques, les territoires et les aspirations universelles. Par sa singularité, ce tissu narratif suit une dynamique kaléidoscopique qui reflète à la fois la sensibilité de la romancière et son état émotionnel.

* Artículo recibido el 23/09/2023, aceptado el 21/11/2023.

Mots clé : femme, écriture, pouvoir social, hiérarchie, Sénégal.

Abstract

The writing of Aminata Zaaria emanates from substantial reflection on the inherent questions regarding the female condition in Senegalese society. In her novel, *La nuit est tombée sur Dakar*, the female characters embark on an initiatory journey in search of their essence and their place in a perpetually changing world. In this context, the narration extends toward a holistic perspective of identity, drawing its richness from deep introspections intertwined with reminiscences of cultural heritage, ancestral history, and buried memories. This quest rises above spatiotemporal constraints, engendering a dialogue that transcends eras, territories, and universal aspirations. Through its uniqueness, this narrative fabric follows a kaleidoscopic dynamic that reflects both the sensitivity of the writer and her emotional state.

Keywords: woman, writing, social power, hierarchy, Senegal.

1. Introduction

L'influence de l'œuvre littéraire contemporaine sur la conception du réalisme, en particulier, en ce qui concerne les mondes fictifs qu'elle explore, est un phénomène qui suscite de nombreux pourparlers. En ce sens, les écrivains puisent leur inspiration dans la réalité qui les entoure, mêlant habilement les injonctions de la société au support fictif pour donner naissance à des univers vraisemblables. À l'heure actuelle, l'authenticité de l'auteur, souvent présent en tant que narrateur, est reconnue comme un gage de réalisme. À cet égard, les conventions qui étaient autrefois perçues comme des garants de la représentation objective sont désormais reléguées au second plan, au profit de la libération de la subjectivité, élément fondamental d'une nouvelle esthétique.

Ces repères conceptuels ouvrent la porte à l'exploration du niveau de réalisme inhérent au roman, ce qui nous permet d'entrevoir l'intime corrélation entre la réalité et la fiction et entre la perception individuelle et la conscience collective. Conformément aux propos de Molinié et de Viala (1993), l'approche exploratoire s'attache à « repérer le groupe social auquel appartient un écrivain et d'où émane une œuvre ; établir la vision du monde de ce groupe ; analyser comment l'œuvre considérée exprime cette vision du monde » (Molinié et Viala, 1993 : 167).

En se basant sur cette conception, la création littéraire d'Aminata Zaaria ne se limite pas à refléter une histoire triviale, mais émerge comme une véritable manifestation de la narration contemporaine. De ce fait, elle décrit la vie quotidienne des femmes, inscrite dans une perspective ancrée dans la philosophie propre à la société sénégalaise. Dès les premières pages, l'intrigue exalte la subordination inexorable des femmes imposée d'entrée de jeu au lecteur. Ici, la narration se distingue par la présence d'une dimension englobante qui entre en contact avec les coutumes et les normes au sein de cette société séculaire. Ces codes sociétaux renferment différents aspects de l'acte d'écriture, notamment la liberté légitime d'insuffler vie à cet univers féminin.

L'identité féminine apparaît non seulement comme l'origine de l'acte d'écriture, mais aussi comme le noyau de cette écriture. La romancière confère une légitimité à un récit qui, en retour, doit dresser un constat sur le statut des femmes fréquemment réduit à une position subordonnée. C'est dans cet élan que le récit expose les méfaits persistants des préjugés et des discriminations qui gangrènent le tissu social sénégalais.

Cette démarche littéraire s'inscrit dans le sillage de l'évolution des mouvements féministes, visant à redéfinir le statut des femmes et à promouvoir l'égalité. Elle dépasse le simple cadre romanesque pour avoir un impact concret sur la réalité sociale de celles-ci. L'approche littéraire de la prosatrice transcende ainsi les confins de la simple exploration artistique, revêtant une dimension heuristique, dont les retombées se manifestent de manière évidente sur les conditions de vie des Sénégalaises, prolongeant ainsi l'emprise de cette expérience littéraire sur le tissu social.

Par ailleurs, l'acte d'écrire, aussi inéluctable soit-il, constitue une invitation à l'exploration intime de soi et de l'autre. Dans cette optique, l'écriture romanesque offre une perspective sur les interactions entre individus et cultures, ce qui favorise la reconnaissance de la richesse inestimable de la diversité. C'est en remaniant les fondements sous-jacents de l'identité et des relations interpersonnelles dans une dynamique en mouvance, que cette perspective s'aligne avec les préceptes de Glissant (1990). Pour cet auteur, « la pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (Glissant 1990 : 23). Dans cette vision glissantienne, toute forme de rigidité liée aux notions d'*identité* et de *culture* est rejetée de manière catégorique, tout comme est reniée toute prétention à instaurer des hiérarchies dans les interactions humaines.

Dans cette configuration sociale, le lecteur plonge dans un univers poétique où les significations se tissent, se superposent et se complexifient, ouvrant ainsi la voie à une exploration des arcanes du système organisationnel de Dakar. La trame narrative se démarque ainsi par sa capacité à fournir une lecture éloquente de la structure sociale. Sous cet angle, le présent article s'engage à explorer les dynamiques du pouvoir et les enjeux sociaux présents dans le roman *La nuit est tombée sur Dakar*. L'analyse, axée principalement sur la hiérarchie en tant que vecteur herméneutique, se révèle être d'une importance capitale dans la progression des événements. Dans ce cas, nous allons aborder la conceptualisation du groupe en tant que mécanisme fondamental du pouvoir, en examinant les répercussions de la poétique de l'espace sur la structure narrative. Par ailleurs, nous allons analyser la manière dont Aminata Zaaria représente la femme dans son œuvre, oscillant entre figure créatrice et allégorie, entre actrice de production textuelle et celle qui insuffle vie à l'imaginaire sénégalais.

2. La symbiose de l'espace et du texte dans la narration des mécanismes du pouvoir

Au-delà des contraintes littéraires, le roman *La nuit est tombée sur Dakar* se présente comme une entité sociale en soi, élément qui contribue activement à façonner

les représentations collectives et les interactions au sein de la société sénégalaise. L'écriture d'Aminata Zaaria se décline dans une dualité, à la fois textuelle et profondément enchevêtrée dans le tissu socioculturel, se transmuant ainsi en une entreprise à la fois révélatrice et engagée. À cet égard, Maingueneau (2010) déclare que l'étude d'une œuvre consiste à « remonter de cette œuvre vers la conscience qui la fonde, à retrouver l'homme derrière sa vision du monde. On peut parler ici d'une stylistique *organique* parce que l'œuvre y est appréhendée comme une totalité organique qu'il est impossible de décomposer, projection d'une conscience qui manifeste son *energeia* » (Maingueneau, 2010 : 146).

Cette hypothèse soutient l'existence d'un parallélisme et d'une adéquation entre la conscience et l'expression littéraire. Les événements psychiques et linguistiques ont une proximité intrinsèque. La lecture de ce récit dépasse alors la simple observation des aspects superficiels et prosaïques pour exhorter le lecteur à plonger dans les intentions sous-jacentes, à scruter sa cohérence et à apprécier la manière dont la créativité scripturale est exprimée. De plus, Soja (1987) nous rappelle que « l'espace et la géographie […] rendent « lisibles » les relations sociales, les idéologies dominantes, les conditions économiques et politiques, les relations de pouvoir » (Soja, 1987 : 289). Cette capacité à « déchiffrer » la société en analysant les interactions sociales dans le contexte spatial offre une perspective holistique sur les enjeux qui façonnent notre société contemporaine.

Conformément à la conception de Lefebvre (2000), l'espace est un élément qui s'inscrit dans une dialectique textuelle, à la fois en tant que produit résultant d'« effet d'actions passées (qui) permet des actions, en suggère ou en interdit » (Lefebvre, 2000 : 9). Cette dynamique confère à l'espace textuel un potentiel remarquable, capable de changer la perspective traditionnellement axée sur le temps et l'histoire, pour devenir une dimension incontournable dans l'examen des mécanismes qui gouvernent les rouages du contexte temporel de l'histoire. Sur ce point, Brosseau (2003) explore la relation étroite entre l'espace et le texte, soulignant que « chez les uns, on se penche sur l'espace pour comprendre le texte, chez les autres on se penche sur le texte pour comprendre l'espace » (Brosseau, 2003 : 15).

Par conséquent, l'harmonie fusionnelle entre l'espace et le texte engendre des vecteurs conceptuels absolument essentiels pour appréhender la complexité des interactions sociales, la domination inéluctable des idéologies prédominantes, les contingences politiques, ainsi que les arrangements qui sous-tendent les dédales des relations de pouvoir. En effet, au cœur du roman objet de notre étude, la représentation de l'espace va bien au-delà des frontières conventionnelles de la fiction, dévoilant ainsi les intrications des relations interpersonnelles qui s'y déploient. Cette exploration spatiale transcende les conventions littéraires et offre une perspective singulière sur les dynamiques sociales au Sénégal.

À travers l'évocation des décors qui esquissent le cadre spatial où évoluent les personnages, une scène où : « […] des bleds aussi mal lotis que le nôtre, il y en a beaucoup au Sénégal. On peut même trouver pire encore, comme le village de Lazaret (…) À Lazaret, il n'y a ni électricité, ni eau potable, ni même d'école pour les enfants » (Zaaria, 2004 : 35). Cette peinture de l'environnement met incontestablement en relief la connexion inextricable entre l'espace et la géographie sociale, se manifestant par l'absence d'infrastructures vitales, d'accès à l'eau potable et à l'éducation. Le déficit en éléments fondamentaux crée un cadre matériel, doublé d'un prisme conceptuel, qui met à nu la précarité vitale qui régit cette société. À cela s'ajoute le constat que :

> Dans ce ghetto, tout était détérioré, étriqué, miteux, rouillé ou verdâtre. Chaque coin de rue était transformé en pissotière. Les toilettes de fortune aménagées derrière les taudis étaient maculées de tâche suspecte. Les eaux sales ou flottaient des écailles de poissons, des boucaux de volaille et des épluchures formaient des mares où proliféraient amibes, bacilles et bactéries. L'ensemble de ce qu'on peut appeler des maisons étaient des bicoques faites de morceaux de tôle, d'emballages en métal, de boites de tomates recyclées, de bouts de zinc, de cartons, de fragments de nattes et de tout ce qui pouvait être utilisé pour s'aménager un abri qui ne serait pas à ciel ouvert (Zaaria, 2004 : 82-83).

La description sordide de cet environnement marginalisé reflète un délabrement prévalent, accentuée par un lexique marqué par de connotations négatives. Le tableau qui se dessine est celui d'un lieu abandonné et négligé, où la dignité humaine s'effrite sous le poids des conditions de vie insalubres et oppressives. L'abondance d'expressions péjoratives engendre une atmosphère répulsive, accentuant la nocivité inhérente à cet espace. De surcroît, la présence d'une source d'eau contaminée renforce l'image d'un lieu peu propice à la préservation de la santé et à la survie humaine. De même, la structure délabrée des bidonvilles et les matériaux disparates utilisés pour construire ces abris improvisés amplifient le sentiment de vulnérabilité due aux conditions de vie extrêmement précaires de cet environnement hostile. En effet, ce passage souligne la lutte acharnée des habitants de ce ghetto pour trouver ne serait-ce qu'un semblant de refuge face aux intempéries et à l'adversité qui les environnent. Dans ce contexte, la précarité est amplifiée :

> À la porte, juste à l'entrée, une fosse septique à ciel ouvert offre le spectacle de milliers d'asticots grouillants.
> – C'est vraiment glauque ici ! s'exprime Dior telle une vache sur le chemin de l'abattoir (Zaaria, 2004 : 194).

Dans ces espaces empreints d'aversion, le décor se révèle à la fois troublant et répulsif, mettant en exergue la déchéance et la dégradation de l'espace vital. La représentation d'une « fosse septique » grouillant de « milliers d'asticots » est à la fois frappante visuellement, et émotionnellement déstabilisante. Cette évocation vise à susciter

une forte réaction chez le lecteur en insistant sur la décomposition de l'espace et les conditions précaires qui y prévalent. Par ailleurs, la comparaison à une « vache sur le chemin de l'abattoir » façonne une image empreinte de résignation et de désespoir, illustrant ainsi le profond malaise ressenti par la protagoniste face à l'impression d'être captive dans cet endroit inhospitalier. Dans le contexte de l'œuvre, cette scène dépasse sa simple fonction descriptive pour revêtir une signification symbolique et métaphorique, évoquant la dégradation morale, sociale, voire politique.

Dans la description des lieux, nous pouvons relever, l'attachement inébranlable à la tradition, qui se présente comme une évidence. Cette union tisse un lien inexpugnable entre le passé et le présent, fusionnant de manière harmonieuse deux époques distinctes. L'essence de cette conjonction réside fondamentalement dans l'extrême attention accordée au choix de l'emplacement, car « si nos ancêtres avaient choisi de s'installer dans ce bled perdu qu'ils ont baptisé Lëndëm, c'était sans doute pour se protéger des invasions coloniales et des guerres tribales qui décimaient le pays au début du siècle passé » (Zaaria, 2004 : 31).

L'interconnexion entre les choix du passé et les réflexions actuelles engendre une appréhension équilibrée de l'histoire, de la culture et de l'identité des habitants de Lëndëm. Comme le souligne Durand (1984 : 466), « la mémoire, permettant de revenir sur le passé, autorise en partie la réparation des outrages du temps ». Cette réflexion invite à percer les mystères des motivations des ancêtres, ce qui révèle un écho entre le passé et le présent. De ce fait, l'écrivaine met en lumière son attachement profond à ses racines, qui, par extension, dévoile la genèse de sa propre identité. Par cette démarche, elle exhibe un espace concret qui s'imbrique harmonieusement dans la trame narrative fictionnelle.

La corrélation entre l'espace et le contexte historique aspire principalement à mieux appréhender la complexité de la réalité sociale, tout en exposant les enjeux quotidiens auxquels sont confrontés les habitants des contrées du Sénégal. Dans cette optique, l'écriture de l'espace vise à éveiller les consciences et à catalyser des initiatives constructives en vue de susciter des transformations sociales. La conceptualisation de la vulnérabilité spatiale s'entrelace intimement à la réflexion selon laquelle, en fin de compte, « la vie n'est clémente pour personne à Lëndëm » (Zaaria, 2004 : 33), synthétisant la réalité prédominante, où, indépendamment du statut social, de l'âge ou d'autres caractéristiques, tous les résidents de Lëndëm sont inéluctablement confrontés au même destin tragique.

3. Les rapports de force dans le récit

Le cadre spatial, dans son essence, s'étend bien au-delà d'une simple configuration géographique ; il se révèle comme le topos dans lequel s'épanouit la notion de groupe en tant qu'entité de pouvoir, marquée par une hiérarchisation implacable. Dans ce récit, les personnages sont insérés dans un réseau d'influences, de contraintes et de

dynamiques sociales. Cela laisse entrevoir la notion du groupe comme une entité sociale, dont la signification se dévoile au sein de l'intrigue. Aux dires de Bourdieu (1992 : 353) : « L'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions (...) pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (...) ont pour enjeux la transformation ou la conservation de la valeur relative des différentes espèces […] ».

Un nombre considérable d'anthropologues, philosophes ou sociologues, convergent vers une conception nuancée du pouvoir exercé par le groupe dominant sur le vaste ensemble de la société. Ces chercheurs s'emploient à saisir le fonctionnement de cette autorité, ainsi que les mécanismes qui guident son agencement. Au cours de ce processus d'interaction sociale, chaque individu tisse un réseau subtil d'interactions et d' « influences mutuelles », comme le décrit Kerbrat-Orecchioni (1990 : 17). Ces interactions donnent naissance à un maillage complexe de dynamiques relationnelles, capable d'offrir des perspectives réalistes sur le vécu des personnages, en explorant des intrications relationnelles entre les différentes strates sociales. Ces échanges quotidiens, empreints de précarité, se révèlent à l'image de cette scène :

> Et pour ne pas devoir mendier toute leur vie, bon nombre de ces anciens malades et pères de famille préfèrent cultiver du cannabis qui nécessite moins de travail que le mil et qui rapporte plus. Mais là encore, ils sont obligés de partager les bénéfices avec des policiers véreux pour ne pas mourir en prison (Zaaria, 2004 : 34-35).

L'intégration de la culture du cannabis dans le tissu socio-économique révèle des éléments d'une portée significative en ce qui concerne la configuration des structures sociales et économiques. En effet, la mention des agents de police corrompus met en évidence la manière dont les relations de force peuvent pénétrer profondément au cœur des activités économiques illégales et clandestines.

Ainsi, le lecteur se trouve confronté à ce jeu perpétuel entre le dominant et le dominé, offrant ainsi une représentation authentique de la configuration du pouvoir prévalant sur le territoire sénégalais. Au sein de cet espace, les relations de force se dressent comme un théâtre de confrontations où d'éclectiques détenteurs du pouvoir s'évertuent à la préservation de la valeur relative à des multiples substrats des normes de conduites, tant licites qu'illicites dans certains cas.

Dans cette conjoncture, les injonctions imposées aux femmes concernant leur apparence sont étroitement alignées sur les préceptes édictés par les instances de pouvoir, consolidant ainsi leur emprise sur la représentation féminine. L'art de la manipulation devient un mécanisme sophistiqué destiné à réaffirmer la suprématie du groupe dominant. Cela révèle comment ce dernier exploite des vecteurs religieux et moraux pour façonner la mentalité et les comportements des femmes, et, par voie de conséquence, pour perpétuer une domination silencieuse et une influence incontestée sur celles-ci. Ces dynamiques relationnelles se manifestent dans le roman à travers les

interactions avec les représentants de l'autorité. Une séquence significative de ces dynamiques de pouvoir se manifeste lors de la conversation entre les deux protagonistes.

> – Et les flics ?
> – Tu parles, ils ont débarqué avec des menottes et l'envie de me torturer. J'étais coupable à leurs yeux (…) Ils pensaient avoir affaire à une conne et je leur ai montré qu'ils se trompaient : une fois au commissariat, j'ai demandé à avoir un avocat. Ils ont compris que je connaissais mes droits et c'est pour cela qu'ils ne m'ont pas mise au violon avec la racaille (Zaaria, 2004 : 283).

Cet échange révèle la prépondérance de la répression dans les échanges entre Dior et les autorités policières. Dans ce contexte, la protagoniste pose comment les forces de l'ordre ont abordé sa présence avec un préjugé tenace, présumant sa culpabilité sans la moindre considération préliminaire. L'attitude préconçue des agents incarne une forme de suprématie qui s'appuie de manière concomitante, sur la hiérarchie constitutionnelle et sur les constructions sociales pour exercer une autorité et une domination équivoque, comme le révèle le passage suivant :

> Il (le commissaire) a commencé à tenir des propos du style : « Ce sont des filles comme toi qui foutent la honte à notre race. Tu es belle et intelligente, tu pourrais avoir un bon mari sénégalais et fonder une famille mais tu préfères t'humilier par des blancs et tout cela pour de l'argent. C'est honteux. » Il m'a ensuite bassinée avec des histoires de religion, d'enfer, de sida et de je ne sais même plus quoi (Zaaria, 2004 : 184).

Le discours du commissaire illustre l'abus de pouvoir, en s'appuyant habilement sur des distinctions sociales et une hiérarchie préétablie. Sans aucune retenue, il déploie une panoplie de stratégies rhétoriques, toutes adroitement conçues pour instiller un profond sentiment de honte et d'infériorité chez Dior. Son approche vise délibérément à manipuler les concepts moraux et religieux pour éveiller en elle un puissant sentiment de culpabilité. En outre, il fait allusion à sa beauté et son intelligence pour l'orienter émotionnellement, cherchant ainsi à la soumettre à sa vision normative du comportement. L'utilisation de la honte, associée à des références aux concepts d'ordre religieux, comme l'enfer, renforce son pouvoir en suscitant la crainte des conséquences divines. Cette tactique de manipulation vise à créer une vulnérabilité émotionnelle chez Dior, la poussant ainsi à se conformer à la volonté du commissaire et à s'aligner sur ses préceptes. Ce tableau démontre comment le pouvoir peut être exercé de manière insidieuse par le biais de mécanismes psychologiques et religieux. L'objectif incontestable de ce procédé est la volonté de contrôler et dominer les femmes.

En observant les interactions entre les différentes strates sociales, il devient manifeste que les rouages du pouvoir s'appuient sur un jeu sophistiqué de stratégies psychologiques et sociales, méticuleusement conçues pour susciter un sentiment de dépendance chez les individus soumis à cette influence. Cette entreprise de manipulation

exploite une diversité de moyens, allant des subterfuges du langage et de la rhétorique, conçus pour altérer la perception biaisée, jusqu'à l'usage des éléments métaphysiques, exploitant le mystère et l'inexplicable, afin de susciter une vénération et une soumission passive de la part de la population. Cette stratégie insidieuse repose essentiellement sur l'usage subtil de la distorsion de la vérité, créant ainsi un environnement propice à la subordination, en particulier, chez les femmes.

4. Épopée de la révolte féminine contre l'aliénation et la discrimination

L'écriture d'Aminata Zaaria transcende les limitations intrinsèques à l'existence sociale, se muant ainsi en un instrument de libération qui rompt les chaînes contraignantes des réseaux interpersonnels, souvent empreints d'obligations et de normes rigides. Elle ouvre la voie à l'émancipation vis-à-vis des contraintes sociales et des rôles prédéfinis, élément qui offre une opportunité d'exploration autonome et créative qui dépasse largement les attentes et les conventions sociétales. À ce titre, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975 : 31-32), lorsque l'écrivain se trouve en marge de sa communauté, cette situation l'incite à façonner une nouvelle sensibilité :

> Mais surtout, plus encore, parce que la conscience collective ou nationale est « souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation », c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité.

C'est au sein de la sphère littéraire que se forge une solidarité active, surpassant les barrières érigées par le groupe dominant. La littérature, en tant que force catalytique dans la construction et la transformation des relations sociales, dépasse ainsi les limites rigides imposées par la norme sociale pour engendrer des perspectives révolutionnaires et des connexions transformatrices en faveur de la cause féminine au Sénégal. C'est dans cette dualité entre la création narrative féminine et l'expression affective que se révèle la profondeur de l'engagement émotionnel dans l'acte d'écrire. Au sein de la trame, la voix narrative reconnaît ouvertement cette nature émotionnelle en déclarant que :

> Je laisse couler les mots comme j'aurais versé des larmes. Oui !
> moi aussi, je suis pleureuse.
> Seulement, pour contourner l'oubli, j'ai choisi d'emprunter le
> pont de l'écriture plutôt que la passerelle de l'oralité. Et cela,
> mes ancêtres sauront me le pardonner (Zaaria, 2004 : 231).

Ici, il apparaît manifeste que la narratrice choisit l'écriture comme un moyen de s'affranchir des contraintes inhérentes à l'oralité. Cette décision revêt une signifi-

cation capitale, surtout lorsque l'on considère la profonde importance culturelle de l'oralité au sein de la société sénégalaise. En embrassant l'écriture, la narratrice se hisse en qualité de porte-étendard des expériences partagées par d'autres femmes, se dotant ainsi du pouvoir de préserver de manière pérenne ses pensées et ses expériences, tout en établissant une voix durable qui sera transmise aux générations futures.

La relation entre les personnages féminins et l'acte d'écrire révèle une dualité interprétative oscillant entre une première approche, naïve, et une seconde, plus profonde, de la problématique de la conception paternaliste, qui reste influencée par les vestiges historiques. Dans cette perspective, la quête initiatique des protagonistes trouve son origine dans la mémoire et l'imaginaire, en réaction à l'aliénation. Ces femmes mobilisent un sens critique élevé pour résister à toutes les formes de discrimination, comme le souligne Cazenave (1996 : 14) :

> Les écrivains femmes africaines ont créé un espace de discussion central à la littérature africaine d'expression française. Néanmoins, c'est en adoptant au départ une démarche de marginalisation de leurs personnages, d'exploration audacieuse de zones interdites, telle la sexualité, le désir, la passion, l'amour, mais aussi la relation mère-fille, la mise en question de la reproduction et de la maternité obligatoire comme consécration de la femme, qu'elles sont parvenues à s'inscrire au centre, s'assurant ainsi l'appropriation de zones de langage jusqu'ici considérées comme la prérogative des hommes.

Indubitablement, Aminata Zaaria a fait un choix délibéré de mettre en lumière des facettes de la vie féminine et des problématiques intrinsèquement liées à leur identité et à leur place au sein de la société. Ces thématiques ont souvent été ignorées ou marginalisées dans le cadre de la littérature. À travers cette entreprise, les romancières sénégalaises ont conquis une position centrale au sein de la littérature africaine, en déplaçant l'attention vers des sujets et des perspectives qui étaient traditionnellement réservés au genre masculin. Par conséquent, elles ont réussi à s'approprier des sphères linguistiques qui étaient jusqu'alors dominées par la voix masculine, ouvrant ainsi de nouveaux horizons pour la littérature africaine francophone en intégrant des voix féminines et en explorant des expériences longtemps négligées.

Dans cette perspective, la littérature sénégalaise d'expression française, portée par les femmes, s'affirme comme le porte-parole des voix féminines opprimées, dévoilant ainsi une mosaïque alambiquée de luttes et de défis. Elle nous convie à une réflexion sur la place et le rôle des femmes au sein de la société, plaidant en faveur d'un changement radical de leur statut social. Comme le remarque Casanova (1999 : 241) :

> L'espace littéraire n'est pas une structure immuable, figée une fois pour toutes dans ses hiérarchies et ses relations univoques de domination. Même si la répartition inégale des ressources littéraires induit des formes de domination durable, il est le lieu des

> luttes incessantes, de contestations de l'autorité et de la légitimité, des rebellions, d'insoumissions et même de révolutions.

Assurément, le champ romanesque reflète cette dynamique de pouvoir qui s'anime au cœur de l'espace littéraire. Dans cette conjoncture, les écrivaines se livrent à une bataille acharnée pour la reconnaissance, le changement et la transformation, contribuant ainsi à élargir les horizons de la création littéraire. En explorant les aspects intimes et extérieurs des personnages féminins de cette intrigue, la romancière dévoile les couches profondes de leur vécu personnel, esquissant des portraits multidimensionnels de femmes militantes pour la cause féminine.

Dans le récit, les personnages féminins s'efforcent avec détermination de s'émanciper des chaînes aliénantes et des lisières discriminatoires qui les contraignent. Cette quête d'authenticité à travers la fiction se transforme en une voix, porteuse de tourments et des affres d'une société accablée par les rigueurs et les exigences des normes de conduite rigide. Dior qui « [elle] cherchait à fuir une tradition qui avait fait d'elle une femme amputée, incapable de connaître le plaisir. Dior n'a jamais joui, Dior n'a jamais aimé, Dior a toujours souffert » (Zaaria, 2004 : 221).

Le récit de Dior, qui témoigne ainsi de son douloureux cheminement, résonne comme une complainte, celle d'une âme emprisonnée dans les mailles rigides des conventions sociales, qui a tronqué son véritable être et mutilé ses élans de femme. En effet, la tradition a façonné son essence jusqu'à la réduire à une ombre d'elle-même, une créature dépourvue de toute sensualité et de toute plénitude. Ainsi, l'accès au plaisir lui a été cruellement interdit, transformant Dior en une victime de cette amputation intime qui la dépouille de toute jouissance corporelle.

L'absence de jouissance et d'amour se dresse comme une litanie de souffrance perpétuelle, révélant une âme tourmentée, captive des chaînes invisibles d'une tradition impitoyable. En ce sens, Dior devient l'incarnation du corps féminin mutilé, cherchant désespérément à échapper à un destin de privations, en quête d'un horizon de liberté face aux contraintes sociales oppressantes. En cela, son histoire évoque le symbolisme de la maison des esclaves comme l'attestent les lignes suivantes :

> – À la maison des esclaves.
> – C'est un monument, personne ne peut y habiter.
> – Nous si, puisque nous vendons nos corps à des toubabs : notre place, c'est dans cette maison avec des chaînes aux pieds (Zaaria, 2004 : 191).

Par l'intermédiaire de cette intersection entre la mémoire historique et enlever la réalité contemporaine, le récit évoque la tragédie ancestrale, inscrite dans les facettes modernes de la vie. Ainsi, la maison des esclaves devient un catalyseur du souvenir et une allégorie tangible, qui encadre les âmes opprimées dans un destin perpétuel de douleur et de réminiscences. Le recours métaphorique du mémorial des horreurs

confère à cet endroit un statut d'icône de la souffrance et de la résistance, un totem dressé au cœur des remous de l'Histoire.

Dans ce lieu ancestral d'asservissement, se forge paradoxalement un refuge, une résidence *de facto* dont les chaînes symboliques aux pieds incarnent la persistance du joug. L'image dépeinte évoque une appartenance à un héritage hanté par de chaînes invisibles, enchevêtrant les générations présentes à la trajectoire de l'oppression passée. L'échange entre les deux femmes virevolte dans une ambiance empreinte d'amertume, où Dior apporte une dissonance poétique à ces paroles, exposant une profonde vérité du quotidien des opprimés. Ce fait résonne avec les ombres du passé et concrètement l'image de l'esclavage se superpose à l'exploitation des jeunes filles sénégalaises, réduites à une monnaie d'échange pour les touristes européens.

5. La prostitution au Sénégal

L'examen de la prostitution sous la perspective littéraire met en exergue la profonde complexité de la condition féminine au Sénégal, un sujet marqué « par l'argent et les rapports de pouvoir, particulièrement entre les hommes et les femmes, c'est un puzzle [la prostitution] où s'enchevêtrent les malaises sociaux » (Legardinier, 1996 : 3). En accord avec Benquet et Trachman (2009 : 1), la prostitution s'érige en « une catégorie normative et historiquement variable, dont la fonction est de fixer les règles d'un usage légitime et illégitime du corps des femmes ». Dans ce récit, la prostitution est étroitement entrelacée avec les ressorts financiers et les hiérarchies de pouvoir. Les jeunes filles se trouvent au centre de ce jeu social compliqué, où leur corps devient l'épicentre d'une normativité en constante métamorphose, dictant les règles qui déterminent ce qui peut être considéré comme une utilisation appropriée ou inappropriée de leur corps. Ces règles, évoluant au gré des époques, façonnent les constructions sociales qui reflètent les mutations culturelles, économiques et politiques au sein de la société sénégalaise. La narration d'Aminata Zaaria se mue alors en un prisme à travers lequel la complexité des interactions sociales et des enjeux culturels s'expose, tout en offrant une toile de fond où se joue la lutte pour l'émancipation et la redéfinition des rôles des protagonistes dans un environnement contextuel parsemé de complexités propres aux expériences féminines.

L'épopée vécue par Dior et son amie montre les lisières de la société, celles qui sont cloisonnées par des normes séculaires et qui mettent en évidence les interrogations suscitées par les aspirations des jeunes filles. Cette déclaration constitue une véritable révolution dans le panorama de la littérature féminine, offrant une vision lucide de la réalité de la prostitution au Sénégal par « tous ces Français, Belges et Allemands qui vivent au Sénégal, ils ne sont attirés que par l'exotisme. L'essentiel pour eux c'est que tu sois noire, black comme ils disent, et que tu ne sois pas vieille. Ils ne font pas la différence entre une chèvre coiffée et un top model, je te dis » (Zaaria, 2004 : 15).

Au premier plan de ces motivations se trouve, de manière indéniable, l'attrait irrésistible de l'exotisme, cette essence envoûtante de la diversité. Il s'agit d'une fascination envers le mystère de l'inconnu, une quête insatiable pour appréhender l'essence d'une réalité culturelle différente. Au cœur de cette attraction singulière réside une dynamique tout à fait particulière, une recherche inlassable d'authenticité incarnée par la simple distinction de la couleur de peau, où le terme *noir*, employé de manière familière, symbolise cet entrelacement culturel qui engendre l'altérité : ce reflet fascinant de l'autre. Cependant, une subtilité ironique se dessine dans cette perception, où la jeunesse se dresse comme un prérequis fondamental, un vecteur essentiel d'inclusion. C'est comme si la jeunesse représentait la clé d'un paradigme de séduction, à partir duquel découle la perpétuation d'une image idéalisée des jeunes filles sénégalaises.

Dans ce passage, l'analogie suggestive entre une chèvre et un top model perle ici comme un prisme qui distille une vérité empreinte de cynisme. À travers cette métaphore animale, se profile une allégorie du regard superficiel et des motivations simplistes des étrangers. Les frontières de la perception semblent s'estomper, réduisant la complexité humaine à une dualité primitive entre l'aspect extérieur et l'apparence. C'est une vision qui évoque à la fois le désir de l'esthétique et une ironie manifeste à l'égard de l'importance accordée à l'apparence physique.

Au sein de cette conversation révélatrice entre les deux femmes, l'idée selon laquelle elle a de la chance de trouver un toubab disposé à assouvir ses besoins émerge comme un spectre de possibilités. Dior esquisse les dynamiques de l'amour transactionnel liée à la prostitution, où les liens sont tissés par la précarité économique. Le recours à la prostitution fusionne les notions de *désir*, d'*opportunité* et de *vulnérabilité*, scellant ainsi le lien complexe entre l'humanité et le pragmatisme, entre l'espoir et la réalité implacable. Pour échapper au destin tragique d'une histoire d'amour vouée à l'échec, l'amie de Dior envisage une alternative, celle de découvrir l'amour au sein d'une relation avec un homme sénégalais, faisant naître l'espoir d'une rédemption sentimentale au-delà des frontières de la transaction monétaire. Cette réalité transparaît à travers ces lignes :

> –Tout est possible, on pourrait même trouver d'autres mecs, pas forcément des toubabs, qui nous offriraient une vie bien meilleure.
> Dior se retourne vers moi et m'assène :
> – La solution ce n'est pas de trouver un mec pour être entretenue, je l'ai compris maintenant (…) Il faut capituler, ma chère et voir comment survivre à un tel désarroi. C'est ça le plus grand défi. Nous ne sommes que des putes même si je refuse de l'accepter (Zaaria, 2004 : 205).

Au sein des échanges marqués par des confidences entre les deux protagonistes, les divergences de perspective se dessinent tel un kaléidoscope d'opportunités, répandant une lueur d'optimisme. C'est l'écho d'un désir latent et une quête perpétuelle

d'amélioration, personnifiée par l'exploration d'une alternative aux étrangers occidentaux, souvent associés à l'opulence financière. Cette vision est enveloppée d'une évasion vers une vie clémente. Toutefois, la réplique lucide de Dior dépeint une transformation bien plus réaliste, car elle admet que la solution ne se trouve point dans la dépendance à l'égard d'un homme pour subvenir à ses besoins.

En articulant ces mots, la protagoniste avance dans un territoire d'acceptation ardue, une acceptation que l'on pourrait interpréter comme la soumission inéluctable à une réalité socio-économique implacable. Cela dénote une conscience aiguisée des limites inscrites dans la quête d'une dépendance financière envers les hommes. C'est là que réside le défi qui confère une note de résistance face à ce dilemme en apparence insurmontable. La conclusion de Dior insuffle une perspective de persévérance et de lutte intérieure, révélant les méandres complexes de la psyché féminine, exhalant la résilience et la détermination à l'encontre d'une réalité qui pourrait, à première vue, sembler écrasante.

Dior poursuit inexorablement sa propre descente aux enfers avant de se suicider en buvant du Baygon liquide. Sa rupture avec son toubab qui lui avait promis de l'emmener avec lui en France déclenche une prise de conscience sur sa position précaire. En outre, ses déboires avec les forces de l'ordre accentuent son malaise, car elle se sent piégée dans une société où son amie et elle-même sont des prostitués, même si elle résiste à accepter cette réalité. Cette confession empreinte d'amertume, marquée par des connotations péjoratives et imprégnée de préjugés culturels, est un jugement incisif visant à éveiller la conscience du lecteur à l'égard de la situation vulnérable des jeunes femmes sénégalaises.

En cet instant, Dior atteint l'apogée de son périple qui est jalonné de découvertes, d'acceptations et d'affirmations sur sa propre essence. Elle explore les subtilités de son identité personnelle, ainsi que les réactions qu'elle doit orchestrer en réponse aux pressions socio-économiques qui pèsent lourdement sur elle, menaçant son autonomie. À travers son vécu personnel, elle se métamorphose en une allégorie vivante qui incarne la dure réalité que partagent de nombreuses jeunes filles, donnant ainsi vie à leur tragédie quotidienne. Sa mère lui rappelle la réprobation morale inhérente à ses agissements au sein de cette séquence :

> […] D'ailleurs, si tu n'as pas trouvé un bon mari, c'est parce que tous les habitants du village sont au courant de tes rapports avec le jeune Diop.
> – Ce que je fais avec Peter c'est mon problème. Je suis une femme et non un fagot de bois. Je n'ai pas honte d'avoir une vie sexuelle et si ça choque, tant pis ! (Zaaria, 2004 : 92-93).

La protagoniste exprime sa détermination et son refus de se soumettre à son destin préétabli, mettant en lumière une exploration de sa propre liberté sexuelle au sein d'une toile socioculturelle intransigeante. Ces propos révèlent la réalité où les

normes sociales et le regard scrutateur de la communauté exercent une pression considérable sur les choix personnels des femmes. L'idée d'un mariage traditionnel est profondément enracinée et perçue comme une étape incontournable dans la vie des femmes, fortement influencée par l'opinion de la communauté. Ces déclarations visent à souligner l'absence d'un mariage traditionnel comme une éventuelle cause des relations hors mariage, tout en suggérant implicitement une critique concernant la liberté d'explorer leurs intimités sans être jugées

La réponse de la protagoniste, où elle déclare que c'est sa prérogative personnelle et qu'elle n'est pas un vulgaire « fagot de bois », agit en ce sens comme une défense sans équivoque contre les restrictions imposées aux femmes. Elle exprime ainsi une affirmation du droit individuel à la vie privée et à la prise de décision autonome. L'analogie avec un morceau de bois évoque l'image d'un objet inanimé, d'un fardeau ou d'un élément soumis à la manipulation sociale. Ceci révèle une quête intrinsèque de dignité et d'autodétermination, ainsi qu'une soif ardente de transcender les perceptions réductrices. Cette volonté de surpasser les limites atteint son apogée avec la déclaration catégorique « Je n'ai pas honte d'avoir une vie sexuelle et si ça choque, tant pis ! », émergeant comme un point culminant de l'affirmation résolue du droit à la liberté sexuelle et à l'acceptation de soi, indépendamment du jugement d'autrui.

6. Conclusion

Dans son ensemble, le roman *La nuit est tombée sur Dakar* offre une exploration de la place des femmes dans la société sénégalaise, une position bien souvent déterminée par des conventions ancestrales : les inégalités de genre, ainsi que les sacrifices et les tâches invisibles quotidiennes. Ce récit ambitieux aspire à susciter une prise de conscience en ce qui concerne les dynamiques de l'équité et de la reconnaissance, tout en soulignant impérieusement la nécessité d'opérer des transformations sociales d'envergure. La quête de liberté découle d'une profonde aspiration à rompre les chaînes de la répression et de la culpabilité souvent associées à l'expression de leur sexualité, démontrant ainsi une détermination à vivre une vie autonome, affranchie des entraves imposées par les conventions sociales restrictives. L'acte de rejeter le regard scrutateur de l'extérieur se révèle comme une affirmation vigoureuse de soi, impliquant le droit inaliénable d'explorer les désirs et les besoins personnels des femmes, tout en revendiquant une identité sexuelle légitime.

Par le biais de cette remise en question des normes établies au Sénégal, le roman ouvre la voie à une réflexion sur le rôle de la condition féminine dans la société. En combinant la mémoire historique avec la réalité contemporaine, le récit évoque la tragédie ancestrale qui persiste dans les facettes de la vie moderne, faisant de la Maison des Esclaves un symbole de souffrance et de résistance. Aminata Zaaria nous rappelle, à travers ce récit, que derrière chaque acte de résilience, derrière chaque quête de liberté, se tient une femme résolue à surmonter les obstacles qui entravent son chemin. Son

roman se métamorphose en un manifeste de la reconnaissance et de la dignité des femmes, défiant les préjugés et ébranlant les bases du patriarcat.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BENQUET Marlène & Mathieu TRACHMAN (2009): «Actualité des échanges économico-sexuels». *Genre, sexualité & société*, 2, 1-9. URL: http://gss.revues.org/index986.htm.

BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art*. Paris, Le Seuil.

BROSSEAU, Marc (2003): «L'Espace littéraire entre géographie et critique», *in* Rachel Bouvet et Basma El Omari (dirs.), *L'Espace en toutes lettres*. Montréal, Éditions Nota bene, 419-437.

CASANOVA, Pascale (2008): *La République mondiale des Lettres*. Paris, Le Seuil.

CAZENAVE, Odile (1996): *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris, L'Harmattan.

DURAND, Gilbert (1984): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Bordas.

DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI (1975): *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris, Minuit.

GLISSANT, Édouard (1990): *Poétique de la Relation*. Paris, Gallimard.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1990): *Les interactions verbales*. Paris, Armand Colin, t. I.

LEFEBVRE, Henri (2000): *La production de l'espace*. Paris, Anthropos.

LEGARDINIER, Claudine (1996): *La prostitution*. Paris, Éditions Milan.

MAINGUENEAU, Dominique (2010): *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Armand Colin.

MOLINIÉ, George & Alain VIALA (1993): *Approches de la réception: sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio.* Perspectives littéraires, Presses Universitaires de France.

SOJA, Edward. (1987): «Postmodernization of Geography : A Review». *Annals of the Association of American Geographers*, 289-323

ZAARIA, Aminata (2004): *La nuit est tombée sur Dakar*. Paris, Grasset.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Monografías 17

La puissance des consciences éveillées : écrivaines du Sénégal en langue française
Luisa Montes Villar (coord.)

Seynabou Sonko: *Djinns* ou le roman de l'entre-deux

Dominique BONNET
Universidad de Huelva
domi@uhu.es
https://orcid.org/0000-0002-6923-1451

Resumen

En su primera novela, *Djinns*, Seynabou Sonko, joven escritora franco-senegalesa, aborda el tema del biculturalismo a través de la búsqueda identitaria de la joven Penda, personaje central de la novela, cuyas preguntas son a menudo similares a las suyas. Se verá que, remontándose a las tradiciones senegalesas de su infancia, la autora toma como punto de partida la figura de los djinns, seres místicos invisibles de intenciones ambiguas que viven entre los humanos y los asocia en su novela a lo que la sociología occidental denomina esquizofrenia identitaria. Mediante este desdoblamiento cultural, los personajes, acompañados por sus djinns, consiguen adquirir una percepción más completa de su entorno, que les guiará hacia una armonía de identidad y lenguaje.
Palabras clave: Seynabou Sonko, biculturalismo, djinn, búsqueda identitaria, esquizofrenia.

Résumé

Dans son premier roman, *Djinns,* Seynabou Sonko, jeune écrivaine franco-sénégalaise, aborde la problématique de la biculturalité s'appuyant sur la quête identitaire de la jeune Penda, personnage central de son roman dont les questionnements sont souvent proches des siens. Nous verrons que, revenant sur les traditions sénégalaises de son enfance, l'auteure part de la figure des djinns, êtres mystiques invisibles aux intentions ambiguës vivant parmi les humains et les associe dans son roman à ce que la sociologie occidentale dénomme la schizophrénie identitaire. Par ce dédoublement culturel, les personnages, accompagnés de leurs djinns, parviendront à acquérir une perception plus complète de leur environnement qui les acheminera vers une harmonie identitaire et linguistique.
Mots clé : Seynabou Sonko, biculturalité, djinn, quête identitaire, schizophrénie.

Abstract

In her first novel, *Djinns*, Seynabou Sonko, a young Franco-Senegalese writer, explores the question of biculturalism through the identity quest of the young Penda, the main character in her story, whose questions are often similar to her own. We shall see that, going back to

* Artículo recibido el 11/09/2023, aceptado el 10/11/2023.

the Senegalese traditions of her childhood, the author starts from the figure of the djinn, invisible mystical beings with ambiguous intentions living among humans and associates them in her novel with what occidental sociology calls identity schizophrenia. Through this cultural duality, the characters, accompanied by their djinns, will acquire a more complete perception of their environment, which will lead them to a harmony of identity and language.
Keywords: Seynabou Sonko, biculturality, djinn, identity quest, schizophrenia.

1. Introduction

Seynabou Sonko est une écrivaine, chanteuse et compositrice franco-sénégalaise, née à Paris en 1993, de parents sénégalais. Elle a fait des études de lettres modernes à Montréal, puis a poursuivi sa formation en littérature dans un premier temps à Bruxelles, pour ensuite intégrer le master de création littéraire de l'Université Paris 8. Certains de ses textes ont été publiés dans les revues *Sabir* et *Muscles*, et elle travaille aussi sur la mise en musique de ses propres compositions qu'elle chante sous le pseudonyme de Naboo. En 2023, elle a publié son premier roman chez Grasset, *Djinns,* qui met en relief l'expérience de la quête identitaire d'une très jeune femme, Penda, dont le parcours biculturel parfois complexe, nous renvoie souvent à celui de son auteure. Dans ce roman une jeune fille, Penda, aidée de sa grand-mère Mami Pirate, cherche à faire sortir son ami d'enfance Jimmy de l'hôpital psychiatrique dans lequel il a été interné, en raison d'un comportement incontrôlable et violent au cours d'une bagarre. *Djinns* est, sans doute, un roman sur la biculturalité, plus précisément sur ce que les sociologues appellent la schizophrénie identitaire, mais *Djinns* est également l'histoire de la vie quotidienne et des tourments intérieurs de sa jeune narratrice, Penda. Un premier roman qui joue avec la langue, mais aussi avec l'imaginaire et qui nous présente une recherche identitaire, celle d'une universelle Penda, au cœur de la confrontation de deux univers.

Si dans le cas de Seynabou Sonko nous ne pouvons pas véritablement parler d'exil, nous pourrions pourtant évoquer un certain exil intérieur de par sa biculturalité et son expérience au sein de la société française. L'auteure elle-même du reste y fait allusion, considérant que malgré la liberté dont elle jouit, son ressenti y est parfois celle d'une exilée n'appartenant pas, de son point de vue, à la norme française qu'elle attribue à l'homme blanc (Rosemont, 2023). Tout comme Penda, son personnage central, elle est imprégnée de plusieurs cultures, de plusieurs influences linguistiques ou de différents milieux sociaux. C'est par le biais du djinn intérieur de la jeune Penda, incarné par un homme blanc, celui-là même désigné auparavant comme étant la norme dans la société française, que l'auteure tente de trouver des réponses aux questionnements de Penda, qui sont aussi un peu les siens. Cet homme blanc, tout d'abord envisagé comme un ennemi, deviendra progressivement un genre d'allié pour Penda, faisant désormais partie de son être sous la forme de ce djinn intérieur. Dans une interview,

Seynabou Sonko rend compte de cette architecture narrative autour de la figure du djinn, se justifiant de la sorte :

> J'ai mis énormément de temps à écrire le mot schizophrène. Le point de départ, c'était la narratrice, qui était habitée par un Djinn blanc. En fait, j'avais envie de parler de racisme, et la meilleure manière pour moi d'en parler était d'inscrire son pire ennemi politique à l'intérieur d'elle-même, et à partir de là, de créer une sorte de questions-réponses mentales. Je voulais montrer ce qui se passe à l'intérieur de la psyché d'une jeune femme noire, qui subit le racisme en France, un pays qui l'a vu naître. Dans le débat public, on parle souvent de schizophrénie identitaire, et comme je ne voulais pas faire un roman sociologique, il m'a semblé intéressant d'incarner la schizophrénie identitaire de ma narratrice par un véritable personnage (Rosemont, 2023 : en ligne).

Tout au long du roman, nous suivrons ces djinns, sortes de génies issus des croyances préislamiques. En outre, nous concevrons que ces êtres invisibles représentent le versant culturel sénégalais de la jeune Penda qui aura, dans le roman de Seynabou Sonko, son équivalent occidental dans la schizophrénie diagnostiquée à son ami Jimmy, lors de son internement en hôpital psychiatrique. Dès lors, nous pouvons parler de *Djinns* comme d'un roman axé sur l'acharnement d'une jeune femme dans son exploration identitaire, dans sa détermination à trouver la place qui lui correspond dans la société, la française ou la sénégalaise et dans sa volonté de fuir toute catégorisation sociale, raciale ou de genre.

Pour comprendre le cheminement de Penda dans cette quête multiple, notre réflexion s'articulera en trois parties. La première cherchera à définir ce que sont les djinns, ainsi que leur rôle dans un système de représentations et un imaginaire africain, pour finalement clarifier leur fonction dans le roman de Seynabou Sonko. De cette partie émanera la seconde qui mettra en lumière le rôle du djinn dans le dédoublement personnel de Penda, de par sa contribution à la construction de l'harmonie identitaire retrouvée, ayant facilité chez la jeune femme la compréhension de cette société inversée constamment renvoyée par son djinn. Finalement, nous observerons que la démarche de Penda passe par l'élaboration d'une langue composite, selon le terme employé par Patrick Charaudeau (2001), qui lui permettra de se sentir à sa place dans chaque sphère fréquentée.

2. Djinns : définition et fonction

Afin d'appréhender la portée du titre du roman de Seynabou Sonko, *Djinns*, nous nous arrêterons tout d'abord, sur le rôle de ces êtres mystiques, non seulement dans la tradition sénégalaise et musulmane, mais encore et surtout dans le déroulement de l'intrigue, tentant d'en donner une définition tout en en soulignant leur importance et leur fonction.

Selon Pierre Lory (2011 : 93), dans les traditions prophétiques (*hadīth-s*) du Coran, « l'univers est peuplé par trois catégories d'êtres conscients : les anges, les djinns et les hommes ». À cela il ajoute que si les anges sont des envoyés de Dieu ayant accès au royaume des cieux, les djinns évoluent quant à eux parmi les hommes, se mélangeant à leurs vies de façon parallèle ou convergente. Ils accompagnent les hommes dans leur vie quotidienne et vivent à leurs côtés, accomplissant des tâches similaires au sein d'une société commune. Mais, bien que le djinn soit souvent considéré comme un être malfaisant, il n'est pas pour autant la figure antagonique de l'ange, puisque les premiers sont des êtres terrestres et les seconds, célestes. Leurs fonctions et leurs influences sont différentes.

Le profil du djinn type reste difficile à établir, néanmoins de nombreux chercheurs, ainsi que la plupart des autorités religieuses spécialistes en la matière s'accordent sur deux points : d'une part leur grande intelligence et, d'autre part, leur appartenance à un monde invisible pour beaucoup, pouvant parfois établir des connexions avec certaines personnes élues (Tourneux, 1999). C'est cette invisibilité, primordiale et principale dans la vie et la fonction de ces êtres, qui semble avoir été mise en relief par l'étymologie du mot djinns, comme nous l'indique Pierre Lory : « Le terme dérive de la racine arabe JNN – qui n'a rien à voir avec le latin *genius,* comme l'ont suggéré certains philologues. Cette racine JNN suggère l'idée de ce qui est caché, obscur, invisible » (Lory, 2011 : 94). La croyance aux djinns est bien antérieure à l'Islam en Arabie et elle retrace davantage un système de représentation, qu'une partie de la religion ; ce qui rejoint la vision de Seynabou Sonko héritée de son éducation sénégalaise, de même que l'utilisation littéraire qu'elle en fait au sein de son premier roman, tel qu'elle le raconte au cours d'une interview :

> Les djinns sont arrivés par mon éducation religieuse même si je ne sais pas si je peux vraiment utiliser ce mot-là, mes parents viennent du Sénégal, tous les deux. Moi j'ai grandi en France mais peut-être la seule chose qu'on m'a transmise du Sénégal c'est la figure des djinns [...] une manière de prendre soin les uns des autres, [...] des symboles que j'ai intégrés moi-même [...] Après, cette croyance est venue se confirmer, ça faisait vraiment partie du patrimoine culturel et les gens parlaient des djinns de manière tout à fait normale et quotidienne. C'est à partir de là que j'ai trouvé ça intéressant et c'est venu se confronter à ma vision très occidentale des choses, une vision très rationnelle, mais j'ai compris que pas forcément incompatible et que je pouvais avoir les deux, que je n'avais pas à choisir (Lacaille, 2023 : en ligne).

Il nous paraît également important d'évoquer la psychiatrie transculturelle qui s'intéresse à « l'impact de la culture sur la santé mentale et la maladie et remet le patient

au centre de la relation en respectant ses manières de faire et de penser, individuellement mais aussi collectivement » (Mc Mahon, Radjack & Moro, 2020 : 54), pour aborder l'influence des djinns dans certaines maladies physiques ou psychiques. Toutefois, force est de constater que leur assimilation au sein du Coran ne leur accorderait plus un statut identique à celui qu'ils avaient dans la culture originelle : « La conception des djinns telle qu'elle est véhiculée à travers la tradition musulmane est celle d'êtres analogues aux humains, mais vivant de façon en quelque sorte inversée : ils se nourrissent d'ordures, vivent généralement sous la terre dans les endroits déserts, sauvages » (Lory, 2011 : 94).

Dans le livre de Seynabou Sonko, les djinns sont présents sous les différentes facettes et versions que nous venons de recenser, respectant toutes leur invisibilité au sein de la société. Suivant la tradition populaire, seuls les élus, ici Mami Pirate et Penda, ont le pouvoir de les percevoir, de les déchiffrer, de les utiliser, mais aussi de les neutraliser. Elles seules sont aptes à déceler leurs natures et leurs propos. En lien avec ses origines sénégalaises et l'éducation qui en découle l'auteure joint au sein de son écriture les traits populaires de ces êtres subtils, que sont les djinns, aux traditions de la culture préislamique :

> Une des premières choses que m'a transmise Mami Pirate concernant les djinns c'est que chaque être humain en a un, mais que seules les personnes prédisposées à rentrer en contact avec l'invisible peuvent le voir. Mami avait intégré cette croyance préislamique dans sa pratique de guérisseuse. Son art était un mélange provenant de son éducation coranique sénégalaise, et aussi des rites animistes qu'elle avait appris avec Tonino au Gabon (Sonko, 2023 : 32).

Ils accompagnent les personnages dans leurs vies personnelles et quotidiennes, conservant ce trait principal de la culture populaire et font aussi partie de ce monde inversé, suggéré par les écrits coraniques, dont nous parle Seynabou Sonko à plusieurs reprises :

> Mon djinn était plutôt gentil je crois. Il aimait les livres avec des images dedans. La crème de marron et Paname. Paris même. On cohabitait en bonne entente, il savait se faire oublier, même si des fois c'était un vrai bâtard, j'le cache pas. Les djinns, peu importe sous quelle forme ils se manifestent, peuvent être de sacrés bâtards (Sonko, 2023 : 35).

Mais ce renversement n'est pas représenté, dans le cas du djinn de Penda, par un univers immonde et abject au sens où l'entend le Coran. Cette inversion se manifeste plutôt en tant que réverbération interculturelle : certains djinns du roman évoluent bel et bien dans un univers adverse ; c'est notamment le cas de celui de Penda, puisque ce dernier se construit dans une culture et un genre différents, deux facteurs

qui renvoient sans cesse Penda à sa condition. Le djinn de Penda est un homme blanc qui incarne ainsi l'antithèse de la jeune femme noire, devenant d'une certaine façon dans le roman une représentation fictionnelle du racisme « ordinaire » :

> Le bus était bondé, mais mon djinn et moi on a réussi à trouver une place assise pépère, jusqu'à ce qu'une femme blanche me demande à moi de lui céder la place [...] Elle s'était dirigée vers moi avec dans les yeux une immense détermination, vers moi qui étais pourtant à l'autre bout du bus, pour me demander de lui céder mon siège, avec pour seul alibi un marmot qui s'accrochait à sa jambe comme à un cornet de glace [...] j'étais ce qu'il y avait de plus inoffensif, celle sur qui était tatoué « négresse » sur le front (Sonko, 2023 : 90).

Un ressenti que Seynabou Sonko avoue, elle-même, avoir éprouvé en France :

> À l'instar de Penda, je ne me sens pas à la marge, je me sens appartenir à la norme, explique Seynabou, sauf qu'on me rappelle souvent que ce n'est pas le cas. Ce qui représente la norme en France, c'est l'homme blanc – comme le djinn de Penda ! En la faisant cohabiter avec son pire ennemi, j'ai pu jongler avec beaucoup de registres différents (Rosemont, 2023 : en ligne).

Par le prisme de son djinn, Penda parvient à déceler les inégalités sociales et de genre : elle interprète le regard des autres dans la société et filtre également l'agressivité masculine. Le djinn devient alors une espèce de médiateur entre la perception que Penda a de son identité et de son genre et celle que les autres lui renvoient, la mettant constamment face à son emplacement dans la société.

Le rôle du djinn dans le roman de Seynabou Sonko nous fait basculer dans l'ethnopsychiatrie qui associe le pluriel du terme djinn à la notion de folie : « *jenoun* ou *jnoun* a donné *junan* ou *jenan* qui signifie la folie – car être pris, capturé par un être invisible implique l'aliénation de la personne » (Nathan, 2000), de la sorte que « *Majnoun* signifie être sous l'emprise d'un djinn – donc, littéralement : endjinné – mot généralement utilisé pour désigner la folie » (Nathan, 2000 : en ligne). Le djinn s'affirme comme étant donc responsable, dans certaines cultures, des troubles psychiques et psychiatriques. En outre, selon Frantz Fanon (1968 : 21), la revendication de ces mythes est aussi une affirmation inconsciente de lutte et de résistance contre le système colonial : « L'atmosphère de mythe et de magie, en me faisant peur, se comporte comme une réalité indubitable. En me terrifiant, elle m'intègre dans les traditions, dans l'histoire de ma contrée ou de ma tribu, mais dans le même temps, elle me rassure, elle me délivre un statut, un bulletin d'état civil ».

Dans le roman de Seynabou Sonko, Jimmy, ami proche de Penda, est placé en hôpital psychiatrique suite à un comportement violent et étrange au cours d'une bagarre en banlieue : « Ils ont tout vu. L'effroi dans les yeux de Jimmy, sa détermination,

sa monstruosité. Ils ont tout entendu, les râles, la colère, l'appel à l'aide » (Sonko, 2023 : 24). Le djinn de Jimmy, à l'instar de celui de Penda, marquera dès lors dans le livre la disjonction culturelle, dans le domaine scientifique et médical. Dès le tout début du roman, la grand-mère de Penda déchiffre aisément quelle est la nature du problème de Jimmy et manifeste l'aversion ressentie pour la médecine occidentale, dans une volonté de cloisonner les deux cultures : « Mami a dit, tu sais Penda, les psys c'est pour les Blancs, allons sortir Jimmy de là » (Sonko, 2023 : 12). Le dilemme est incarné par le conflit d'opinions entre la vision de Mami Pirate, guérisseuse africaine qui, dans son diagnostic, évoque le djinn de Jimmy « pas content, pas content du tout » (Sonko, 2023 : 14), et la schizophrénie annoncée par la psychiatre Lydia Duval, exerçant au sein du GHU Maison Blanche, nom qui symboliquement vient renforcer cette distance culturelle au même titre que l'attitude infantilisante et rabaissante de la psychiatre :

> Madame la psy a posé son pouce et son index sur son menton, en mode c'est intéressant. On aurait dit que durant toute sa carrière elle avait attendu qu'une occasion comme celle-là se présente, se retrouver face à une guérisseuse arriérée. C'est ce que semblait dire son regard rempli de condescendance. Le malaise que ça a créé, c'était trop (Sonko, 2023 : 12).

En conséquence, la plupart des personnages se retrouvent au milieu de tourments identitaires et culturels que l'univers des djinns permet de mettre à découvert. Dans le cas de Penda, son impression de bilinguisme au sein de la société française, se retrouvant sur la frontière entre ses deux mondes, l'entraîne vers certains questionnements que nous essaierons de résoudre dans la suite de ce travail.

3. Le Djinn ou le regard de l'autre dans la construction identitaire

La sensation d'équilibrisme qu'éprouve Penda, dans les différentes sphères de sa vie quotidienne, nous permet d'appréhender la question de l'identité qui se trouve au cœur du livre de Seynabou Sonko. Dans la quête des personnages, surgissent des problématiques telles que le regard de l'autre en société ou encore celle de l'héritage colonial, tangible ou pas, à l'image des djinns qui en sont souvent le reflet. Le titre du livre, *Djinns*, met en évidence la volonté de l'auteure de faciliter pour ses personnages la mise en lumière de leurs doubles invisibles qui restent fondamentaux dans leurs recherches, car tous ces êtres sont attrapés entre deux cultures, deux mondes et parfois deux genres. Il est intéressant de souligner que nous retrouvons des thématiques approchantes, sujettes à des problématiques similaires chez d'autres écrivaines. Nous pourrions citer notamment Fatou Diome, auteure elle aussi franco-sénégalaise, qui tente dans son écriture d'ouvrir la voie vers une harmonie partant de la paix et du consensus ainsi que d'une action individuelle plutôt que communautaire. Par ces mots prononcés au cours d'une interview réalisée par le journal, *Jeuneafrique* : « Constituer des meutes pour aller renverser des statues n'a rien de glorieux. C'est primaire, c'est

primitif » (Juompan-Yakam, 2022 : en ligne), elle remet en cause les actes de barbarie collective qui, selon elle, ne permettent pas de se libérer d'une colonisation toujours latente, bien au contraire, puisque ces manifestations ne font que mettre en relief le côté primitif de ces populations opprimées par le passé. Elle combat ainsi l'assignation identitaire enjointe, d'après elle, par les Blancs, qui contraint les Noirs à se constituer comme un peuple marqué par une amertume génétique qui les inciterait à la révolte violente prolongée dans le temps, propos qu'elle développe ici :

> Ressasser les mêmes sujets est finalement une forme de lâcheté [...] C'est une manière de se protéger en restant enfermé dans le cocon de l'esclavage et de la colonisation, deux thèmes qui font toujours consensus. Ils rallient le plus grand nombre, qui pleurniche, critique, sans être capable de formuler la moindre solution. Je préfère être force de proposition [...] C'est de l'assignation identitaire. L'accepter, c'est faire le jeu des racistes et des sectaires. Elle consiste à nier l'aptitude de l'autre à se définir. Un Noir n'en vaut pas un autre ; chacun a sa propre histoire (Juompan-Yakam, 2022 : en ligne).

Une perspective que nous retrouvons chez le personnage de Penda dont la recherche identitaire est intimement liée à son cheminement personnel, qu'elle entreprend par le biais de son double, son djinn.

Penda est une jeune fille d'origine sénégalaise d'une vingtaine d'années qui, à la mort de sa mère, fut élevée, aux côtés de sa sœur Shango, par sa grand-mère guérisseuse, Mami Pirate. À l'image de sa grand-mère « Sénégalaise devenue paria dans sa famille au Sénégal, qui s'était recréé des racines au Gabon tout en élevant ses petites-filles en France » (Sonko, 2023 : 173), Penda est libre et ne veut se voir ranger dans aucune catégorie : elle s'habille tel un garçon et sa vie fluctue entre ses deux univers, français d'un côté, sénégalais de l'autre. Cependant, *Djinns* n'est pas simplement un roman sur la diversité culturelle au même titre que la schizophrénie n'est pas seulement celle de Jimmy. Penda, comme tant d'autres femmes de son âge, se bat au quotidien pour lutter contre la pauvreté, la solitude ou le racisme, entre autres. Ses traversées de Paris sur son skate symbolisent sa liberté, en dépit de tous les obstacles rencontrés :

> J'ai attrapé ma planche de skate, et j'suis descendue. Dans ma précipitation, j'ai évité de justesse une chute qui aurait pu être méga douloureuse si je n'avais pas appris à tomber. La faute aux coquilles des marrons qui sont en nombre sur la place en automne. Je suis tout de même repartie sur ma planche. Sur la route, le danger pouvait venir des automobilistes, mais au moins le sol était lisse, et j'avais suffisamment d'espace pour slalomer la descente en toute liberté (Sonko, 2023 : 126).

Penda reste donc libre avant tout, questionnant et rejetant tout type de catégorisation ou d'amalgame, dans ce que désignait Fatou Diome, en définitive, par *assignation identitaire*. De la sorte, lorsque Penda affirme : « Quand je m'habillais comme un garçon, ce n'était pas un adieu aux artifices dits féminins, simplement je voulais me sentir libre de mélanger dans la même tenue les attributs de mon djinn et les miens. Je voulais qu'on me foute la paix » (Sonko, 2023 : 76), nous percevons à nouveau son désir de vivre librement, mêlant sans peine la personnalité de son djinn et la sienne, dans une fluidité culturelle et de genre qui n'est propre qu'à elle seule.

Le cheminement de Penda passe forcément par le Sénégal, son *autre* pays. Un seul chapitre, *Tiers-lieu*, revient sur l'unique voyage de Penda au Sénégal à l'âge de 12 ans. Le titre donné à ce chapitre nous fait inévitablement penser au « tiers espace » dont nous parle Homi K. Bhabha dans *Les lieux de la culture* (2007), qu'il désigne encore comme un « espace de l'entre-deux », un espace qui semble être celui de la transgression, de la prise de conscience. Il s'agit donc d'un chapitre charnière dont le titre n'est pas laissé au hasard. Pendant ce voyage Penda, déjà consciente de l'identité de son djinn, savait que, dès leur arrivée au Sénégal, elle le ferait basculer dans une situation similaire à la sienne en France : « Se retrouver dans un pays à majorité noire a été très déconcertant pour lui. C'est pas les vacances mon gars, t'as vu, je lui disais » (Sonko, 2023 : 58). Le rapport est inversé puisque le djinn de Penda se retrouve en position minoritaire au sein de la société sénégalaise : c'est le chapitre de la transgression de Penda, pendant lequel elle cesse de se conformer et inverse les rapports de force, mais aussi de celle de son djinn qui la met face à ses doutes, à ses retranchements. Ce chapitre est le seul qui se déroule dans le pays africain et malgré sa couleur de peau, Penda se sent toujours différente et étrangère dans un pays où son intégration devrait être beaucoup plus douce. Le point commun entre sa position en France et au Sénégal reste le regard de l'autre, inéluctable dans la construction identitaire tel que l'expose Patrick Charaudeau (2009 : 22) :

> Le problème de l'identité commence quand on parle de moi, ce qui m'oblige à m'interroger sur le « qui suis-je? » : celui que je crois être, ou celui que l'autre dit que je suis? Moi qui me regarde ou moi à travers le regard de l'autre ?

Dans le roman de Seynabou Sonko, Penda intègre ce regard grâce à son djinn en France, mais aussi au Sénégal. Penda saisit dans le regard des autres qu'elle n'est pas non plus invisible au Sénégal :

> À peine arrivés sur le territoire, on s'est fait repérer direct. En même temps, avec la dégaine que j'avais, j'aurais dû m'y attendre. C'est simple, quand t'es sénégalaise, si t'es pas coiffée, pas mariée, t'es soit droguée, soit artiste. Aucune sénégalaise digne de ce nom ne se rase les cheveux. Moi j'avais octroyé ça à mon djinn, pour lui offrir un semblant de masculinité. On avait

> un accord lui et moi, je me rasais les cheveux à condition qu'il m'aide quand j'aurais vraiment besoin de lui à Paris (Sonko, 2023 : 57).

Si Penda perçoit cette différence grâce à son djinn, c'est qu'il la pousse à repenser et à refonder sa véritable individualité, en tenant compte de son capital culturel et personnel : « Mon djinn disait aussi que si en plus je n'étais pas capable de parler de Dakar et de sa corniche avec ferveur et engouement, valait mieux que je passe mon chemin, d'aller où on m'appréciait pour ce que je suis, pas pour ce que je représente » (Sonko, 2023 : 92). Penda comprend qu'elle n'est la norme ni en France, ni au Sénégal et ne se reconnaît dans l'identité collective d'aucun de ces deux pays, tel que l'énonce Charaudeau (2009 : 24) :

> Dans l'identité collective, un plus un ne font pas deux, mais un nouveau un qui englobe les deux. Voilà pourquoi nous avons souvent du mal à nous reconnaître dans le jugement des autres. On ne sait pas exactement quelle est la part de notre singularité, de notre appartenance au groupe et de l'effet du regard des autres sur soi.

Par le biais du reflet que son djinn lui renvoie dans chaque contexte, Penda décèle sa singularité en France et au Sénégal et parvient à concevoir ce tiers-lieu, cet « espace de l'entre-deux » :

> Quand j'y pense, dix ans et bien des épisodes plus tard, ce voyage m'a permis d'appréhender autrement l'invisible en moi. Cette fois j'avais compris, rien n'était plus fatiguant que de devoir justifier de son existence, que ce soit d'un côté ou de l'autre de la Méditerranée. Mon ambition était ailleurs, dans un lieu où les choses auraient plus d'importance que les êtres, où l'invisible servirait à imaginer un nouveau monde, digne d'être rendu visible (Sonko, 2023 : 62).

C'est au sein de ce chapitre central dont le titre tend à définir un nouvel espace, celui de Penda, que le djinn, qui incarne le regard de l'autre, fait entendre à la jeune fille sa différence, sa pluralité : « Il n'y a pas de prise de conscience de sa propre existence sans perception de l'existence d'un autre qui soit différent. La perception de la différence de l'autre constitue d'abord la preuve de sa propre identité. C'est le principe d'altérité » (Charaudeau, 2009 : 27).

Désormais, c'est sur les traces de la schizophrénie diagnostiquée à Jimmy qu'elle réussira à trouver un équilibre dans cette « quête du soi, au nom d'une recherche de l'authenticité : saisir son identité serait saisir l'authenticité de son être » (Charaudeau, 2009 : 25). En assumant sa propre schizophrénie identitaire, Penda décide, en compagnie de son ami d'enfance, Chico, de prendre elle aussi le remède prescrit par Mami Pirate pour soigner Jimmy : la racine d'un arbuste nommé Iboga. Cette racine, Penda

va la chercher là où sa grand-mère l'aurait supposément plantée en France, dans le mirage d'une hybridation de la culture sénégalaise au sein d'une des forêts françaises les plus célèbres, celle de Fontainebleau. Penda finit par la découvrir et en la consommant, l'alchimie s'opère faisant que toutes les pièces du puzzle interculturel de Penda se mettent en place. Lorsque Mami Pirate apprend la démarche de sa petite fille, elle prononce les mots tant attendus pour la sérénité de Penda :

> C'est une richesse de parler deux langues, même plus, avoir des djinns ne fait pas de toi une personne malade, c'est sain, l'unité du sujet est une construction qui cloisonne, et elle a ajouté que je ne devais pas me sentir obligée de trancher sur quoi que ce soit [...] Ces paroles, venant de Mami, je les attendais depuis blindé. Avant de raccrocher, elle a ajouté, il n'y a pas à se poser la question de choisir, il faut aller vers soi, rester pirate (Sonko, 2023 : 173).

Penda finit ainsi par vivre apaisée dans sa diversité : « Pour la première fois de ma vie, cette pluralité d'identités m'est apparue comme une force et non un tiraillement » (Sonko, 2023 : 171).

4. Émergence d'une langue composite au service de la pluralité identitaire

Au sein de cette problématique identitaire, la langue et son usage jouent, dans le livre de Seynabou Sonko, un rôle fondamental. Penda, à la différence de sa sœur Shango et de sa grand-mère, n'a que quelques notions élémentaires de wolof : « moi qui balbutie tout juste bonjour en wolof » (Sonko, 2023 : 58). Néanmoins, elle se sent souvent traductrice dans cet univers biculturel dans lequel elle évolue :

> Mami s'est adressée directement à moi, elle a dit t'imagines Penda, si je dois expliquer à tous les Blancs que je rencontre en quoi consiste mon métier, je travaille plus, c'est pas écologique. Il y a eu un silence. Étais-je censée traduire ces paroles, alors que celle à qui elles étaient destinées savait très bien là où Mami voulait en venir ? » (Sonko, 2023 : 12).

À l'image de sa construction identitaire, Penda parvient à composer son univers linguistique particulier. Femme plurielle, elle s'acharne à fusionner les différentes langues de sa vie dans sa détermination de rester libre. Dans l'approche de Penda, il convient de rappeler que :

> La langue n'est pas le tout du langage. On pourrait même dire qu'elle n'est rien sans le discours, c'est-à-dire ce qui la met en œuvre, ce qui régule son usage et qui dépend, par conséquent, de l'identité de ses utilisateurs [...] Cela veut dire que ce n'est pas la langue qui témoigne des spécificités culturelles, mais le discours. Pour le dire autrement, ce ne sont ni les mots dans leur morphologie ni les règles de syntaxe qui sont porteurs de cultu-

> rel, mais les manières de parler de chaque communauté, les façons d'employer les mots, les manières de raisonner, de raconter, d'argumenter pour blaguer, pour expliquer, pour persuader, pour séduire (Charaudeau, 2001 : 343).

Penda parle comme elle vit, comme elle roule à skate, vite, sincère, engagée et irréfrénable :

> J'ai roulé. J'ai roulé sans destination aucune [...] J'ai roulé jusqu'à ce que le grésillement des roues contre le bitume rythme mes pensées, jusqu'à ce que mon oreille interne interprète sa propre musique, jusqu'à ce que je ne reconnaisse plus le nom des rues. J'ai roulé par nécessité de mouvement, roulé pour ne pas attendre, roulé pour ne pas pleurer, et pleuré tout de même à un feu orange qui a provoqué en moi une indécision horrible (Sonko, 2023 : 30).

De fait, le parler de Penda donne lieu à l'émergence d'une langue orale où se mêlent tous ses paramètres : ses origines sénégalaises, son éducation en France et sa résidence en banlieue. Sa langue est donc riche de l'héritage de tous ces facteurs dans une composition identitaire unique. Dans son usage de la langue française, Penda parle en argot : « celui dont le taf était de guetter l'arrivée des condés » (Sonko, 2023 : 25) et en verlan dans la cité : « la reum de Jimmy était sur la place en train de gueuler » (Sonko, 2023 : 48), parvenant ainsi à se forger une identité sociale. Elle utilise des mots wolofs dans sa communication familiale : « alors qu'on mangeait du soupou kandja » (Sonko, 2023 : 59), afin de préserver son identité sénégalaise. Parfois même elle s'exprime en arabe : « j'ai dit *Bismi Allahi Ar-Rahmani Ar-Rahim* » (Sonko, 2023 : 152), convoquant ses souvenirs d'enfance et son passage éphémère à l'école coranique. Enfin elle contrôle l'emploi et la signification de certains termes directement liés aux activités de guérisseuse de sa grand-mère : « tout le monde savait que Jimmy était un peu spécial, pour ne pas dire *jnounné* » (Sonko, 2023 : 10), de par l'éducation que celle-ci lui a donnée dans sa volonté d'en faire son héritière.

Ce qui débouche sur cette langue aux identités multiples qui exacerbe le sentiment multiculturel chez Penda : « J'avais l'impression d'être bilingue au sein même du français » (Sonko, 2023 : 14). De la sorte, Penda construit sa langue en accord avec son identité, la rendant inclusive dans sa totalité. Dans sa pluralité culturelle, elle a recours à un usage de la langue sciemment ciblé pour chaque communauté, selon une perspective sociale, hiérarchique, culturelle et religieuse, parfaisant son identité culturelle par le biais du langage :

> Pour traiter de l'identité culturelle à travers les faits de langage, il faut se référer à ce qu'est la compétence langagière [...] la langue doit être étudiée en relation avec son conditionnement

> social, l'intention qui préside à sa mise en œuvre et les contraintes de l'action dans laquelle elle est employée. C'est pourquoi il me semble nécessaire de distinguer quatre types de compétence, que j'appelle « situationnel », « discursif », « sémantique » et « sémiolinguistique » (Charaudeau, 2001 : 343).

Dans la pratique, Penda développe sa langue autour de ces quatre compétences : situationnelle (puisqu'elle sélectionne son parler en fonction de son entourage social), discursive (compte tenu de sa connaissance des habitudes culturelles de chacun des groupes sociaux dans lesquels elle se meut qui lui permet de contrôler les rituels langagiers appropriés), sémantique (de par sa maîtrise des croyances et des coutumes des différentes communautés qu'elle fréquente) et sémiolinguistique. Cette dernière est illustrée principalement par son aptitude à différencier l'usage des langues écrites et orales. L'espace sociolinguistique que Penda se crée sur mesure est, de ce fait, composite, à l'instar des sociétés que nous décrit Patrick Charaudeau (2001 : 343), et cette sphère de Penda devient une communauté de discours plurielle et multiple :

> Toutes nos sociétés, y compris les européennes, sont composites et tendent à le devenir de plus en plus : mouvements complexes d'immigrations et d'intégrations d'un côté, multiplication du communautarisme (groupes régionaux, sectes, associations) de l'autre. Car les communautés se construisent autour de valeurs symboliques qui les inscrivent dans des filiations historiques diverses, mais des communautés qui sont davantage des « communautés de discours » que des communautés linguistiques.

Dans une interview, Seynabou Sonko reconnaît que la composition de ses personnages, et tout particulièrement celui de Penda, a comme cadre un espace narratif dans lequel les libertés s'avèrent être beaucoup plus vastes que dans la réalité, repoussant les limites et les tabous sociaux :

> Penda, ce n'est pas moi. Elle m'emprunte certains aspects dans sa manière de regarder les autres personnages, de décrire son entourage plutôt que de parler d'elle-même, d'apprendre à se connaître en évoquant autrui. Mais la fiction me permet d'avoir une audace que je n'aurais pas dans la vie, et de sortir d'un déterminisme social, politique. Je peux créer un espace de liberté (Rachedi, 2023 : en ligne).

En outre, nous retrouvons chez Penda la pluralité créatrice de Seynabou Sonko, puisque toutes deux sont attentives aux voix qui résonnent autour d'elles, ainsi qu'à l'importance du silence dans leurs constructions identitaires respectives ; ici l'auteure le signifie au micro de France Culture :

> Je suis très attentive aux voix et à la façon dont les gens s'expriment dans la vie de tous les jours. Je suis chanteuse également, et je travaille beaucoup avec mon oreille interne. Je collecte plein

> d'informations, sans forcément prendre des notes, je pense que l'oreille à une mémoire. A partir de là, le silence a été une des conditions qui a permis l'émergence du récit. Pendant l'enfance, j'ai été énormément entourée de silence, et aujourd'hui, j'essaie d'en faire un allié. Il m'accompagne, j'essaie de lui faire confiance, et je crois que c'est ce silence-là qui rend les choses dicibles (Richeux, 2023 : en ligne).

Penda elle, nous confie:

> Enfant, j'étais silencieuse. Mon mutisme en alarmait plus d'un, à commencer par Mami. Très vite, j'en ai payé les frais. Les adultes perçoivent toujours le silence comme une anomalie. Tiens, elle ne dit rien, répétait Mami. Pourtant le silence est une bille précieuse, une émeraude que l'on tient entre les doigts en direction du soleil. On ne sait plus si c'est la bille ou le soleil qui nous éblouit. Ce n'est pas parce que j'étais silencieuse que je n'avais rien à dire. Au contraire, les silencieux sont de gigantesques volcans. La terre tremble en eux (Sonko, 2023 : 27).

Tout comme Seynabou Sonko, Penda est un personnage aux sources et aux influences multiples. Du rap à l'islam, en passant par l'argot, le verlan et les dialectes sénégalais ou l'arabe, la langue que Penda construit sous la plume de sa créatrice bouillonne de créativité, de spontanéité et de couleurs. Mais loin de ses échappées incontrôlées à skate, Penda parvient à administrer expression linguistique et acceptation identitaire à l'unisson.

5. Conclusion

Djinns est un roman où le pouvoir de l'imaginaire est essentiel aux frontières du réel et de l'irréel, du visible et de l'invisible ou encore du dit et du non-dit. Sur les traces de Penda à skate, nous parcourons un univers bariolé aux couleurs de la diversité culturelle de la jeune femme. Au brouhaha identitaire initial fera place peu à peu une harmonie retrouvée grâce au cheminement parcouru aux côtés d'un djinn, blanc et masculin, qui permet à Penda d'appréhender ce monde qui lui fait face et auquel tout semblait l'opposer. Dans leur dialogue imaginaire, Penda retrouve une plénitude personnelle et linguistique qui lui permet de s'ancrer pleinement dans la société.

Djinns est aussi une histoire sur la quête, un récit initiatique, un conte et un cri de liberté, de façon concomitante, où l'hybridation culturelle nous fait passer de la sorcellerie de Mami Pirate à la psychiatrie du docteur Lydia Duval, sans aucune transition. Nous sommes à notre tour confrontés aux incommodités de Penda et de son djinn face au regard des autres et nous les suivons dans leur apprentissage de l'équilibre interculturel. Dans sa narration, Seynabou Sonko se place volontairement au cœur du racisme et nous présumons que c'est son expérience, son vécu et sa vision que nous retrouvons dans les faits et dires de Penda, dans les échanges avec son djinn.

Nous terminerons en signalant que *Djinns*, bien qu'étant en partie un récit sur le racisme et la position de la communauté africaine en France, ambitionne un dessein beaucoup plus large. L'auteure nous parle de la quête de soi, en général, de la recherche de liberté individuelle aux fins de retrouver l'harmonie collective. C'est en écoutant ses voix intérieures que Penda y parvient tout en accommodant sa communication aux différentes communautés qui l'entourent. Penda arrivera finalement à mobiliser toutes ses identités tangibles ou pas, afin de les « fédérer autour d'une vision et d'un objectif commun encore à définir » (Sonko, 2023 :172), le vivre libre sans doute.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BHABHA, Homi K. (2007 [1994]) : *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris, Payot.

CHARAUDEAU, Patrick (2001) : « Langue, discours et identité culturelle ». *Éla. Études de linguistique appliquée*, 123-124, 341-348. DOI : https://doi.org/10.3917/ela.123.0341

CHARAUDEAU, Patrick (2009) : « Identité linguistique, identité culturelle : Une relation paradoxale », in Christian Lagarde (ed.), *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 21-38. DOI : 10.4000/books.pupvd.299

FANON, Frantz (1968 [1961]) : *Les damnés de la terre*. Paris, Maspero.

JUOMPAN-YAKAM, Clarisse (22/05/2022) : « Fatou Diome : Je combats l'assignation identitaire ». *Jeuneafrique*. URL : https://www.jeuneafrique.com/1339152/culture/fatou-diome-je-combats-lassignation-identitaire

LACAILLE, Jeanne (2023) : « Je ne suis pas seule quand j'écris : je suis entourée de mes ancêtres, de fantômes et de djinns ». *La Potion (Radio Nova)*, 17 février. URL : https://www.nova.fr/musiques/je-ne-suis-pas-seule-quand-jecris-je-suis-entouree-de-mes-ancetres-de-fantomes-et-de-djinns-seynabou-sonko-216170-17-02-2023

LORY, Pierre (2011) : « Esprits terrestres (djinns) et relations sexuelles en islam traditionnel », in Jean-Patrice Boudet, Philippe Faure, & Christian Renoux (ed.), *De Socrate à Tintin : Anges gardiens et démons familiers de l'Antiquité à nos jours.* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 93-103. DOI: https://doi.org/10.4000/books.pur.121455

MC MAHON, Audrey ; Rahmeth RADJACK & Marie-Rose MORO (2020) : « Psychiatrie transculturelle : pour une éthique de tous les mondes ». *Canadian Journal of Bioethics / Revue canadienne de bioéthique*, 3 : 2, 54–62. https://doi.org/10.7202/1073547ar

NATHAN, Tobie (2000) : « Corps d'humains, corps de *djinns* ». *Prétentaine,* 12/13, 71-90. URL : https://www.ethnopsychiatrie.net/actu/djinn.htm

RACHEDI, Mabrouck (2023) : « Seynabou Sonko : C'est nous, les spécialistes des Blancs ! ». *Jeune Afrique*, 1 juillet. URL : https://www.jeuneafrique.com/1456022/culture/seynabou-sonko-cest-nous-les-specialistes-des-blancs

RICHEUX, Marie (2023) : « Seynabou Sonko : J'ai l'impression de travailler en partenariat avec le silence et le temps ». *Par les temps qui courent (France Culture)*, 15 février. URL :

https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/seynabou-sonko-ecrivaine-7314310

ROSEMONT, Sophie (2023) : « Avec *Djinns*, Seynabou Sonko hypnotise la littérature française ». *Vogue France*, 12 avril. URL : https://www.vogue.fr/article/djinns-seynabou-sonko-roman

SONKO, Seynabou (2023) : *Djinns.* Paris, Bernard Grasset.

TOURNEUX, Henry (1999) : « Les animaux supports de génies chez les Peuls du Diamaré », *in* Catherine Baroi et Jean Boutrais (ed.), *L'Homme et l'animal dans le bassin du lac Tchad*, Paris, Éditions IRD, 263-275. URL : https://shs.hal.science/halshs-03272061

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

À propos de l'origine du *sonnet marotique*

Eduardo ACEITUNO MARTÍNEZ
Universidad de Granada
eaceitunom@ugr.es
https://orcid.org/0000-0003-2829-5720

Resumen

Varias teorías contradictorias han sido propuestas para tratar de esclarecer las razones que llevan a Clément Marot y a sus seguidores a introducir el soneto en Francia con un esquema de rimas diferente de los que adopta el soneto italiano. Tras someter dichas hipótesis a examen, ofreceremos una nueva explicación, complementaria a las expuestas por Jasinski y Vianey: el *sonnet marotique* obedece a un esfuerzo por respetar las reglas ancestrales de versificación propias de la poesía francesa. De ahí que tanto Marot como los demás creadores de los primeros sonetos franceses dispusieran las rimas en los tercetos según los esquemas habituales de la estrofa de seis versos.

Palabras clave: métrica, sexteto, petrarquismo, Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais.

Résumé

Plusieurs théories contradictoires ont été proposées pour tenter d'éclaircir les raisons qui conduisent Clément Marot et ses disciples à introduire le sonnet en France avec un schéma de rimes différent de ceux adoptés par le sonnet italien. Après avoir soumis ces hypothèses à l'examen, nous proposerons une nouvelle explication, qui complémente celles de Jasinski et Vianey : le sonnet marotique serait né d'un effort pour respecter les règles ancestrales de versification propres à la poésie française. Aussi Marot et les autres créateurs des premiers sonnets français ont-ils arrangé les rimes des tercets selon les schémas habituels de la strophe de six vers.

Mots clé : métrique, sixain, pétrarquisme, Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais.

Abstract

Several contradictory theories have been proposed in an attempt to elucidate the reasons that lead Clément Marot and his followers to introduce the sonnet in France with a rhyme scheme different from those adopted by the Italian sonnet. After submitting these hypotheses to examination, we will offer a new explanation, complementary to those exposed by Jasinski and Vianey: the *sonnet marotique* is due to an effort to respect the ancestral rules of versification typical of French poetry. Hence, Marot and the other creators of the early French sonnets arranged the rhyme of the tercets according to the usual schemes of the six-line stanza.

Keywords: metrics, sestet, Petrarchism, Clément Marot, Mellin de Saint-Gellais.

---

* Artículo recibido el 29/07/2023, aceptado el 15/11/2023.

1. Le sonnet marotique et les théories de Jasinski et Vianey sur son origine

Si d'éminents critiques comme Jasinski (1903) ou Vianey (1909) ont établi, il y a plus d'un siècle, les raisons essentielles qui expliquent l'émergence du *sonnet marotique*, il n'en reste pas moins que des hypothèses alternatives largement diffusées ont été proposées ces dernières décennies. C'est pourquoi il convient de faire un bilan succinct de toutes ces théories.

Il n'y a pas de consensus quant à la paternité du premier sonnet français et ce mystère persistera peut-être indéfiniment, étant donné l'impossibilité de dater avec précision certains sonnets posthumes de Mellin de Saint-Gelais[1]. Avec les données dont nous disposons aujourd'hui, il n'est pas possible de quitter le domaine des suppositions. Mais, qu'il ait écrit ou non le premier sonnet en français, Clément Marot semble avoir été le premier à en publier un et, surtout, le premier à proposer un arrangement spécifiquement français de ses rimes.

Le corpus de sonnets de Marot, malgré son énorme importance dans l'évolution du genre, ne consiste qu'en dix pièces d'attribution indiscutable[2]. Parmi celles-ci, le poème *Pour le may planté par les imprimeurs de la ville de Lyon*, paru en 1538 et composé la même année (Defaux, 1993 : 1078), ainsi que la *Response à deux jeunes hommes qui escrivoyent à sa louange*, publiée en 1542, sont déjà des échantillons du sonnet marotique, qui deviendra la forme française par excellence : ABBA ABBA CCD EED. La même disposition des rimes se retrouve dans les six sonnets de Pétrarque que Marot traduit et publie en 1539. Les deux sonnets restants, rassemblés dans le « manuscrit de Chantilly » de 1538, sont quelque peu discordants, mais cela semble être dû à leur formulation antérieure : le *Sonnet à Madame de Ferrare* aurait été composé par Marot durant l'été 1536 (Defaux, 1993 : 1099) et le *Sonnet de la difference du Roy et de l'Empereur*, au printemps 1537 (Defaux, 1993 : 1103). Les deux poèmes présentent la structure ABBA ABBA CCD CCD. Il est évident que cette première version du sonnet français, rapidement abandonnée par l'auteur, annonce déjà sa forme définitive : le seul changement sera l'adoption de trois rimes, au lieu de deux, dans les tercets. Tous les sonnets mentionnés sont écrits en décasyllabes.

Marot innove donc en premier lieu lorsqu'il considère que le sonnet français doit adopter une forme fixe, ce qui tranche radicalement avec la tradition italienne de

[1] Voir les arguments avancés par Zilli (1990 : 1-9) pour accorder à Saint-Gelais l'honneur d'avoir écrit les premiers sonnets en français, face au scepticisme exprimé par Stone (1993 : 173-175) à cet égard, dans son édition des œuvres complètes du poète.

[2] Nous ne prendrons pas en considération ici le sonnet « Voyant ces monts de veue ainsi loingtaine », car son attribution à Saint-Gelais est quasi indiscutable. Rappelons que le poème figure dans l'édition des œuvres de Saint-Gelais de 1547 et qu'on conserve une annotation manuscrite de l'auteur à côté du texte : « Faict passant les mons », faisant ainsi référence aux circonstances de la rédaction (Zilli, 1990 : 2). De plus, comme on le verra plus loin, le sonnet présente une combinaison de rimes complètement étrangère à l'œuvre de Marot.

variété dans la disposition des rimes, notamment dans les tercets[3]. Jasinski (1903 : 40) explique ainsi la motivation fondamentale de cette décision : « On était accoutumé aux lois sévères qui pesaient sur la poésie française depuis le XIVe siècle, et l'indépendance en cette matière aurait plutôt dérouté ces esprits disciplinés qui ne concevaient même pas l'idée d'une strophe où certain arrangement des rimes ne fût point obligatoire ». En effet, les poèmes qui se généralisent en France à partir du XIVe siècle (ballade, rondeau, chant royal) partagent une forme fixe, notamment en ce qui concerne l'agencement des rimes. Ce respect des règles de versification médiévales s'étend d'ailleurs aux autres genres que Marot et les poètes de sa génération ont répandus en France, comme l'épitaphe, l'épigramme, l'épître ou l'églogue.

La deuxième nouveauté que Marot imprime au sonnet est encore plus surprenante : le choix d'un arrangement des rimes dans les tercets, CCD EED, qui ne coïncide avec aucune des multiples variantes maniées par les poètes italiens. C'est là qu'il faut s'arrêter, car il nous semble qu'aucune explication cohérente et complète n'a été fournie à propos des raisons conduisant Marot (et les poètes qui lui succèdent) à choisir cette combinaison de rimes en particulier.

Jasinski souligne que le mélange de rimes plates et rimes croisées est caractéristique de la versification française, alors que les Italiens ont tendance à éviter le premier type. Il rappelle également l'origine médiévale de la formule adoptée par Marot, déjà présente dans les sixains de chants religieux comme le *Stabat Mater*. Marot l'aurait lui aussi utilisée dans certaines épigrammes sous forme de sixain. Ainsi, l'explication de Jasinski peut se résumer en ce que Marot s'inspire de la forme AABCCB, usuelle dans le sixain français, mais étrangère à la poésie italienne en raison de la rime plate initiale.

Vianey (1909 : 11-12) ne fait qu'approfondir la même idée. Marot se serait borné à appliquer la combinaison de rimes qu'il utilise le plus fréquemment dans le sixain. Au lieu de se référer à des épigrammes, comme Jasinski, Vianey indique que ce type de strophe (AABCCB) se retrouve dans les psaumes traduits en français par Marot. De plus, il décrit la modification apportée au sonnet italien comme une véritable déformation du modèle, puisque les deux tercets deviennent en réalité un distique suivi d'un quatrain.

Ces contributions de Jasinski et Vianey nous semblent tout à fait pertinentes. La seule chose qu'on pourrait leur reprocher, c'est qu'ils n'analysent pas la question en détail. Par exemple, ils ne mentionnent pas l'utilisation initiale par Marot du schéma CCD CCD et ne semblent accorder aucune importance au fait que le poète ait écrit des sixains en utilisant d'autres schémas que AABCCB. En réalité, l'emploi récurrent du sixain AABAAB semble conforter leur hypothèse, car il contribuerait à expliquer le choix initial des rimes CCD CCD dans les tercets du sonnet. Malgré tout, il semble

[3] Des trois types de rimes que Bembo (1966 : 151-152) distingue (*regolate, libere* et *mescolate*), le sonnet présenterait ces dernières, car certains aspects sont réglés (nombre de rimes dans les quatrains) et d'autres non (ordre des rimes et nombre de rimes dans les tercets).

que l'explication soit incomplète. Il est vrai que Marot utilise des schémas alternatifs tels que AABBCC[4], ABAABB[5] ou ABBAAB[6] avec beaucoup moins de fréquence dans ses sixains. Mais pourquoi écarte-t-il l'idée de transférer cette variété à la fin du sonnet ? C'eût été une manière d'introduire dans le sonnet français la variété des rimes qui caractérisait le genre en Italie. Vianey souligne aussi à juste titre que le modèle français est en rupture avec le système italien. Pour cette raison même, on peut penser que Marot et tous les poètes qui l'ont suivi ont dû avoir de très bonnes raisons de procéder à la transformation. Vianey et Jasinski ne précisent pas quelles sont ces puissantes raisons.

2. Des théories plus récentes

L'énigme a suscité peu d'intérêt par la suite. Un demi-siècle s'est écoulé avant que Cerreta (1959) ne remarque que les formes de sonnet traditionnellement considérées comme françaises pouvaient trouver leur origine dans la poésie italienne. Pour le démontrer, il mentionne quelques exemples de sonnets italiens se terminant par des rimes CCD EED et CCD EDE. Cependant, aucune information n'est fournie sur la connaissance éventuelle de ces sonnets par Marot ou les poètes français de son temps. À vrai dire, les sonnets italiens à rimes CCD EED que Cerreta énumère sont des cas exceptionnels et aucun d'eux n'est l'œuvre des auteurs que Marot pourrait prendre pour les modèles du genre : Pétrarque, Serafino Aquilano, Tebaldeo, Cariteo. Il n'y a que deux sonnets de ce type avant le XVI[e] siècle, alors que le seul poète italien contemporain de Marot à cultiver cette forme est Alessandro Piccolomini. *I cento sonetti* (1549) de Piccolomini contient cinq cas de tercets avec la rime CCD EED, en plus de sept cas de la variante « inventée » par Saint-Gelais : CDD CEE. Non seulement il semble peu probable que Marot ait eu connaissance de ces sonnets, publiés cinq ans après sa mort, mais encore rien n'indique qu'ils aient été composés avant ceux du poète français. Selon Cerreta, seule la date de composition de l'un d'entre eux est connue (1548) et elle est très tardive. En tout cas, même si l'on admettait que ce dernier ait pu imiter le schéma d'un des sonnets italiens mentionnés (ce qui est fort improbable), ce fait ne suffirait pas à expliquer la raison de son choix. Cela n'a pas beaucoup de sens d'essayer d'élever des tercets semi-inconnus à la catégorie de forme canonique française. Il semble clair que les causes de l'origine et du triomphe du *sonnet régulier* doivent être cherchées en France.

Malgré tout, il est étonnant que les conclusions de Cerreta soient passées inaperçues[7]. Le mystère de l'origine du sonnet marotique est complètement éclipsé à

[4] Par exemple, dans la prière *Grâces pour un enfant*, les épigrammes « Seigneurs, je suys Venus » et « Le chevalier sans peur et sans reproche », les poèmes du *Cimetière* « Dedans le clos de ce seul tombeau cy » et « Cy gist envers la chair de Charmolue », les psaumes I et CXXXVII.

[5] Psaume XLIII.

[6] Épigramme « Si le franc Coq liberal de nature ».

[7] Plus récemment, Zilli (1990 : XXX) mentionne cette théorie, sans apporter aucune précision nouvelle.

l'époque par une autre énigme : celle de la paternité du premier sonnet français[8]. Un article de Mayer (1967) concernant ce sujet s'intéresse pourtant à la question des rimes. Après avoir considéré le *Sonnet à Madame de Ferrare* de Clément Marot comme le premier écrit en français, Mayer se demande s'il ne faudrait pas céder cette place honorable à une série d'épigrammes de quatorze vers insérées dans *Le Jugement poetic de l'honneur femenin* (1539), de Jean Bouchet. Il s'agit de quinze poèmes identiques en ce qui concerne la rime. Voyons par exemple l'*Epigramme de Margarite, comtesse de Flandre* :

> Quatre ans ayant, pour oster les esclandres
> De Marcial & belliqueux effort,
> Me promist prendre à femme en ses ans tendres,
> Qui est, dit-on, Marguerite de Flandre
> L'unique filz d'ung Roy puissant & fort
> Regnant en France après en desconfort.
> Quand mon promis eut de France le sceptre,
> Pour le proffit publique il ne peult estre
> Mon vray mary : par ce le Duc je pris
> Alobrogic, prince de treshault pris,
> Où peu je fuz, car mort luy feit oultrance.
> Ung peu d'avant mon deces j'entrepris
> Et feiz l'accord qui fut par moy repris
> De l'Empereur avecq le Roy de France.

Vu le simple aspect graphique, rien n'indique que le poème puisse être divisé en plusieurs strophes. Une comparaison de la syntaxe dans les différentes épigrammes ne révèle pas non plus de modèle à cet égard. Cependant, si l'on s'en tient à la rime, on constate que le schéma des six derniers vers (DDEDDE) ressemble à celui du premier sonnet marotique. Cette similitude amène Mayer à se demander si Bouchet a tenté de créer, comme Marot, une variante du sonnet dans la lignée de la versification française et, en définitive, si ses poèmes de quatorze vers doivent être considérés comme des sonnets[9].

McClelland (1973) tentera de montrer qu'il n'en est rien. Pour ce faire, il compare les rimes de ces poèmes avec celles du reste des épigrammes compris dans le *Jugement poetic* de Bouchet. Ces épigrammes se composent de douze, treize ou seize vers. McClelland note que leurs rimes peuvent être toujours regroupées en trois sections :

Douzain	ABAAB BCC	DCCD
Treizain	ABAAB BCCC	DCCD
Seizain	ABAAB BCCDDEE	FEEF
Quatorzain	ABAAB BCCDD	EDDE

[8] Voir principalement les articles de Villey (1920), Mayer (1967), Giraud (1968), Françon (1972).

[9] Pour mieux comprendre cette hypothèse, il convient de noter que les sonnets *Pour le may chanté*... et *Response à deux jeunes hommes*..., de Marot, figurent dans son *Second Livre des Epigrammes*. Sébillet définira le sonnet dans son *Art poétique* comme « le parfait épigramme de l'Italien » (Goyet, 1990 : 107).

Un « quintil » classique apparaît en premier, suivi d'une sorte de « remplissage » de rimes plates et, enfin, de quatre vers à rimes embrassées. La simple variété du nombre de vers des épigrammes suggère que Bouchet adapte les dimensions du poème aux exigences du sujet, contrairement à ce qui arrive dans le sonnet. McClelland ajoute d'autres exemples de *quatorzains* écrits par des poètes de la même époque, comme Marguerite de Navarre et Bonaventure des Périers : ces strophes reposent aussi sur un schéma de rimes étranger à celui du sonnet et ne sont pas considérées comme tels par leurs auteurs. Il faut rappeler également que Marot est lui-même l'auteur de plusieurs épigrammes de quatorze vers qui n'ont pas grand-chose à voir avec le sonnet : *Des Statues de Barbe & de Jacquette*, *De la Rose envoyée pour Estreines*, *Epigramme par maniere de dialogue : Pour mademoiselle d'Huban*, *À F. Rabelais*. Toutes ces épigrammes sont composées d'une simple série de rimes plates (AABBCCDD…), sauf *De la Rose*..., dont la structure est définie par le critique comme celle d'un dizain traditionnel avec quatre vers intercalés : ABABB CCDC DDEDE. L'exemple d'une *ballata* de Pétrarque certifie que, dans la tradition poétique italienne, il y a aussi des poèmes de quatorze vers indépendants du sonnet. Tout cela suffirait à démontrer, selon McClelland, qu'il ne convient pas de qualifier un poème de sonnet lorsqu'aucun critère d'identification n'est rempli au-delà du nombre et de l'isométrie des vers.

Quoique cette conclusion puisse sembler assez évidente, la répercussion de l'article du spécialiste canadien nous fait comprendre sa pertinence. La confusion générale devient évidente même dans l'article de McClelland, lorsqu'il déclare que les quatorzains et les premiers sonnets de Marot ne diffèrent que par la rime. C'est oublier que, dans les sonnets de Marot, la syntaxe de la phrase s'adapte parfaitement aux strophes du poème, tandis que, dans les quatorzains, aucun modèle syntaxique équivalent n'est observé. Marot ne confond pas un poème *monostrophique* et un poème *polystrophique*.

Il y a par ailleurs une autre omission dans l'article de McClelland : il n'explique pas la similitude de la terminaison dans les épigrammes de Bouchet et les sonnets de Marot. Comme l'a souligné Mayer, cette coïncidence ne semble pas accidentelle, mais McClelland tente de réfuter son hypothèse sans aborder directement l'observation cruciale.

La réaction ne se fera pas attendre, de la part de Francis Goyet (1988). Selon lui, les critiques à l'égard du sonnet énoncées par Barthélemy Aneau dans le *Quintil Horatian* montrent à quel point ce type de poème implique une rupture avec la poétique médiévale française. La nouveauté réside précisément dans l'utilisation de trois rimes dans les six derniers vers. Une telle accumulation de rimes contraste avec les poèmes traditionnels comme la ballade ou le rondeau, dans lesquels on observe « une prédilection pour le retour des mêmes rimes, ce qu'on pourrait qualifier de goût pour la saturation ». En d'autres termes, un poème où chaque rime tend à n'apparaître que sur deux vers, comme cela arrive dans les tercets du sonnet, devait être jugé de peu de mérite et peu compatible avec la tradition française.

Goyet renverse le commentaire de Mayer, qui suggérait que les quatorzains de Bouchet pourraient être identifiés comme des sonnets, en affirmant que le sonnet initialement cultivé par Marot (celui qui se termine par CCD CCD) est en réalité un quatorzain. Il est vrai que l'arrangement des rimes dans le premier sonnet marotique ne coïncide pas strictement avec celui des épigrammes de Jean Bouchet (seuls les six derniers vers le font) et encore moins avec celui du reste des quatorzains cités par McClelland. Mais, comme le sonnet se terminant par CCD CCD, certains de ces poèmes peuvent être divisés en deux sections ou systèmes, qui sont régis par le « principe de saturation » énoncé par Goyet : dans chaque section, d'entre six et huit vers, il n'y a que deux rimes. Ainsi, les deux systèmes que l'on retrouve dans un douzain de Bouchet (ABAABB + CCDCCD) correspondraient aux deux systèmes du sonnet initial de Marot (ABBAABBA + CCDCCD).

Il existe cependant un autre type de strophes longues où ce principe est quelque peu altéré par la présence d'une ou de plusieurs rimes centrales « de remplissage », que Goyet appelle ingénieusement « cheville strophique ». Ce type d'organisation dériverait du dizain traditionnel, dont les rimes sont disposées selon le schéma ABABBCCDCD. Ainsi, dans un quatorzain de Saint-Gelais (« Non feray, je n'en feray rien »), on peut identifier le schéma du dizain divisé en deux parties, avec deux rimes plates intercalées : ABABB + CCDD + EEFEF. Selon Goyet, la fin CCDCCD du sonnet initial de Marot et du quatorzain de Bouchet viendrait de cette organisation des strophes françaises longues : la rime CC d'ouverture serait une imitation soit de la CC du dizain, soit de la rime plate intercalée dans les strophes plus longues qui dérivent de lui.

La véritable rupture résiderait donc dans l'introduction d'une cinquième rime dans le sonnet français. Les tercets s'affranchissent ainsi des liens du « principe de saturation » et des schémas traditionnels et inaugurent une poétique moderne fondée sur cette liberté. Les quatrains, en revanche, avec leurs quatre répétitions de A et B importées d'Italie, resteraient fidèles à la poétique médiévale. Dès lors, le sonnet serait une forme représentative d'une phase de transition dans l'histoire de la poésie française, ce qui en fait, selon les termes expressifs de Goyet, un « monstre hybride ».

La théorie de Goyet soulève, à notre avis, quelques questions. Comme Mayer, le spécialiste se concentre sur les similitudes entre sonnet et quatorzain, allant jusqu'à soutenir qu'ils sont équivalents, mais ignore les différences incontestables entre les deux types de poèmes. D'autre part, si le grand principe qui régit la versification française au début du XVI^{e} siècle est la tendance à privilégier la répétition des rimes dans le poème, on peut se demander pourquoi ni Marot ni aucun de ses disciples n'ont persévéré à adopter deux rimes dans les tercets. Selon Goyet, Marot opère là une petite révolution et tente de se démarquer de la tradition. Mais on comprend mal alors pourquoi la présence du distique CC devrait être maintenue au début des tercets, s'inspirant du dizain et du reste des strophes longues médiévales. Pourquoi ne pas simplement transférer en France les règles du sonnet italien ? Pourquoi les appliquer aux quatrains et

non aux tercets, trahissant ainsi l'essence originelle du poème, comme le soulignait Vianey ? En termes de renouvellement de la poétique française, distribuer les trois rimes des tercets à l'italienne semblerait une option plus satisfaisante.

Goyet ignore les arguments de McClelland, mais l'omission de toute référence au sixain de rimes AABCCB est encore plus surprenante. Il est évident que cette strophe ne respecte pas non plus le « principe de saturation » et qu'elle devrait donc représenter une forme éminemment moderne, contrairement à ce qu'affirment Vianey et Jasinski, qui pointent son origine médiévale. Au-delà de cette question, il est indéniable que la forme AABCCB, proposée par Vianey et par Jasinski comme origine des tercets marotiques, est plus proche de ceux-ci que l'une ou l'autre des deux hypothèses avancées par Goyet. Le couple CC du dizain médiéval est toujours suivi de la combinaison DCD, tandis que la rime plate qui agit comme « cheville strophique » dans les strophes plus longues précède la combinaison DDEDE. Par conséquent, l'idée que la terminaison CCD EED du sonnet français dérive des terminaisons de strophes longues en CCDCD ou CCDDEDE est peu convaincante.

Les vues de McClelland et de Goyet seront désormais prises en compte par le reste des spécialistes. Dans son édition des œuvres de Marot, Defaux (1993) fait référence à l'article du premier ; en général, il semble admis que les poètes du XVI[e] siècle n'aient pas confondu le sonnet avec le quatorzain. Rigolot (1984) s'appuie aussi sur les observations de McClelland dans sa tentative de définir le sonnet. Cela n'empêche pas divers critiques qui se sont récemment intéressés à cette question, comme Gendre (1996), Monferran (1997) et Clément (2001), de souscrire aux thèses de Goyet ou du moins de les rappeler[10].

Clément essaie même de fournir un argument qui confirmerait les idées de Goyet, bien qu'elle écarte d'emblée la considération du sonnet français comme quatorzain. Elle soutient que les deux premiers sonnets de Marot préfigurent les sonnets écrits par le poète plus tard, comme le révèle un détail des rimes dans les deux poèmes : on remarque une plus grande similitude dans la rime au sein de chaque groupe CC qu'entre les deux groupes. Nous nous bornerons à transcrire ici les tercets des deux poèmes :

1. *Sonnet à Madame de Ferrare*

Si seras tu de la main soustenue
De l'eternel, comme sa cher tenue ;
Et tes nuysans auront honte et reproche.
Courage, dame, en l'air je voy la nue
Qui ça et là s'escarte et diminue,
Pour faire place au beau temps qui s'approche.

[10] Voir aussi l'article consacré au sonnet dans le *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI[e] siècle* (Grente et Simonin, 2001).

2. *Sonnet de la difference du Roy et de l'Empereur*

L'un a fort bras, du pied l'autre est expert.
L'un veult user de puissance en appert ;
L'autre en secret maulx infiniz conspire.
Quant tout est dit (pource qu'il vault et sert) :
D'estre chez luy à croppir il dessert ;
Et cestuy cy deust manier l'empire.

En effet, dans le *Sonnet à Madame de Ferrare*, le premier couple CC est formé par les termes « soustenue » et « tenue » ; le second, par « nue » et « diminue ». Dans le cas du *Sonnet de la difference*..., on voit encore plus clairement que la rime est plus riche au sein de chaque distique CC : on retrouve les mots « expert » et « appert » à la fin des vers 9 et 10, puis « sert » et « dessert » aux vers 12 et 13. Clément voit dans ce phénomène une ébauche des trois rimes futures dans les tercets, une sorte de solution intermédiaire entre les deux et les trois rimes, marques respectives de tradition et de modernité, selon Goyet. Cela soulignerait la volonté de Marot de s'éloigner des formes prescrites par la *grande rhétorique*.

Mais l'argument n'est pas convaincant si l'on considère que Marot emploie très souvent le même procédé, lorsqu'il distribue la même rime en deux paires de vers. On peut le remarquer, sans aller plus loin, dans les quatrains de ces mêmes sonnets étudiés par Clément. Dans le *Sonnet à Madame de Ferrare*, le premier couple BB est composé de « absence » et « présence » ; le second, d'« excellence » et « violence ». Dans le *Sonnet de la difference*..., le premier distique BB se termine par « effortz » et « fors » ; le second, par « tres ords » et « tresors ». Nous concluons donc que les rimes de ces deux sonnets ne présentent aucun caractère particulier. Marot conçoit d'abord un sonnet de quatre rimes, avant de pencher immédiatement pour la même forme avec une rime supplémentaire.

Commentons brièvement un dernier article, dans lequel Hudson (2009) suggère que la rime CC du sonnet marotique obéit à une finalité structurante du contenu. Concrètement, les vers 9 et 10 auraient pour objet de préparer la résolution épigrammatique finale. En fait, selon Hudson, ce n'est pas un hasard si quelques épigrammes de Marot présentent le schéma AABCCB : les vers AA serviraient de même à introduire l'idée finale, complétée par les quatre vers postérieurs à rime embrassée. La même chose se produirait dans certains psaumes de Marot ayant le même schéma, comme le XXXVI. Notons que l'idée de Hudson évoque la vieille thèse qui faisait de la strophe française de six vers l'origine des tercets du sonnet régulier. Le problème est que la disposition récurrente des deux dernières phrases du sonnet ne s'adapte pas à une telle division : la première phrase occupe les trois premiers vers et la seconde les trois derniers. La combinaison de rime plate et rime embrassée ne semble donc pas conçue pour s'adapter à la fin épigrammatique.

En définitive, nous concluons que deux hypothèses sur l'arrangement des rimes dans le sonnet régulier semblent plausibles : celui-ci peut provenir soit du sixain, soit de strophes longues comme le dizain ou le douzain. Les deux hypothèses sont défendables, mais nous pensons qu'elles n'ont pas été suffisamment confrontées pour vérifier laquelle des deux est la mieux fondée. Tel sera notre but dans la suite de l'article.

3. Les strophes longues : un possible modèle ?

Nous analyserons d'abord la possibilité que les tercets du sonnet régulier s'inspirent de la fin d'une strophe longue. Les strophes de ce type sont parfaitement codifiées, résultat d'une longue tradition, et surtout en raison de leur présence dans des poèmes comme la ballade. En outre, lorsque des auteurs comme Marot ou Saint-Gelais utilisent une strophe longue pour composer un poème sans rapport avec la tradition (une épigramme, par exemple), ils respectent en règle générale les critères de composition médiévaux, à commencer par la rime. Les strophes longues les plus utilisées, par Marot comme par plusieurs générations de poètes qui l'ont précédé, sont celles qui se composent d'un nombre pair de vers : le huitain, le dizain et le douzain (le quatorzain, dont nous avons déjà cité des exemples, est un cas beaucoup plus rare). Dans chacun d'eux, la symétrie est recherchée dans l'arrangement des rimes. Ils commencent et se terminent donc par une rime croisée, tandis que les rimes plates peuvent s'accumuler dans la partie centrale. La rime embrassée n'y apparaît pas. Ainsi, le huitain par excellence est celui qui présente la structure ABABBCBC, avec deux sections symétriques de quatre vers reliés par une rime croisée. La rime plate centrale fait que l'on puisse également considérer la structure comme une superposition partielle de deux quintils : ABABB et BBCBC. L'apparition de la rime B dans les deux sections évite l'introduction d'une quatrième rime. Le dizain modèle repose sur la même dynamique : dans son schéma ABABBCCDCD, on retrouve des sections symétriques de cinq vers, cette fois sans chevauchement. Une rime croisée est conservée à chaque extrémité de la strophe, tandis que les rimes plates de la partie centrale évitent à nouveau l'utilisation d'une rime supplémentaire. Comme l'a observé Goyet, la seule nouveauté du douzain par rapport au dizain est l'insertion de ce que le critique appelle une « cheville strophique », c'est-à-dire d'une rime plate isolée au centre de la strophe : ABABBCCDDEDE. Il est facile d'en déduire qu'un quatorzain « régulier » aurait la structure ABABBCCDDEEFEF, avec deux rimes plates isolées dans la partie centrale, mais, comme nous l'avons dit, l'utilisation de cette strophe est anecdotique.

Nous avons déjà remis en cause l'hypothèse de Goyet : il nous semble peu probable que les rimes plates insérées dans les strophes longues aient un rapport avec la rime plate du sonnet régulier français. La raison fondamentale est que, dans le sonnet, la rime plate est suivie d'une rime embrassée, contrairement à ce qui se passe dans ces longues strophes, ayant une rime croisée à la fin. Il existe cependant d'autres cas de strophes longues se terminant par un schéma XXYXXY et, plus rarement, par

XXYZZY. Mais Marot n'y recourt qu'exceptionnellement et presque toujours pour une raison bien précise.

Essayons tout d'abord de comprendre la logique des strophes longues avec un nombre impair de vers, plus précisément celles de neuf et onze vers. Ces strophes ne peuvent plus prétendre à la symétrie qui caractérisait le dizain ou le douzain. Leur asymétrie peut être palliée d'une façon équivalente par deux voies différentes. Dans le cas de la strophe de neuf vers, on retrouve les structures ABABBCDCD et ABABCCDCD. Dans les deux cas, les principes de composition du dizain sont respectés, mais une première section de cinq vers apparaît suivie d'une deuxième section de quatre vers (dans le premier type), ou vice versa (dans le deuxième type). De même, deux formes de la strophe de onze vers préservent les principes régissant la construction du douzain : ABABBCCDEDE et ABABCCDDEDE. Il s'agit des deux formes du neuvain que nous venons de décrire avec une rime plate supplémentaire, insérée entre la première et la seconde section de la strophe. Ces deux variantes des strophes longues à vers impairs, qui maintiennent la symétrie des rimes autant que possible, sont de loin les plus utilisées par Marot : on les retrouve dans ses *ballades*, dans ses divers *chants* et dans ses épigrammes.

Il y a pourtant une troisième variante avec une séquence finale similaire à celle du sonnet. En fait, la seule raison qui justifie son existence c'est qu'il ne semble pas y avoir de consensus sur la quantité de rimes que ces strophes peuvent contenir. Dans les cas décrits ci-dessus, la strophe de neuf vers a le même nombre de rimes différentes que le dizain (quatre), tandis que la strophe de onze vers comporte le même nombre de rimes que le douzain (cinq). Mais on peut aussi considérer que les strophes de neuf et onze vers doivent contenir une rime de moins, à l'imitation du huitain et du dizain, respectivement. D'où les variantes ABABBCBBC et ABABBCCDCCD. Dans la strophe de neuf vers, on trouve, comme dans le huitain, une superposition partielle, non plus de deux quintils, mais d'un quintil et d'un sixain : ABABB et BBCBBC. De son côté, la strophe de onze vers présente ces mêmes sections (quintil ABABB, suivi de sixain CCDCCD) complètement détachées. Ainsi, le nombre de rimes diminue, aux dépens de toute symétrie et de la rime croisée finale. Cela explique facilement pourquoi ces variantes restent exceptionnelles.

Marot n'utilise la strophe rimée ABABBCCDCCD que dans ses deux complaintes de jeunesse[11]. Ces poèmes présentent une structure proche de celle du chant royal, avec six strophes longues au lieu de cinq et sans envoi. Cependant, contrairement au chant royal et à la ballade, ici les rimes sont différentes dans chaque strophe. Il est fort possible que Marot ait voulu adoucir cette sorte de licence en utilisant une rime de

[11] Dans la *Complainte du Baron de Malleville*, ces strophes alternent avec des treizains, qui présentent le schéma ABABBCCDDEDDE. Puisque c'est la seule fois que Marot utilise des strophes de treize vers, nous n'y avons pas fait référence dans notre explication, mais le principe de composition reste toujours le même.

moins que d'habitude dans chaque strophe. Quant à la strophe à rimes ABABBCBBC, on ne la trouve que dans l'épigramme *À Anne, du jour de Saincte Anne*.

D'autres épigrammes isolées de Marot, publiées à côté de celle-ci en 1538, permettent de comprendre qu'elles ont été composées par le poète alors qu'il était plongé dans une phase d'expérimentation, qui semble coïncider à peu près avec l'époque où il crée également ses sonnets. Presque tous les dizains de Marot qui apparaissent alors reproduisent la forme canonique déjà mentionnée, mais on trouve quelques exceptions (les épigrammes *De l'amour chaste*, *À la Royne de Navarre*) avec un arrangement de rimes complètement inattendu et très probablement inventé par Marot : ABAABBCBBC. Avec ce chevauchement partiel de deux sextets (ABAABB et BBCBBC), on renonce volontairement à la symétrie caractéristique du dizain traditionnel, sans autre raison visible que de pouvoir utiliser, encore une fois, une rime de moins que la quantité prescrite. Il convient pour autant de ne pas exagérer l'importance du moment de composition de ces épigrammes, puisque Marot utilise déjà la même technique dans son douzain *Au Roy. Pour avoir cent escuz*, publié en 1533 et composé sans doute en 1531 (Defaux, 1993 : 1013). Les rimes de ce douzain forment deux sections de six vers : ABAABBCCDCCD, ce qui permet de réduire à quatre les cinq rimes prescrites pour cette strophe. On remarque souvent que Marot innove en introduisant plus de rimes dans la strophe que ne le permet la rhétorique médiévale[12], mais, on le voit, l'innovation peut aussi suivre le sens inverse[13].

En conclusion, Marot semble toujours poursuivre le but de réduire le nombre de rimes lorsqu'il clôt ses strophes longues avec une disposition XXYXXY. Comme nous l'avons vu, le poète n'opte pour cette terminaison que dans des cas rares et expérimentaux. Par conséquent, il nous paraît hautement improbable qu'elle soit à l'origine des rimes du sonnet.

Le même raisonnement permet également d'expliquer l'extrême rareté d'une strophe longue se terminant par XXYZZY, groupe équivalent aux tercets du sonnet marotique. Il ne serait pas cohérent d'inclure trois rimes, au lieu de deux, dans une structure dont l'objectif est précisément de réduire le nombre total de rimes. Dans toute l'œuvre de Marot, nous ne l'avons trouvée qu'une fois[14], dans un autre poème

[12] Cette observation de Goyet reprend celle de Martinon (1912 : 8-20).

[13] Parfois, Marot contrevient même aux préceptes les plus élémentaires de la versification médiévale, en alternant deux rimes à plusieurs reprises dans la même strophe. Cela est perceptible dans l'épigramme-huitain *À Anne, qu'il regrette*, de structure ABABABAB, ou dans l'épigramme-dizain *À Ysabeau* de 1538, avec les rimes ABABAABAAB. Il faut dire que, dans les deux cas, le procédé d'innovation est rudimentaire : il s'agit d'une simple fusion de deux quatrains aux rimes identiques, dans le premier poème, et d'un quatrain et un sixain qui partagent également les rimes, dans le second. Dans ce dernier exemple, on retrouve la terminaison en XXYXXY présente dans les premiers sonnets de Marot.

[14] Il est vrai que le schéma de clôture XXYZZY se retrouve aussi dans un surprenant dizain tardif de Marot, publié en 1544 : c'est l'épigramme *De Madame de l'Estrange*, aux rimes ABAABBCDDC. Si nous n'en tenons pas compte, c'est que les rimes sont organisées en une première section de six vers et

d'inspiration italienne : la traduction par Marot de la « Canzone delle visioni » de Pétrarque (1534). Nous nous bornerons à transcrire ici la première strophe :

> Ung jour estant seulet à la Fenestre
> Vy tant de cas nouveaulx devant mes yeux
> Que d'en tant veoir fasché me convint estre.
> Si m'apparut une Bische à Main dextre
> Belle pour plaire au souverain des Dieux.
> Chassée estoit de deux chiens envieux,
> Ung blanc, ung noir, qui par mortel effort
> La gente Beste aux flans mordoient si fort
> Qu'au dernier pas en brief temps l'ont menée
> Cheoir soubz ung roc, et là, la cruauté
> De Mort vainquit une grande beauté
> Et souspirer me feit sa destinée.

Il est difficile d'expliquer l'introduction inédite d'une troisième rime dans les six derniers vers. Marot entend-il respecter le nombre de rimes dans la strophe originale ? Ou peut-être admet-il l'ajout d'une rime comme une licence propre au travail de traduction ?[15] Quoi qu'il en soit, le schéma final CCDEED est tout aussi exceptionnel parmi les *Grands rhétoriqueurs* et les poètes de la fin du Moyen Âge[16].

Résumons ce qui a été exposé jusqu'ici à propos de la strophe longue en tant que modèle supposé du sonnet marotique. Cette hypothèse nous paraît infondée, étant donné que Marot, dans l'immense majorité des cas, opte pour la clôture de ses longues strophes par une rime croisée, selon la prescription traditionnelle. Quant aux quelques strophes se terminant par une rime embrassée (les seules qui rappellent vraiment la fin du sonnet), il est clair que le poète n'y recourt que lorsqu'il veut réduire le nombre de rimes utilisées dans la strophe.

Une dernière raison nous fait juger la théorie de Goyet avec scepticisme : en introduisant des sonnets dans la poésie française, Marot a parfaitement conscience qu'il n'adapte pas une strophe italienne en français, mais un poème composé de quatre strophes. La meilleure preuve qu'il ne conçoit pas le sonnet français comme une seule strophe réside dans les deux quatrains. Certes, le poète modifie les rimes des tercets italiens, mais il reprend les rimes ABBA ABBA. Un tel arrangement n'aurait pas sa place dans une strophe française de huit ou quatorze vers, mais il est parfaitement acceptable si la division en deux quatrains du modèle italien est conservée. Si l'on ajoute

une seconde de quatre (ABAABB + CDDC), ce qui n'a évidemment aucun rapport avec le « sixain » final du sonnet.

[15] C'est l'avis d'Hervé (2012), qui suggère que la strophe atypique a pu être choisie par pure impuissance lors de la traduction.

[16] Nous n'avons repéré que les vingt-cinq ballades composées par Jean Meschinot et publiées avec son œuvre *Les lunettes des princes* (1493), ainsi que quelques ballades de Charles d'Orléans (« Haa, Doulx Penser, jamais je ne pourroye », « Pour le haste de mon passaige »).

à cela qu'en disposant les rimes dans les deux tercets, il est possible de considérer ces derniers comme un sixain, on comprendra que nous penchions pour l'hypothèse de la strophe française de six vers comme source d'inspiration pour le sonnet régulier.

4. Le sixain et les règles de versification françaises

Dans le sixain employé par Marot et par ses prédécesseurs, on ne retrouve jamais les combinaisons de rimes les plus fréquentes dans les tercets du sonnet italien. Ceci n'est pas dû au hasard. Il faut comprendre une série de règles générales et tacites qui régissent l'organisation des rimes dans la poésie française, héritées de la tradition médiévale, auxquelles Marot ne renonce pratiquement jamais.

Une règle élémentaire établit que les rimes d'une strophe ne peuvent être alternées que deux à deux. Par exemple, nous avons vu que la strophe longue commence généralement par une rime croisée ABAB ; on ne pourrait jamais trouver au troisième ou au quatrième vers une rime C s'intercalant au milieu du croisement de ces deux rimes initiales. C'est cette règle qui explique le mieux la réticence de Marot à imiter les tercets italiens, si l'on tient compte du fait que la combinaison la plus utilisée par Pétrarque est CDE CDE, dans laquelle trois rimes se croisent. Marot a compris qu'il ne devait incorporer dans la poésie française ni celle-ci ni aucune des combinaisons italiennes commençant par CDE (CDE DCE ; CDE DEC ; CDE EDC ; CDE CED ; CDE CED). Il en va de même pour des schémas tels que CDC EDE ou CDC EED, où la rime E « interrompt » le croisement des rimes C et D.

Une autre règle fondamentale doit être prise en compte : une fois que deux rimes se sont croisées ou embrassées, on ne peut pas revenir à la première[17]. Dans la section d'ouverture des strophes longues, la rime B ajoutée au cinquième vers (ABABB) n'est pas contraire à la règle. Mais, ensuite, la rime A ne peut pas réapparaître : il n'y a pas d'autre choix que d'introduire une rime C[18]. Cela explique pourquoi Marot doit écarter la deuxième combinaison la plus utilisée par Pétrarque dans ses tercets, CDC DCD, ainsi que d'autres comme CDC CDC (assez courante), CDD CDC, CDC DDC ou CCD CDC.

[17] Nous avons seulement repéré l'infraction de cette règle chez Marot dans l'épigramme de huit vers déjà mentionnée : *À Anne, qu'il regrette*, ainsi que dans deux poèmes à strophes de sept vers : les *Chansons* XXVII (ABABBAA) et XL (ABABBAB). Dans les trois cas, Marot invente des formules qui permettent de renoncer à la troisième rime stipulée dans de telles strophes. Il s'agit en tout cas de licences exceptionnelles, de simples jeux avec la convention.

[18] C'est pourquoi nous avons affirmé que Marot n'accepterait pas d'imiter les rimes des quatrains italiens (ABBA ABBA) s'il considérait ceux-ci comme une seule strophe : la dernière rime A ne respecterait pas la règle que nous venons d'énoncer. Deux rimes peuvent donc se croiser plus d'une fois à condition qu'elles le fassent dans des strophes différentes, ce qui arrive par exemple dans les *rondeaux*.

Pour être encore plus précis, on pourrait ajouter une autre prescription simple, selon laquelle la même rime ne doit pas apparaître dans plus de deux vers consécutifs[19]. Certaines combinaisons rares dans le sonnet italien, telles que CDD DCC ou CCD DDC, sont ainsi également exclues. Ces quelques règles de base que nous venons d'énumérer suffisent pratiquement à comprendre le choix de rimes qu'effectue Marot dans ses tercets. Parmi les quelques options adaptées au canon français dont dispose le poète pour clore ses sonnets, il y a bien sûr les combinaisons CCD CCD et CCD EED.

La même chose se produit évidemment avec les strophes à six vers, dans le reste des poèmes. Marot opte dans la grande majorité des cas pour les systèmes AABAAB et AABCCB. Il n'est donc pas étonnant qu'il les adapte au sonnet. En dehors de ces deux types, la seule combinaison que Marot utilise avec une certaine fréquence dans le sixain est la succession de trois rimes plates : AABBCC. On peut concevoir la raison pour laquelle il ne transfère pas cet arrangement de rimes au sonnet : placer des rimes plates après les rimes embrassées des quatrains semblerait plutôt incongru, étant donné que ce type d'enchaînement de rimes plates couvre généralement tout le poème.

On peut s'interroger à propos de l'idée que le schéma de rimes AABAAB est un héritage médiéval, contrairement au schéma AABCCB, qui impliquerait une sorte de révolution, en introduisant une rime de plus que prévu. Il est difficile de se prononcer là-dessus, car il est rare de trouver, avant l'époque de Marot, des sixains qui fonctionnent comme des strophes véritablement indépendantes, en ce qui concerne les rimes : la plupart des strophes de six vers constituent l'envoi de la ballade ou du chant royal, ou apparaissent intégrées dans des rondeaux et virelais. Si l'on prend ces cas en considération, il est vrai que le modèle d'envoi à rimes XXYXXY prédomine sur le modèle XXYZZY[20], bien qu'un poète de la taille de Charles d'Orléans accorde une nette préférence au second type[21]. À cette présence sporadique du sixain dans les poèmes *à forme fixe*, on peut ajouter les poèmes composés d'une série de sixains que les *Rhétoriqueurs* affectionnent. Les exemples sont à nouveau peu concluants. Des poètes comme Jean

[19] Encore une fois, on trouve dans les chansons de Marot quelques exceptions à cette règle : la *Chanson* XVII se compose de deux strophes avec le système AABBBAA, tandis que la *Chanson* XXII consiste en une simple strophe de neuf vers avec des rimes ABABBBCBC. Au moyen de ces formules, Marot réduit une fois de plus le nombre habituel de rimes, mais on peut remarquer aussi sa volonté d'agencer les rimes symétriquement, malgré le nombre impair de vers.

[20] On voit bien cette prépondérance dans les *ballades* d'auteurs comme Eustache Deschamps ou Jean Regnier, et, déjà au temps de Marot, dans des anthologies comme les *Chants royaux sur la Conception, couronnés au puy de Rouen de 1519 à 1528* (Ms. français 1537 de la BNF), ou les *Palinods présentés au Puy de Rouen (1525)*, édités par Vidoue (1897). On trouve également des exemples d'envoi aux rimes XXYXXY (et pas de l'autre type) chez des poètes admirés par Marot tels que Villon, Guillaume Crétin ou Georges Chastellain.

[21] Voir les ballades « Fresche beauté, tresriche de jeunesse », « Mon cueur a envoyé querer », « Balades, chançons et complaintes », « Fortune, je vous oy complaindre », « Mon cueur vous adjourne, Vieillesse », « Haa, Doulx Penser, jamais je ne pourroye », « Pour le haste de mon passaige ».

Molinet (dans son *Debat de l'aigle, du harenc et du lyon*, ou *Le retour de Madame Marguerite*) et Jean Marot, père de Clément (dans *La vray disant advocate des Dames*), privilégient la forme AABAAB. Cependant, la combinaison AABCCB est déjà utilisée par des auteurs comme Georges Chastellain (dans les vingt-cinq strophes de son poème *Le Prince*) et Jean Lemaire de Belges (dans des poèmes tels que *Le temple d'honneur et de vertu* et *Sur la sepulture de feu monseigneur de Bayard*). Tout cela, sans compter que l'utilisation du schéma AABCCB remonte au moins à certains chants liturgiques médiévaux en latin, comme le note Jasinski[22], ce qui aurait pu influencer l'adoption de ces rimes par Clément Marot dans sa traduction des psaumes.

Si l'on s'en tient à l'œuvre de Marot, on constate que, d'une manière générale, la préférence est donnée à une forme ou à l'autre du sixain en fonction du type de poème. Ainsi, dans les chansons publiées dans *L'Adolescence clémentine* (1532), le schéma choisi est AABAAB (*Chansons* IV et XXVI). Dans deux poèmes élégiaques de *La Suite de l'Adolescence clémentine* (1534), « Filz de Venus, voz deux yeulx desbandez » et *Du cheval de Vuyart*, cette forme est reprise. Déjà en 1532, Marot inclut également dans *L'Adolescence* son *Épître* XXI (« Le rimeur qui assailly m'a »), composée de sixains AABCCB (mais avec des rimes enchaînées). L'année suivante, il publie sa première traduction d'un psaume, le VI, dont les strophes sont basées sur le même schéma. Tous les psaumes composés de sixains que le poète traduira par la suite reprendront le schéma AABCCB. La même cohérence est observée dans les épigrammes de six vers, dont le schéma privilégié est AABAAB[23] ; cependant, dans les traductions des épigrammes de Martial, publiées à titre posthume, les sixains sont de type AABCCB[24].

À partir de toutes ces données, il est difficile de tirer des conclusions certaines sur l'évolution des rimes dans les sonnets de Marot. Il n'y a pas de préférence nette chez lui pour l'un des deux systèmes du sixain, ni de primauté progressive du type AABCCB sur le type AABAAB. On n'apprécie donc rien qui corrobore clairement cette thèse de l'introduction d'une troisième rime comme une « libération » que Marot jugerait nécessaire dans la poésie française. Il est frappant de constater que Marot a recours au sixain à trois rimes principalement dans ses traductions : des psaumes, des épigrammes de Martial et des sonnets de Pétrarque. Rappelons qu'il a également utilisé une rime de

[22] Au *Stabat Mater* allégué par Jasinski, on pourrait ajouter d'autres *séquences* comme le *Veni Sancte Spiritus* ou le *Lauda Sion*.

[23] En 1532, paraît le premier poème en six vers de Marot, *À Monsieur le Coq Medecin, qui luy promettoit guerison*. L'année suivante, dans l'édition qu'il établit des œuvres de son père, Marot inclut également un sixain AABAAB. Deux épigrammes postérieures présentent cette même forme : *À Merlin de Saint Gelais*, publiée en 1538, et *À une portant bleu pour couleurs*, ajoutée à l'ensemble d'épigrammes en 1542.

[24] La première de ces traductions, *De Pauline*, a été écrite, selon Defaux (1993 : 1553), avant mars 1538, de sorte que la date de composition pourrait à peu près coïncider avec celle des sonnets. Du reste des épigrammes traduites sous la forme d'un sixain AABCCB, on sait seulement qu'elles ont été composées entre 1538 et 1544 ; elles ne seront publiées qu'en 1547. Ce sont les poèmes *De Macé Longis*, *D'un mauvais rendeur* et *D'un abbé*.

plus dans les strophes du *Chant des visions*. Les mêmes hypothèses que nous avions proposées en commentant cette dernière traduction pourraient s'appliquer au cas du sonnet : Marot a possiblement opté pour les trois rimes pour gagner en liberté dans la traduction, ou peut-être a-t-il l'intention de s'adapter au nombre de rimes le plus courant dans le sonnet italien.

L'idée que Marot transfère ses deux combinaisons de rimes préférées du sixain au sonnet, respectant ainsi les règles de versification française, nous paraît donc presque irréfutable. Il semble clair aussi que le poète a cherché dès le début à établir un type unique de sonnet français : pour le créer, il s'est d'abord inspiré du sixain AABAAB à deux reprises, à titre de tentative (en fait, Marot n'a jamais publié ses deux « essais »). Le résultat ne le convainc pas et il choisit alors d'utiliser la strophe AABCCB comme modèle dans les tercets de ses huit sonnets restants, publiés entre 1538 et 1542.

Le choix de ces deux formes du sixain n'a rien d'étonnant, étant donné que Marot les utilise presque exclusivement, si l'on exclut la forme AABBCC, déjà commentée. Il est vrai que le poète recourt à des formes alternatives du sixain, mais très rarement. Le type AABCBC n'apparaît que dans l'envoi de la ballade XI et son usage s'explique aisément : Marot ne fait que reprendre les rimes des derniers vers des strophes précédentes (onzains avec le schéma typique ABABBCCDEDE), comme cela se produit généralement dans la ballade. Une autre forme de sixain, avec des rimes ABBAAB, est employée dans le poème *Audit Coq*, que Marot intégrera dans ses épigrammes. La raison semble d'ailleurs claire : le poète a voulu, d'une façon expérimentale, forger un sixain aux rimes symétriques, à l'imitation des strophes canoniques plus longues. On retrouve un dernier cas de sixain alternatif de forme ABAABB, dans le *Psaume* XLIII. Cet agencement, avec les rimes plates concentrées à la fin, peut être dû à la structure de la strophe, qui présente un dernier vers plus court que les précédents : cinq vers octosyllabes sont suivis d'un hexasyllabe[25]. Ainsi, une fois précisé le caractère exceptionnel de ces cas, le rapport entre la strophe française de six vers utilisée par Marot et les tercets de ses sonnets semble corroboré.

Afin de fournir un dernier élément de preuve qui certifie cette théorie, nous conclurons en évoquant à nouveau Mellin de Saint-Gelais. Contrairement à ce qu'on a remarqué chez Marot, une nette évolution s'observe dans les rimes de ses sonnets : les poèmes que Zilli (1990) date à partir de 1547 présentent majoritairement (huit cas sur dix) des tercets de type marotique. Saint-Gelais semble emporté par le succès de la forme CCD EED. En revanche, aucun de ses sonnets composés avant cette date n'est de ce type. Dans un premier temps, le poète opte souvent pour des rimes importées d'Italie. Mais pas exclusivement. Bien qu'il connaisse les sonnets de Marot dès 1538, Saint-Gelais ne s'adapte pas immédiatement à cette forme, mais il imite le « Prince des poètes » dans sa tentative de trouver des tercets conformes à la versification française.

[25] Les Psaumes V et XIV constituent un cas similaire : ils sont composés de strophes de cinq vers de type ABBAA et le dernier vers, tétrasyllabe, est plus court que les précédents.

Pour ce faire, il crée un sonnet qui se termine par un distique, précédé d'une rime croisée (CDC DEE)[26] ou d'une rime embrassée (CDD CEE)[27]. Ce choix correspond parfaitement aux préférences de l'auteur en matière de sixains. Même s'il adopte occasionnellement les formes chères à Marot (AABAAB, AABCCB)[28], il opte plus souvent pour deux schémas se terminant par un distique : AABBCC (le plus employé) et ABABCC[29]. Il n'y a pas de sixains de ce poète avec des rimes ABBACC, mais on peut déduire ce qui conduit le poète à utiliser également la variante CDD CEE dans le sonnet : l'insertion d'une troisième rime embrassée (au lieu d'une rime croisée) entre les deux rimes embrassées des quatrains et le distique final semble un choix assez logique (opinion qui sera partagée par les poètes anglais). Cette variante sera d'ailleurs immédiatement abandonnée en France.

Les règles françaises que nous avons énumérées autorisent la création de deux types supplémentaires de tercets à trois rimes, qui d'ailleurs ne tardent pas à être proposés. Le premier est constitué par la forme CCD EDE, qui viendra partager avec le schéma conçu par Marot l'honneur de devenir le sonnet français par excellence. C'est Jacques Peletier du Mans qui l'introduit, dans ses *Œuvres poétiques* de 1547. Les strophes à six vers étant pratiquement absentes de ce livre[30], nous ne pouvons procéder à l'analyse comparative entre sixain et sonnet que nous avons appliquée à Marot et Saint-Gelais. Or, on sait que des poètes comme Pernette du Guillet ont déjà utilisé le schéma AABCBC[31]. Ce type de sixain est en outre celui qui apparaît le plus souvent dans les envois contemporains[32].

Enfin, on pourrait ajouter un dernier type de sonnet français, qui a certainement eu peu de fortune. On le doit à Vasquin Philieul, qui traduit la première partie du *Canzoniere* de Pétrarque dans sa *Laure d'Avignon* (1548). Philieul ose ce que ni Marot, ni Saint-Gelais, ni Peletier n'ont osé avant lui : s'inspirer du sixain AABBCC pour créer un sonnet de type CCD DEE. Nous avons compté neuf sonnets avec ces rimes dans son livre de 1548. C'est la quatrième forme la plus fréquente dans l'ouvrage, après les types conçus par Marot (CCD EED), Saint-Gelais (CDC DEE) et Peletier

[26] Trois sonnets de Saint-Gelais sont de ce type : « D'un seul malheur se peult lamenter celle », « Du triste cœur vouldrois la flamme estaindre » et « Cy gist le corps de la plus heureuse ame ».

[27] C'est le cas de « Rien ne se faict des grans en ces bas lieux », « Vous que second la noble France honore » et « Ne craignez point, plume bien fortunee ».

[28] Deux sixains présentent les rimes AABAAB (« Venus, la déesse puissante », « Heur ou malheur ne puis faillir d'avoir »), un seul sixain ayant les rimes AABCCB (*À un importun*).

[29] Voir l'épitaphe *De Marie Compane* et des chansons comme « O combien est heureuse », « Si j'ayme ou non, je n'en dis rien », « Quand viendra la clarté ».

[30] Il n'y a qu'un poème composé de sixains AABCCB, *À un sien amy, contre un medisant*.

[31] Ses *Rymes* de 1545 contiennent deux poèmes avec des strophes de ce type : « Heureuse est la peine » et « Je suis la Journée ». Par ailleurs, le sixain préféré de Saint-Gelais (ABABCC) se retrouve dans d'autres poèmes de ce livre : « La fortune envieuse » et « Dames, s'il est permis ».

[32] Voir, par exemple, les *Chants royaux sur la Conception*… et les *Palinods présentés au puy de Rouen.*

(CCD EDE). Mais, comme pour l'autre schéma créé par Saint-Gelais (CDD CEE), ce modèle ne fera guère d'adeptes.

Du reste, la rapidité avec laquelle la forme imaginée par Marot l'emporte sur ses concurrentes est bien connue. Sa prévalence est déjà claire dans *Les Erreurs amoureuses* (1549) de Pontus de Tyard et dans la deuxième édition de *L'Olive* de Du Bellay (1550). À partir des *Amours* de Ronsard et de Baïf, publiés en 1552, il n'y a aucun doute possible pour les poètes de la Pléiade et leurs disciples sur l'identité du sonnet régulier français, au-delà de quelques tentatives de rébellion isolées, comme celle menée par Peletier avec son *Amour des amours* (1555), dépourvu de sonnets marotiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAÏF, Jean-Antoine de (2002-2006) : *Œuvres complètes*. Édition établie par Jean Vignes. Paris, Honoré Champion.

BEMBO, Pietro (1966) : *Prose e rime*. Édition établie par Carlo Dionisotti. Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese.

BOUCHET, Jean (2006) : *Œuvres complètes*. Édition établie par Adrian Armstrong. Paris, Classiques Garnier.

CERRETA, Florindo V. (1959) : « The Italian Origin of the *Sonnet Régulier* ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 21 : 2, 301-310.

CHASTELLAIN, Georges (1863-1865) : *Œuvres*. Édition établie par Kervyn de Lettenhove. Bruxelles, F. Heussner, 8 vols.

CLÉMENT, Michèle (2001) : « Poésie et traduction : la naissance du sonnet français (1538-1548) », *in* M. Viallon (dir.), *La Traduction de la Renaissance à l'âge classique*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 91-102.

CRÉTIN, Guillaume (1932) : *Œuvres poétiques*. Édition établie par Kathleen Chesney. Paris, Firmin-Didot.

DESCHAMPS, Eustache (1878-1903) : *Œuvres complètes*. Édition établie par Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud. Paris, Société des anciens textes français, 11 vols.

DU BELLAY, Joachim (1974) : *L'Olive*. Édition établie par Ernesta Caldarini. Genève, Droz.

FRANÇON, Marcel (1972) : « L'introduction du sonnet en France ». *Romance Philology*, 26 : 1, 62-67.

GENDRE, André (1996) : *Évolution du sonnet français*. Paris, PUF.

GIRAUD, Yves (1968) : « Correspondance ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 68e année, 875-876.

GOYET, Francis (1988) : « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Grande Rhétorique », *in* Y. Bellenger (dir.), *Le Sonnet à la Renaissance*. Paris, Aux Amateurs de Livres, 31-41.

GOYET, Francis [éd.] (1990) : *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris, Librairie Générale Française.

GRENTE, Georges & Michel SIMONIN (2001) : *Dictionnaire des lettres françaises : Le XVI^e^ siècle*. Paris, Le Livre de Poche.

GUILLET, Pernette du (2006) : *Rymes*. Édition établie par Christian Barataud et Danielle Trudeau. Paris, Honoré Champion.

HERVÉ, Nathalie (2012) : « D'une bagatelle vulgaire à l'autre : les enjeux de la traduction du *Chant des visions* de Pétrarque par son *disciple estimé*, Clément Marot ». *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 75, 159-171.

HUDSON, Robert J. (2009) : « Clément Marot and the Invention of the French Sonnet: Innovating the Lyrical Imperative in Renaissance France ». *Anthropoetics*, 14 : 2. URL : https://anthropoetics.ucla.edu/ap1402/1402hudson

JASINSKI, Max (1903) : *Histoire du sonnet en France*. Douai, H. Brugère, A. Dalsheimer et Cie.

LEMAIRE DE BELGES, Jean (1882-1891) : *Œuvres*. Édition établie par Jean Stecher. Louvain, Lefever, 4 vols.

MAROT, Clément (1993) : *Œuvres poétiques*. Édition établie par Gérard Defaux. Paris, Classiques Garnier, 2 vols.

MAROT, Jean (1723) : *Les Œuvres*. Paris, Antoine Urbain Coustelier.

MARTINON, Philippe (1912) : *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*. Paris, Honoré Champion.

MAYER, C. A. (1967) : « Le premier sonnet français : Marot, Mellin de Saint-Gelais et Jean Bouchet ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 67^e^ année, 3, 481-493.

MCCLELLAND, John (1973) : « Sonnet ou quatorzain? Marot et le choix d'une forme poétique ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 73^e^ année, 4, 591-607.

MESCHINOT, Jean (1890) : *Les Lunettes des Princes*. Édition établie par Olivier de Gourcuff. Paris, Librairie des Bibliophiles.

MOLINET, Jean (1531) : *Les Faictz et dictz*. Paris, Jehan Longis.

MONFERRAN, Jean-Charles (1997) : « Le sonnet français, machine à penser ou poème stationnaire ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 ». *L'Information Grammaticale*, 75, 29-32.

NAVARRE, Marguerite de (1896) : *Les dernières poésies*. Édition établie par Abel Lefranc. Paris, Armand Colin.

ORLÉANS, Charles d' (1996) : *Ballades et rondeaux*. Édition établie par Jean-Claude Mühlethaler. Paris, Le Livre de Poche.

PELETIER DU MANS, Jacques (1547) : *Œuvres poétiques*. Paris, Michel de Vascosan.

PELETIER DU MANS, Jacques (1997) : *L'Amour des Amours*. Édition établie par Jean-Charles Monferran. Paris, STFM.

PÉRIERS, Bonaventure des (1544) : *Recueil des Œuvres*. Édition établie par Antoine du Moulin. Lyon, Jean de Tournes.

PETRARCA, Francesco (2018) : *Canzoniere*. Édition établie par Paola Vecchi Galli. Milan, BUR Rizzoli.

PHILIEUL, Vasquin (1548) : *Laure d'Avignon*. Paris, Jacques Gazeau.

PICCOLOMINI, Alessandro (2015) : *I cento sonetti*. Édition établie par Franco Tomasi. Genève, Droz.

REGNIER, Jean (1923) : *Les fortunes et adversitez*. Édition établie par Eugénie Droz. Paris, Honoré Champion.

RIGOLOT, François (1984) : « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84e année, 1, 3-18.

RONSARD, Pierre de (1993-1994) : *Œuvres* complètes. Édition établie par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris, Gallimard, 2 vols.

SAINT-GELAIS, Mellin de (1990) : *Sonnets*. Édition établie par Luigia Zilli. Genève, Droz.

SAINT-GELAIS, Mellin de (1993) : *Œuvres poétiques françaises*. Édition établie par Donald Stone. Paris, STFM, 2 vols.

TYARD, Pontus de (2004) : *Œuvres poétiques*. Édition établie par Eva Kushner, Sylviane Bokdam, Gisèle Mathieu-Castellani, Janet Ritch et François Rouget. Paris, Honoré Champion.

VIANEY, Joseph (1909) : *Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle*. Montpellier, Coulet.

VIDOUE, Pierre (éd.) (1897) : *Palinods présentés au Puy de Rouen (1525)*. Rouen, Léon Gy.

VILLEY, Pierre (1920) : « Marot et le premier sonnet français ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 20e année, 538-547.

VILLON, François (2010) : *Œuvres complètes*. Édition établie par Claude Pinganaud. Paris, Arléa.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

Les termes architecturaux. Recommandations officielles et réalités des usages

Zaida BARTOLOMÉ-DÍAZ **Verónica C. TRUJILLO-GONZÁLEZ**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

zaida.bartolome@ulpgc.es veronica.trujillo@ulpgc.es

https://orcid.org/0000-0002-7988-0586 https://orcid.org/0000-0003-3492-8061

Resumen

En los últimos años, el inglés se ha convertido en el idioma predominante de la ciencia y Francia, ante esta situación, ha respondido creando mecanismos de protección, como las acciones de la Commission d'enrichissement de la langue française, que busca preservar el idioma estandarizando la terminología. En este artículo analizamos los términos propuestos por esta comisión para la arquitectura y evaluamos su uso en un corpus creado *ex profeso* a partir de textos arquitectónicos no oficiales de Internet. Los resultados muestran una variabilidad en el empleo de estos términos, mientras que algunos son ampliamente adoptados, otros son poco conocidos o casi no se utilizan. Concluimos resaltando la importancia de evaluar la pertinencia, implantación y difusión del léxico arquitectónico.

Palabras clave: arquitectura, neologismo, FranceTerme, término, léxico arquitectónico.

Résumé

Ces dernières années, l'anglais est devenu la langue prédominante dans le domaine scientifique. Face à cette situation, la France a mis en place des mécanismes de protection, tels que les actions de la Commission d'enrichissement de la langue française, visant à préserver la langue en standardisant la terminologie. L'article analyse les termes proposés par cette commission pour l'architecture et évalue leur utilisation dans un corpus composé *ad hoc* à partir de textes non officiels architecturaux extraits d'Internet. Les résultats révèlent une variabilité dans l'emploi de ces termes ; tandis que certains sont largement adoptés, d'autres sont peu connus ou non utilisés. L'article contribue à relever les défis liés à la pertinence, à l'implantation et à la diffusion du lexique architectural.

Mots clés : architecture, néologisme, FranceTerme, terme, lexique architectural.

Abstract

In recent years, English has become the predominant language in the scientific field, and France, has responded to this situation by creating protective mechanisms, such as the actions of the Commission d'enrichissement de la langue française, which aims to preserve the language through standardization of terminology. In this article, we analyse the terms proposed

* Artículo recibido el 4/04/2023, aceptado el 27/10/2023.

by this commission for architecture and evaluate their usage in a corpus specifically created from unofficial architectural texts obtained from the Internet. The results show variability in the use of the terms, with some being widely adopted while others are little known or rarely used. The article contributes to addressing the challenges related to the relevance, implementation, and dissemination of architectural terms.
Keywords: architecture, neologism, FranceTerme, term, architectural lexicon.

1. Introduction

À la différence d'autres disciplines[1], l'architecture dispose de sa propre terminologie depuis l'Antiquité, car cette activité, comme l'affirme Saldarriaga Roa (2010 : 13), existe depuis que l'humain est sédentaire et qu'il a eu besoin d'aménager ou de construire un lieu pour se protéger et vivre.

Cependant, malgré cette omniprésence et l'importance indéniable de l'architecture dans nos vies et nos cultures, il y a encore, à notre avis, un manque d'études sur le langage spécialisé de la discipline en France et, en particulier, sur les termes architecturaux des dernières décennies[2].

Certains auteurs ont récemment publié des travaux sur les termes et le discours de l'architecture en français comme, par exemple, Courbières et Fraysse (2009), qui examinent dans quelle mesure l'évolution de la terminologie architecturale se reflète dans les différents documents spécialisés de la discipline ; ou bien Pérouse de Montclos (2000), qui répertorie et illustre dans son ouvrage plus de 1 200 termes d'architecture ; ou encore Buglio (2019), qui étudie la sémantique architecturale[3].

Par contre, aucun d'entre eux ne s'est focalisé sur l'étude de l'émergence de nouveaux termes d'architecture au XXI^e^ siècle ni ne s'est posé la question de savoir si ces nouveaux termes sont réellement utilisés par la majorité des spécialistes et des praticiens de la discipline.

De ce fait, dans notre article, nous allons :

I. Étudier les nouveaux termes d'architecture en français proposés par la Commission d'enrichissement de la langue française et dont l'utilisation est obligatoire pour les différentes institutions[4].

[1] Certaines disciplines telles que l'informatique, l'électricité ou la photographie possèdent un langage spécialisé qui a émergé de pair avec les technologies qui les ont engendrées, résultant de la révolution scientifique et de leur avancée technologique subséquente.

[2] Nous avons déjà abordé ce manque d'études dans notre thèse intitulée *La révolution lexicographique, du papier aux données interopérables : proposition d'un prototype d'une ressource lexicographique bilingue français-espagnol spécialisée en architecture* (Bartolomé-Díaz, 2022).

[3] *Cf.*, par exemple, Incelli (2020) pour l'anglais ou Zotti (2023) pour l'italien.

[4] Les termes publiés au *Journal officiel* par la Commission d'enrichissement de la langue française deviennent obligatoires dans toutes les administrations et établissements publics français. Ces listes de

II. Vérifier si ces termes sont effectivement utilisés dans une sélection de textes actuels, émanant d'entités privées ou de publications non officielles dédiées à l'architecture en France et datant des vingt-cinq dernières années.

Nous souhaitons ainsi déterminer si les recommandations de la Commission d'enrichissement de la langue française s'étendent au-delà des textes officiels et dans quelle mesure elles se reflètent dans les textes spécialisés que nous analysons ici. Notre attention est ainsi portée sur l'adoption et l'implantation de ces termes recommandés dans les textes non officiels sélectionnés pour notre corpus.

2. Le lexique spécialisé de l'architecture : émergence, évolution et usage

L'apparition d'un lexique de l'architecture a été liée à la nécessité de répertorier, de nommer, de classer ou de désigner des matériaux et des constructions et, par conséquent, ce lexique a évolué dans le temps en fonction de différentes techniques.

Cependant, cette évolution du lexique n'est pas due uniquement à la technologie utilisée, de plus en plus performante et moderne au fil des ans, ou à l'apparition de nouveaux matériaux. Le lexique de l'architecture s'est également enrichi au rythme de l'évolution de la discipline en fonction des tendances et des visions des architectes et des constructeurs qui la font vivre.

Ainsi, comme le précise Forty (2000), les mots que nous utilisons lorsque nous parlons d'architecture ne font pas uniquement référence aux matériaux ou aux techniques, mais aussi à notre façon d'interpréter notre réalité et à la conception des lieux que nous occupons puisque l'architecture est étroitement liée à la vie de ceux qui la pratiquent.

De ce fait, d'après Courbières et Fraysse (2009), l'architecture est vivante et elle produit en permanence des bâtiments et des espaces habitables, mais également des idées, des messages et des discours qui leur sont associés. L'architecture génère ainsi sans cesse de nouveaux termes dans chacune des langues des professionnels et des locuteurs qui l'utilisent.

En même temps, nous vivons à une époque caractérisée par l'importance et la popularisation de la recherche technologique, la mondialisation et l'accès facile aux médias, ce qui contribue à la diffusion rapide du lexique spécialisé et à la familiarisation du public avec le vocabulaire technique. Dans ce contexte, même si le français conserve son importance et reste la langue officielle dans la plupart des organisations et associations scientifiques internationales[5], Schuwer (1990) affirme que l'anglais est désormais la langue vernaculaire des chercheurs du monde entier dans ce monde globalisé.

termes peuvent être consultées dans la base de données terminologique FranceTerme, lancée le 10 mars 2008.

[5] Par exemple, les normes ISA et ISO sont toujours rédigées en anglais et en français.

Et en effet, dans le domaine de l'architecture, nous trouvons, par exemple, que le site de l'Ordre des architectes français présente une version anglaise d'une partie de son contenu[6], que la plupart des journaux français d'architecture proposent leurs articles également en anglais[7], et que, même dans les textes spécialisés en architecture rédigés en français, on peut détecter facilement des emprunts et anglicismes tels que *hall*, *mapping*, *shed*, *pattern* ou *zoning*, entre autres.

À cet égard, Muñiz Castro (2004) note que l'État français essaie de contrer ce déclin de la langue française sur la scène internationale avec la création de mécanismes de protection, tant pour la langue générale que pour la langue scientifique et technique.

Dans ce sens, la Commission d'enrichissement de la langue française (CELF)[8] coordonne actuellement les travaux de terminologie en collaboration avec divers partenaires[9]. De plus, afin d'améliorer la mise en œuvre de la politique terminologique, la CELF a été réorganisée en 2015, comme le signale Renwick (2018 : 58), et un réseau de collèges d'experts a été mis en place. Grâce aux efforts entrepris, la CELF publie au *Journal officiel* depuis 1996 des listes de termes recommandés. Ces néologismes, créés principalement pour remplacer les termes empruntés à d'autres langues, notamment l'anglais, deviennent obligatoires dans toutes les administrations et institutions publiques françaises, et peuvent être consultés par le grand public dans la base de données terminologique FranceTerme[10], disponible sur le site Web du ministère de la Culture.

Bien que l'utilisation de ces termes soit obligatoire dans les administrations et les établissements de l'État, l'objectif du dispositif d'enrichissement de la langue française est également d'éviter que les professionnels et le grand public récurrent à l'utilisation des termes étrangers qui ne sont pas compréhensibles pour tous[11]. Cependant, comme le souligne Madinier (2008), l'implantation de ces termes recommandés par la CELF dans l'usage et leur réussite ou échec, même avec un travail minutieux, demeure souvent imprévisible et aléatoire.

---

[6] https://www.architectes.org/all-you-need-know-about-architectesorg

[7] https://www.architectes.org/les-revues-darchitecture

[8] La Commission d'enrichissement de la langue française, désormais CELF, est composée de vingt à trente membres, parmi lesquels des représentants des services des différents ministères, des linguistes et des experts de domaines variés.

[9] Tels que l'Académie française, l'Académie des sciences, l'Association française de normalisation (AFNOR), l'Institut national de la langue française (CNRS6 - INALF), devenu ATILF, et d'autres commissions de terminologie dans les pays francophones, comme l'Office de la langue française du Québec.

[10] La création de cette base de données a fait partie de la mise en œuvre de la loi Toubon (1994) et du décret du 3 juillet 1996 relatif à l'enrichissement de la langue française. Elle comprend tous les termes publiés au *Journal officiel* par la Commission d'enrichissement de la langue française et toutes les publications à propos de l'enrichissement de la langue française. http://www.culture.fr/franceterme

[11] https://www.culture.fr/FranceTerme/Le-dispositif-d-enrichissement-de-la-langue-francaise

De plus, Candel et Cabré (2016 : 99) observent une lacune dans les recherches, et notent le manque de travaux qui évaluent et analysent la réussite et l'implantation terminologique et néologique de cet enrichissement terminologique proposé par les commissions de terminologie dans l'usage linguistique habituel d'un groupe cible.

Effectivement, nous avons constaté qu'il existe très peu d'études sur l'implantation des termes recommandés par la CELF dans le domaine technique de l'architecture et l'urbanisme. À cet égard, Renwick (2018 : 84) signale qu'une seule communication, celle de Dury et Picton (2015), a été présentée lors d'un colloque.

Compte tenu de ce manque de recherches sur les termes actuels de l'architecture et leur implantation dans les textes non institutionnels en français, nous voulons nous concentrer sur ces termes architecturaux introduits par la CELF qui sont d'usage obligatoire dans les administrations et établissements publics français. Ainsi, notre objectif est donc de contribuer à pallier cette lacune par le biais de notre recherche, qui sera structurée en deux phases.

Tout d'abord nous identifierons les termes de l'architecture présents dans la base de données FranceTerme dans le domaine *Habitat et Construction*.

L'objectif principal de cette phase est de recenser les termes liés à la discipline de l'architecture qui ont été normalisés par la CELF afin de constituer notre corpus terminologique. À partir d'une première analyse, nous obtiendrons un aperçu des caractéristiques spécifiques de ces termes architecturaux.

Puis, dans un second temps, notre objectif sera de déterminer si les recommandations d'usage de la CELF dépassent les limites des textes officiels et s'appliquent, en quelque sorte, dans les textes professionnels non officiels rédigés par des entités privées en France.

Étant donné l'absence d'un corpus spécialisé répondant à nos besoins, nous créerons un corpus *ad hoc* afin d'étudier la présence de ces termes dans un contexte non institutionnel. Cette analyse nous permettra de déterminer si les recommandations de la CELF transcendent le cadre institutionnel et atteignent également les textes spécialisés en architecture nationaux non officiels.

3. Méthodologie et organisation de l'analyse

Pour mener à bien notre recherche, nous avons organisé notre étude dans les étapes suivantes :

– Étape I : identification des termes de l'architecture recensés dans la base de données FranceTerme dans le domaine *Habitat et Construction* et dans ses trois sous-domaines : *Engins*, *Matériaux de construction* et *Architecture.*

– Étape II : constitution d'un corpus français composé de textes non officiels d'architecture à partir des textes extraits d'Internet. Ces textes, rédigés par des spécialistes, sont issus, principalement, des revues spécialisées consacrées à l'architecture.

– Étape III : analyse quantitative et qualitative de la présence des termes précédemment répertoriés dans le corpus français de textes non officiels d'architecture.

4. Étape I : identification des termes de l'architecture dans la base de données FranceTerme dans le domaine *Habitat et Construction*

Le site Web de la base de données FranceTerme nous offre la possibilité de trier et de visualiser uniquement les termes liés au domaine *Habitat et Construction*. De même, il propose pour chacun d'eux une fiche terminologique comprenant la date de publication dans le *Journal officiel*, la définition du terme, ainsi que, dans certains cas, des synonymes, des formes abrégées et des équivalents en anglais.

Ainsi, si nous examinons les termes introduits dans le domaine *Habitat et Construction*, nous constatons que le premier terme de ce domaine a été publié en 1998. Depuis cette année-là, 155[12] termes au total ont été publiés au *Journal officiel* (JORF).

Dans le tableau suivant, on synthétise la répartition de ces termes au fil des années :

Année 1998	**Publication**	**Termes**	**Quantité**
	JORF du 16/12/1998	*coupe*	1
Total : un seul terme publié lors de l'année 1998			

Année 2000	**Publication**	**Termes**	**Quantité**
	JORF du 22/09/2000	*adobe*, *agence d'architecture*, *bande transporteuse*, *bardage*, *batardeau*, *agrafe*, *bardeau*, *bajoyer*, *clameau*, *construction parasismique*, *chargeuse*, *colonne montante*, *colonne sèche*, *chargeuse-pelleteuse*, *colonne en charge*, *compartiment coupe-feu*, *composant*, *conseil architectural*, *conduit collecteur*, *bâtiment industriel monovalent*, *bâtiment industriel polyvalent*, *bureau d'études techniques*, *capteur solaire*, *conduit collectif*, *couverture*, *création architecturale*, *cuisinette*, *dérivation*, *détail d'exécution*, *duc-d'Albe*, *duplex*, *élévation*, *épandeuse*, *équipements intégrés*, *escalier mécanique*, *fines*,	71

[12] Dans le domaine *Habitat et Construction*, FranceTerme répertorie un total de 155 termes. Cependant, l'appellation *âme* figure trois fois, faisant référence à trois concepts différents, engendrant ainsi trois fiches terminologiques distinctes. De même, cinq autres termes (*arase*, *avant-bec*, *barrette*, *cadre* et *trémie*) sont enregistrés deux fois chacun, ce qui donne respectivement deux fiches terminologiques pour chaque terme. Pour cette raison, dans la liste de termes répertoriés, les appellations de ces termes sont accompagnées du nombre de fois qu'elles apparaissent entre parenthèses, (x3) ou (x2).

		finisseur, *fluide caloporteur*, *galerie marchande*, *gicleur d'incendie*, *gravillonneuse*, *isolant*, *isolant thermique*, *isolation thermique statique*, *isolation thermique dynamique*, *maniabilité*, *matériau alvéolaire*, *matériau fibreux*, *motobasculeur*, *niveleuse*, *noyau*, *office*, *pisé*, *pose-tubes*, *pulvérisateur-mélangeur*, *remblayeuse*, *salle de séjour*, *sauterelle*, *section*, *stockage thermique*, *structure gonflable*, *tirage*, *torchis*, *trancheuse*, *travée*, *trémie* (x2), *trépan-benne*, *tombereau*, *tunnelier* et *vêture isolante*	
	Total : 71 termes publiés lors de l'année 2000		

Année 2006	**Publication**	**Termes**	**Quantité**
	JORF du 16/09/2006	*dents-de-scie* et *plateau*	2
	JORF du 26/10/2006	*bureau combiné*	1
		Total : 3 termes publiés lors de l'année 2006	

Année 2007	**Publication**	**Termes**	**Quantité**
	JORF du 03/01/2007	*maison mobile*	1
	JORF du 22/07/2007	*additif*, *adjuvant*, *âme* (x3), *appareil d'appui*, *arase* (x2), *armature*, *armature d'attente*, *armaturier*, *autocontrainte*, *avant-bec* (x2), *barrette* (x2), *béton armé continu*, *béton autonivelant*, *béton autoplaçant*, *béton banché*, *béton précontraint*, *bouclier*, *bracon*, *cadre* (x2), *cage d'armatures*, *cale d'espacement*, *calepinage*, *camarteau*, *canar*, *chapeau*, *chevêtre*, *cisaillement*, *clavette*, *clouage de sol*, *cloutage*, *coffrage glissant*, *colonne ballastée*, *connecteur*, *contreflèche*, *contreventement*, *convoyeur à vis*, *dameur*, *décapeuse*, *entraîneur d'air*, *extracteur*, *mur en aile*, *paroi berlinoise*, *paroi moulée*, *plancher-champignon*, *pont-cadre* et *poutre-caisson*	52
	JORF du 07/09/2007	*ripeur*	1
	JORF du 23/12/2007	*stockage en libre-service*	1
		Total : 55 termes publiés lors de l'année 2007	

Année 2009	Publication	Termes	Quantité
	JORF du 06/06/2009	*kiosque de piscine*	1
			Total : un seul terme publié lors de l'année 2009

Année 2010	Publication	Termes	Quantité
	JORF du 04/02/2010	*refroidissement par une source naturelle*	1
	JORF du 22/07/2010	*écumeur*, *jupe* et *mise en scène d'intérieur*	3
			Total : 4 termes publiés lors de l'année 2010

Année 2011	Publication	Termes	Quantité
	JORF du 16/10/2011	*pièce à tout faire*	1
			Total : un seul terme publié lors de l'année 2011

Année 2013	Publication	Termes	Quantité
	JORF du 01/02/2013	*bâtiment à énergie positive*, *bâtiment bioclimatique*, *bâtiment passif*, *maison à énergie positive*, *maison bioclimatique*, *maison passive*	6
	JORF du 09/08/2013	*réseautique domestique*	1
	JORF du 08/09/2013	*récupérateur de chaleur des eaux usées*	1
			Total : 8 termes publiés lors de l'année 2013

Année 2017	Publication	Termes	Quantité
	JORF du 01/07/2017	*isolation hydrique*	1
			Total : un seul terme publié lors de l'année 2017

Année 2019	Publication	Termes	Quantité
	JORF du 29/01/2019	*administrateur-trice de bâti immobilier modélisé*, *bâti immobilier modélisé*, *bâtiment intelligent*, *bâtiment autonome*, *compteur connecté*, *compteur électrique connecté, immotique*	7
	JORF du 02/04/2019	*conteneur souple*	1
			Total : 8 termes publiés lors de l'année 2013

Année 2021	Publication	Termes	Quantité
	JORF du 08/06/2021	*gestion immotique globale* et *gestion immotique monofonctionnelle*	2
			Total : 2 termes publiés lors de l'année 2021

Tableau 1. Publication des termes liés à l'architecture dans le JORF (1998-2021)

Le fait d'introduire 155 termes différents concernant le domaine de l'habitat et de la construction, nombre relativement considérable, témoigne de l'importance

actuelle de l'architecture en tant que domaine technique, au même titre que d'autres secteurs, peut-être plus innovants, tels que l'aéronautique ou l'économie[13].

En ce qui concerne la répartition de ces termes au fil des ans, nous pouvons remarquer qu'environ tous les deux ans en moyenne entre deux et quatre termes sont inclus, à l'exception des années 2000 et 2007. Effectivement, lors de l'année 2000, un total de 71 termes ont été publiés et définis. Par la suite, en 2007, nous constatons une autre importante vague d'entrée de termes avec 55 termes répertoriés.

Ces augmentations des termes au cours de ces années spécifiques peuvent être dues à des événements majeurs dans le domaine de l'architecture en France, traduisant des avancées significatives, des évolutions conceptuelles ou des changements importants dans ce domaine. Par exemple, en analysant l'année 2007, on peut noter que cette année a été marquée par plusieurs faits notables du point de vue de l'architecture en France. Ainsi, en 2007, la France a signé un accord culturel avec les Émirats Arabes Unis en vue de la création du Louvre Abu Dhabi. De plus, le 19 septembre 2007, la Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris a ouvert ses portes au public. Ces événements majeurs témoignent d'une période d'activité architecturale intense en France, impliquant très probablement la rédaction d'une grande quantité de documentation en français.

Lorsque nous observons la thématique sous-jacente aux termes, il est évident que l'architecture reflète la société dans laquelle elle se développe. En examinant de près, par exemple, uniquement les termes introduits pendant la période 2010-2020, nous pouvons remarquer clairement que nombreux d'entre eux montrent l'évolution de la société en matière d'enjeux environnementaux.

En effet, on peut ainsi noter l'introduction en 2010 de *refroidissement par une source naturelle*, en 2013, de termes tels que *bâtiment bioclimatique* ou *bâtiment à énergie positive* ou encore, en 2019 *bâtiment autonome*, qui évoquent de nouvelles façons, plus écologiques, de concevoir l'architecture. Ceci nous montre comment encore aujourd'hui le langage architectural est lié au contexte social et culturel de chaque époque et situation. Ainsi, comme le souligne Úbeda Mansilla (2005), l'emploi de ces termes met en évidence que le langage de l'architecture, au-delà de son aspect technique, est étroitement lié au contexte culturel et évolue avec celui-ci.

5. Étape II : constitution d'un corpus français composé de textes non officiels d'architecture

Comme nous l'avions signalé précédemment, face à l'indisponibilité d'un corpus français spécialisé en architecture contemporaine composé de textes non institutionnels, nous avons créé notre propre corpus afin de pouvoir analyser la possible

[13] 98 termes pour le domaine *Économie générale* et 156 termes pour le domaine *Aéronautique* répertoriés en FranceTerme.

utilisation des termes recommandés par la CELF dans ces textes. Dans cette optique, pour la construction de notre corpus nous avons adopté l'approche « Web for Corpus », tel que définie par Schryver (2002).

À cet égard, Torruela Casañas et Llisterri (1999) pointent qu'il est toujours nécessaire d'établir une série de critères lors de la définition d'un corpus. De plus, comme le remarque Sinclair (1991), les résultats de l'analyse d'un corpus seront aussi satisfaisants que l'ensemble des critères bien structurés utilisés pour le construire.

Dans ce sens, certains auteurs ont établi des directives spécifiques pour la conception d'un corpus spécialisé[14]. Et, de ce fait, pour garantir des résultats fiables, nous nous sommes appuyés sur ces auteurs pour déterminer un certain nombre de critères externes et internes pour la constitution de notre corpus.

Ainsi, les critères externes que nous avons pris en compte sont les suivants :

– Sujet des textes du corpus : architecture.

Les textes ou les documents qui vont composer notre corpus doivent, bien évidemment, avoir comme sujet principal l'architecture. Pour identifier le thème principal d'un texte, nous nous appuierons sur les recommandations de Pearson (1998 : 54) en analysant le titre et la structure lexicale du document, ainsi qu'en extrayant les mots les plus fréquemment utilisés.

– Degré de spécialisation des textes qui composent notre corpus en relation à l'émetteur/récepteur du texte.

Différents auteurs ont établi des degrés variés de spécialisation du texte spécialisé en relation avec l'auteur et le destinataire du texte. Ainsi, par exemple, Cabré (2002 : 31) propose une typologie verticale des textes spécialisés basée sur leur niveau de spécialisation, distinguant les textes *très spécialisés ou hautement spécialisés*, les textes *moyennement spécialisés* et les textes de *faible niveau de spécialisation*. Cette classification est liée à la fonction des textes en tant que transmetteurs de connaissances, ce qui permet de distinguer parmi les textes spécialisés qui transmettent des connaissances d'experts à d'autres experts, ceux qui les transmettent d'experts à des apprenants spécialisés, et les textes de diffusion plus large s'adressant au grand public intéressé mais n'ayant pas de compétence spécifique dans le domaine. Cabré (2002) désigne ce dernier groupe de textes comme des *textes de vulgarisation spécialisée* car ils possèdent un degré de spécialisation supérieur à celui du discours de vulgarisation. Ces textes se caractérisent par l'absence d'un objectif éducatif et visent plutôt à susciter l'intérêt d'un lecteur informé et à lui fournir des informations complémentaires sur un sujet spécialisé.

Pour sa part, Desmet (2006) propose également une classification sur les différents types de discours spécialisé selon l'émetteur et le récepteur, l'objectif et le degré

[14] Nous pouvons citer par exemple Bowker (1996), Meyer et Mackintosh (1996), Bowker et Pearson (2002 : 166) ou Marshman (2003) entre autres.

de spécialisation. De ce fait, Desmet (2006 : 237) distingue entre :

- *Discours scientifique spécialisé* (par exemple un manuel spécialisé ou une revue scientifique).
- *Discours scientifique officiel* (par exemple un discours employé entre collègues).
- *Discours scientifique pédagogique ou didactique* (par exemple un manuel pour les étudiants).
- *Discours de semi-vulgarisation scientifique* (par exemple une revue de spécialité pour un public de débutants).
- *Discours de vulgarisation scientifique* (par exemple les secteurs spécialisés dans la presse générale).

De même, Olmo-Cazevieille (2017 : 153)[15] établit une typologie des textes spécialisés corrélée au type d'émetteur/récepteur et aux types de sources :

Niveau des textes	Émetteur/récepteur	Types de sources
Textes hautement spécialisés	Spécialistes/experts à spécialistes/experts	Revues et portails du domaine en ligne
Textes moyennement spécialisés	Spécialistes à futurs spécialistes/experts	Textes scientifiques et techniques didactisés pour un public de collégiens/lycéens francophones
Textes peu spécialisés	Spécialistes à un public non spécialiste/profane	Textes techniques : mode d'emploi, recettes, notices (médicaments, machines, construction), tableaux, graphes, schémas

Tableau 2. Typologie des textes spécialisés - Émetteur/récepteur - Types de sources

De cette façon, pour constituer notre corpus nous allons nous inspirer de ces auteurs et nous allons sélectionner des textes *hautement spécialisés, moyennement spécialisés* et *peu spécialisés* ou de *vulgarisation spécialisée* afin de couvrir un spectre le plus complet possible du discours spécialisé architectural.

Nous inclurons ainsi des textes *hautement spécialisés*, tels que des articles publiés dans des revues spécialisées, rédigés par des experts pour d'autres experts. Puis, nous ajouterons également des textes *moyennement spécialisés*, tels que des descriptions de projets ou des techniques, destinés à un public spécialisé mais plus amateur qui cherche à approfondir ses connaissances, et des textes relevant d'un discours de *vulgarisation spécialisée*, tels que des brochures publicitaires ou des catalogues.

Ces critères de sélection nous permettront d'obtenir une perspective plus complète de l'utilisation des termes recommandés par la CELF dans différents types de

[15] Dans le Tableau 1 nous ne prenons pas en compte la colonne concernant la *Méthodologie adoptée* d'Olmo-Cazevieille (2017 : 153) car nous ne la considérons pas pertinente pour notre étude.

textes spécialisés, ainsi que dans divers scénarios possibles d'émetteur/récepteur du contexte spécialisé non institutionnel.

– Langue(s) des textes du corpus : français de France.

Nous bornons notre corpus aux textes produits en France car l'objet de notre étude est de savoir si les recommandations de la CELF, un organisme officiel français, s'appliquent dans les textes professionnels non officiels et dans quelle mesure.

Pour cela, les textes qui constitueront notre corpus devront être rédigés dans la langue du corpus. Autrement dit, les textes issus de traductions de l'anglais ou d'autres langues ne seront pas sélectionnés car nous ne prendrons en considération que les textes écrits par des locuteurs natifs, comme le conseillent Bowker et Pearson (2002 : 52).

– Date des textes du corpus.

Dans le but de vérifier si les termes recueillis dans FranceTerme depuis 1998 ont été utilisés dans les textes non officiels, nous sélectionnerons uniquement des textes publiés à partir de cette même année, ce qui coïncide également avec la date de publication de la plupart des textes sur Internet.

– Source des textes du corpus.

Il nous a semblé nécessaire d'ajouter ce critère de source, car il est bien connu que l'on peut trouver sur Internet tout type de textes de qualité variable et diffuse. En effet, lorsqu'il s'agit de corpus formés à partir du Web, la qualité d'un texte est directement liée à l'auteur et à l'origine du texte.

Ainsi, pour l'élaboration de notre corpus, il sera essentiel que l'auteur des textes soit un spécialiste, une institution ou un organisme professionnel ou encore une association officielle non publique. De cette manière, nous visons à garantir l'authenticité et la qualité des textes qui composent le corpus qui sera l'objet de notre étude.

Nous inclurons également dans notre corpus des documents provenant des entreprises du secteur, car les entreprises utilisent souvent leurs sites Web pour promouvoir leurs nouveaux produits et technologies et cela favorise l'utilisation de nouveaux termes architecturaux.

En ce qui concerne les critères internes auxquels notre corpus doit répondre, nous tiendrons compte des aspects lexicaux et grammaticaux du texte, tels que mentionnés par Laviosa (2011). Indépendamment du fait que nous allons sélectionner des sources provenant d'auteurs spécialisés censés garantir la qualité des textes, nous souhaitons nous assurer également qu'aucun d'entre eux ne contienne d'erreurs d'orthographe, de syntaxe ou de grammaire. Pour cette raison, nous accorderons une attention particulière aux caractéristiques linguistiques des textes recueillis et nous procéderons à une vérification minutieuse afin d'éliminer ceux qui présentent de telles erreurs.

5.1. Composition de notre corpus français *ad hoc* spécialisé en architecture

Après avoir exposé les critères externes et internes que notre corpus doit remplir, nous procédons à sa constitution en utilisant l'outil Sketch Engine[16].

Pour notre corpus, nous allons compiler des textes issus de la revue de l'Ordre des architectes *Les cahiers de la profession*[17], de la revue de la Société française des architectes *Le visiteur*[18], ainsi que des publications à caractère descriptif et didactique telles que le *Journal du design*[19], *D'Architectures*[20] et *Chroniques d'architecture*[21]. Nous inclurons également des articles du magazine commercial Batiweb[22], édité par le groupe Batiweb[23] et dédié aux entreprises et aux nouveautés du secteur. Toutes ces publications et revues sont listées sur le site Web de l'Ordre des architectes[24].

Nous avons ainsi constitué un corpus français spécialisé en architecture, composé de :

Tokens	1 456 415
Mots (formes uniques)	1 229 671
Phrases	38 245
Paragraphes	3 758
Documents	1 203

Tableau 3. Composition du corpus d'architecture français

La répartition selon chacune des sources utilisées dans les textes qui composent notre corpus est la suivante :

- 28,5% des textes proviennent du site Web *D'Architectures*,
- 28 % des textes proviennent de la revue *Les cahiers de la profession*,
- 23 % des textes proviennent du *Journal du design*,

[16] https://www.sketchengine.eu/

[17] Revue de l'Ordre des architectes – *Les cahiers de la profession*. Numéros du 11 (2e trimestre 2002) au 71 (3e et 4e trimestres 2020) : https://architectes.org. Les numéros précédents ne sont pas disponibles en ligne.

[18] Revue de la Société française des architectes *Le visiteur* – Catégorie Éditorial : https://levisiteur.com/page/1/?s=%C3%89ditorial

[19] Site Web *Journal du design* – Catégorie Architecture : https://journal-du-design.fr/category/architecture

[20] Site Web *D'Architectures* – Catégorie Architecture : https://www.darchitectures.com/le-dossier-du-mois-c10.html

[21] Site Web Chroniques d'architecture – Catégorie Le dossier du mois : https://chroniques-architecture.com/editos/

[22] Magazine *Batiweb* : https://www.batiweb.com/magazines

[23] https://www.batiweb.com/mentions-legales

[24] https://www.architectes.org/les-revues-darchitecture

- 12,5 % des textes proviennent de *Le visiteur*,
- 5 % des textes proviennent des *Chroniques d'architecture*,
- 3 % des textes proviennent du magazine *Batiweb*.

En ce qui concerne le niveau de spécialisation des textes constituant notre corpus, ceux-ci sont distribués en fonction de leur degré de spécialisation selon le tableau suivant. Ainsi, le corpus a été divisé en trois sous-corpus en fonction du niveau de spécialisation des textes qui le composent :

Type de discours	Émetteur/récepteur	Pourcentage de textes
Textes hautement spécialisés	Spécialiste/spécialiste	40,5%
Textes moyennement spécialisés	Spécialiste/futur spécialiste	41,5%
Textes peu spécialisés ou de vulgarisation spécialisée	Spécialiste/public non spécialiste mais informé et intéressé	18%

Tableau 4. Caractérisation du corpus en fonction du degré de spécialisation des textes.

6. Étape III : étude de la présence des termes de la CELF dans notre corpus de textes français spécialisés en architecture.

Dans cette étape, nous allons vérifier si les termes introduits par la CELF du domaine *Habitat et Construction* et ses sous-domaines sont effectivement présents et utilisés dans les textes qui composent notre corpus.

Nous tenons à préciser que, pour les termes ayant plusieurs sens, dont certains ne sont pas spécifiques à l'architecture, tels que *cadre* ou *office*, nous avons répertorié leur présence uniquement s'ils étaient utilisés dans le contexte spécialisé de l'architecture et conformément à la définition fournie par FranceTerme. Ainsi, par exemple, dans le cas du terme *office*, nous avons comptabilisé ses occurrences uniquement si le terme apparaissait utilisé avec le sens recueilli dans FranceTerme, c'est-à-dire en tant qu'annexe à la cuisine.

Afin d'aborder cette tâche de manière précise, nous avons interrogé de manière ciblée notre corpus en utilisant la fonction *Concordance - CQL* de Sketch Engine. Celle-ci nous permet d'effectuer des recherches contextuelles avancées en utilisant des requêtes CQL (*Corpus Query Language*) pour identifier des structures lexicales ou grammaticales complexes en définissant des critères de position, tels que la détection des noms suivis d'une préposition. À titre d'illustration, nous avons cherché le terme *cadre*[25] lorsqu'il était utilisé sans être accompagné de la préposition *de* et des substantifs tels que *vie* ou *projet*, ou bien lorsqu'il n'était pas suivi d'adjectifs tels que *légal*,

[25] La définition de *cadre* recueillie dans FranceTerme pour le domaine *Habitat et Construction* est : *ossature formée par des poteaux rigidement assemblés à des poutres*.

réglementaire ou d'autres adjectifs similaires non liés à l'architecture. Cette approche nous a permis d'exclure des occurrences indésirables telles que *cadre de vie, cadre du projet* ou *cadre légal* dans nos résultats et de pouvoir accéder au contexte précis du mot afin de vérifier qu'il était employé avec le sens recherché.

De même, comme cela a déjà été spécifié dans la note 12, lorsque la même dénomination fait référence à plusieurs concepts distincts répertoriés dans différentes fiches terminologiques de FranceTerme, nous prendrons en compte ces diverses acceptions lors de la recherche dans le corpus. Par exemple, pour le terme *âme* qui apparaît dans trois fiches terminologiques évoquant des concepts variés, nous considérerons ces trois possibles significations et n'exclurons aucun de ses sens lors de la recherche dans notre corpus.

– *âme* :
  - Fiche 1 - Définition : *Élément central d'un câble ou d'un toron, constitué par un fil unique ou plusieurs fils torsadés*.
  - Fiche 2 - Définition : *Partie centrale d'un profilé*.
  - Fiche 3 - Définition : *Élément d'une poutre reliant la membrure supérieure et la membrure inférieure*.

6.1 Présence des termes recommandés par la CELF dans notre corpus

Si l'on regarde le nombre de termes recommandés par FranceTerme liés à l'architecture qui apparaissent dans notre corpus, on constate que seul un faible nombre de ces termes figurent dans les textes de notre corpus spécialisé.

En effet, sur un total de 155 termes répertoriés en FranceTerme dans le domaine *Habitat et Construction*, uniquement 44 (*coupe*, *agrafe*, *bardage*, *bardeau*, *batardeau*, *bureau d'études techniques*, *capteur solaire*, *colonne montante*, *composant*, *conseil architectural*, *construction parasismique*, *couverture*, *création architecturale*, *détail d'exécution*, *duplex*, *élévation*, *isolant*, *isolant thermique*, *isolation thermique*, *matériau alvéolaire*, *matériau fibreux*, *noyau*, *office*, *pisé*, *salle de séjour*, *section*, *structure gonflable*, *travée*, *trémie*, *dents-de-scie*, *plateau*, *additif*, *âme*, *armature*, *cadre*, *calepinage*, *chevêtre*, *contreventement*, *paroi moulée*, *plancher-champignon*, *bâtiment bioclimatique*, *bâtiment à énergie positive*, *maison bioclimatique* et *compteur connecté*) apparaissent dans notre corpus, soit 28,38%.

De plus, nous constatons que les termes les plus fréquents sont ceux de l'année 2000. Ainsi, 29[26] des 71 termes recensés en 2000 y figurent, ce qui représente 40,85% du nombre total de termes de cette année-là.

[26] Les termes *agrafe*, *bardage*, *bardeau*, *batardeau*, *bureau d'études techniques*, *capteur solaire*, *colonne montante*, *compartiment coupe-feu*, *composant*, *conseil architectural*, *construction parasismique*, *couverture*, *création architecturale*, *détail d'exécution*, *duplex*, *élévation*, *isolant*, *isolant thermique*, *isolation thermique*,

Nous remarquons également que ces 44 termes apparaissent de manière plus concentrée dans des articles appartenant au sous-corpus de textes *peu spécialisés* ou de *vulgarisation spécialisée*, malgré une proportion plus faible de ce type de textes par rapport aux deux autres sous-corpus (textes *hautement spécialisés* et textes *moyennement spécialisés*).

De ce fait, parmi les 44 termes recommandés par la CELF présents dans notre corpus spécialisé, nous avons détecté 36 d'entre eux dans des articles tels que des catalogues ou des brochures commerciales, 31 dans des textes moyennement spécialisés et uniquement 15 dans des textes hautement spécialisés[27].

Cette constatation laisse supposer que les termes proposés par la CELF sont plus aisément intégrés dans les textes spécialisés à l'attention d'un public moins expert ou à des fins didactiques. Cela suggère qu'il ne faut pas sous-estimer le rôle des textes de *vulgarisation spécialisée* ou des textes *moyennement spécialisés* dans la diffusion de nouveaux termes dans le domaine de l'architecture.

6.2 Distribution de la présence des termes recommandés par la CELF dans les articles de notre corpus

Afin de déterminer quels termes recommandés par la CELF ont réellement atteint un niveau d'implantation suffisant dans notre corpus, nous avons réalisé une évaluation de leur occurrence et répartition.

Pour mener à bien notre étude, nous avons pris comme référence le travail de Montané et Cabré (2007)[28], lequel se concentre sur la terminologie de l'informatique en catalan et utilise une échelle de six niveaux pour évaluer l'implantation de chaque terme.

Parmi les 44 termes de la CELF qui figurent dans notre corpus, ceux qui apparaissent le plus souvent et qui présentent une différence d'occurrence claire par rapport aux autres termes sont *isolant*, qui apparaît 134 fois dans 18 articles d'auteurs différents, *couverture*, qui apparaît 96 fois dans 49 articles d'auteurs différents, *section* qui apparaît 54 fois dans 26 articles d'auteurs différents, *isolation thermique* qui figure 32 fois dans 12 articles d'auteurs différents et *matériau fibreux* qui est présent 22 fois dans 7 articles d'auteurs différents.

---

matériau alvéolaire, *matériau fibreux*, *noyau*, *office*, *pisé*, *salle de séjour*, *section*, *structure gonflable*, *travée* et *trémie*, inclus dans le *Journal officiel* du 22/09/2000, figurent dans notre corpus spécialisé.

[27] Les termes peuvent apparaître simultanément dans différents articles appartenant aux sous-corpus distincts. Dans cette partie de notre étude, nous ne tenons compte que de la présence d'un terme dans un sous-corpus, sans prendre en compte le nombre de fois où il apparaît ni dans combien d'articles. Par conséquent, la somme de ces trois chiffres (36, 31 et 15) ne correspond pas au nombre total de termes recommandés par la CELF présents dans notre corpus, qui est de 44 termes, car chaque chiffre fait référence à l'occurrence des termes dans le sous-corpus.

[28] Leur étude définit six niveaux pour évaluer l'implantation de chaque terme, allant de 0 (implantation échouée) à 5 (implantation réussie).

Ces occurrences élevées d'apparition de ces cinq termes dans les textes spécialisés non institutionnels suggèrent que les auteurs ont intégré et adopté ces termes normalisés dans leur langage professionnel. Cette constatation témoigne de leur implantation solide et de leur utilisation pertinente dans le domaine de l'architecture. Par conséquent, nous pouvons affirmer qu'ils ont atteint un niveau d'implantation de 5 sur l'échelle d'implantation.

Ensuite, nos chiffres présentent un deuxième socle de termes où l'on retrouve les occurrences suivantes : *armature* qui apparaît dans 14 articles de 5 auteurs différents, *élévation* qui se trouve dans 14 articles de 11 auteurs différents, *coupe* qui figure dans 14 articles de 9 auteurs différents, *composant* qui est présent dans 13 articles de 9 auteurs différents, et *plateau* qui est inclus dans 8 articles de 8 auteurs différents.

Ces chiffres confirment l'utilisation fréquente de ces termes par plusieurs auteurs, ce qui indique que, bien que leur degré d'implantation soit inférieur à celui des termes précédents, il reste néanmoins considérable. Ainsi, nous pouvons conclure que leur degré d'implantation est de 4 dans l'échelle d'implantation.

Un troisième groupe rassemble les termes *capteur solaire*, *contreventement*, *bureau d'études techniques*, *bâtiment à énergie positive*, *bardeau*, *conseil architectural*, *duplex*, *matériau alvéolaire*, *noyau*, *bardage* et *cadre*. Ces termes figurent dans divers articles, avec des occurrences qui varient entre 3 et 6 dans des articles distincts. Plus précisément et à titre d'exemple, *capteur solaire* et *contreventement* apparaissent respectivement 5 fois dans 2 articles, tandis que *bureau d'études techniques* est présent 6 fois dans 5 articles et *bâtiment à énergie positive* 6 fois dans 4 articles. Ces termes ont atteint donc un niveau d'implantation moyen, se positionnant au niveau 3 de l'échelle d'implantation.

On a identifié, également, un quatrième groupe de termes avec des occurrences moins fréquentes, allant de 2 occurrences réparties dans 1 article à 2 occurrences dans 2 articles. Ainsi, les termes *batardeau*, *construction parasismique*, *pisé*, *trémie*, *âme*, *chevêtre* et *compteur connecté* appartiennent à ce groupe. Nous constatons, par conséquent, que leur degré d'implantation est limité, ce qui les situe au niveau 2 dans l'échelle d'implantation.

Les 16 termes[29] restants recommandés par la CELF présents dans notre corpus ne figurent qu'une seule fois dans un seul article, ce qui indique une présence sporadique de ces termes. Il est donc évident que ces termes n'ont pas réussi à s'implanter de manière significative dans les textes spécialisés non institutionnels de notre corpus. Ainsi, nous pouvons affirmer que leur implantation est faible, se situant au niveau 1 dans l'échelle d'implantation.

[29] *Agrafe*, *additif*, *bâtiment bioclimatique*, *calepinage*, *colonne montante*, *création architecturale*, *dents-de-scie*, *détail d'exécution*, *isolant thermique*, *maison bioclimatique*, *plancher-champignon*, *paroi moulée*, *office*, *salle de séjour*, *structure gonflable*, *travée*.

En conclusion, sur les 44 termes recueillis dans FranceTerme pour le domaine *Habitat et Construction*, qui figurent dans notre corpus, nous constatons ce qui suit :

Degré d'implantation	Nombre de termes
5 - Degré d'implantation réussi	5
4 - Degré d'implantation considérable	5
3 - Degré d'implantation modéré	11
2 - Degré d'implantation limité	7
1 - Degré d'implantation faible	16

Tableau 5. Degré d'implantation des termes

Il est également intéressant de souligner que parmi ces 16 termes recommandés par la CELF présents dans notre corpus, et qui n'apparaissent que dans un seul article, 8 se retrouvent dans le sous-corpus de textes *peu spécialisés* ou *de vulgarisation spécialisée*, 5 dans le sous-corpus *moyennement spécialisé*, et 3 dans le sous-corpus *hautement spécialisé*.

Lorsque nous analysons les 8 termes[30] parmi ces 16 qui figurent dans les sous-corpus de *vulgarisation spécialisée*, nous constatons que la plupart d'entre eux reflètent des réalités ou des concepts nouveaux, tels que *structure gonflable* ou *plancher-champignon*, et ne viennent pas remplacer nécessairement des termes déjà utilisés dans un contexte spécialisé. Cette observation renforce l'idée que l'utilisation de la terminologie de la CELF est plus rapidement adoptée dans les textes de *vulgarisation spécialisée* que dans des textes *hautement spécialisés*.

Une étude approfondie permettrait d'explorer davantage cette question et analyser les facteurs qui favorisent ou entravent l'adoption de termes dans divers contextes émetteur/récepteur.

6.3 Distribution de la présence de plusieurs termes recommandés par la CELF dans un même article de notre corpus

Dans une démarche plus approfondie et afin de détecter si certains auteurs employaient de manière récurrente la terminologie recommandée par la CELF, nous avons cherché à identifier des articles dans notre corpus contenant plusieurs termes parmi ceux qui figurent dans notre corpus.

Nous avons opté pour exclure de cette recherche les 5 termes qui présentent un degré d'implantation réussie : *isolant*, *couverture*, *section, isolation thermique* et *composant* car le nombre d'occurrences de ces mots dans notre corpus indique que ces termes sont déjà bien implantés et couramment utilisés par les auteurs. Les probabilités qu'ils apparaissent simultanément avec d'autres termes dans un même article sont très élevées

[30] *bâtiment bioclimatique*, *colonne montante*, *maison bioclimatique*, *plancher-champignon*, *paroi moulée*, *office*, *structure gonflable*, *travée*.

et, par conséquent, leur présence n'apporterait rien de significatif en termes d'utilisation explicite de la terminologie recommandée par la CELF.

Cependant il faut remarquer que les possibilités de recherche de plusieurs termes dans un même document offertes par Sketch Engine sont limitées[31] et, dans certains cas, peuvent entraîner des conflits lors d'une recherche automatique.

De plus, il convient de noter que la longueur des différents textes constituant notre corpus n'est pas uniforme, ce qui entraîne des disparités quant au nombre de mots de chacun d'entre eux et, par conséquent, des variations dans les résultats d'occurrence de deux termes dans un même article.

Ainsi, les résultats et les éventuelles conclusions qualitatives qui peuvent être tirées de cette requête doivent être interprétés avec prudence.

De même, compte tenu du grand nombre de combinaisons possibles d'apparition de deux ou plusieurs termes dans un même article, ainsi que de la portée limitée de cette étude, nous avons pris la décision de limiter les combinaisons à la présence de deux termes dans un même texte afin de mieux cerner notre recherche.

Avec cette démarche, nous avons pu constater que dans un même document, les termes *bâtiment bioclimatique* et *maison bioclimatique* apparaissaient ensemble dans un même article. De plus, les mots *âme* et *armature* étaient présents simultanément dans deux articles distincts rédigés par deux auteurs différents, tout comme *composant* et *matériau alvéolaire* dans un autre article. Enfin, les termes *détail d'exécution* et *élévation* étaient également présents dans un même article.

Après avoir analysé la répartition des occurrences de deux termes dans un même article de notre corpus, il est complexe d'établir une corrélation claire entre la connaissance qu'ont les différents auteurs de la terminologie recommandée par la CELF et les raisons pour lesquelles ils décident d'utiliser cette terminologie[32].

Les résultats obtenus, en raison des limitations précédemment mentionnées, sont mitigés et ne nous permettent pas d'obtenir des données qualitatives spécifiques de manière concluante.

[31] Sketch Engine ne permet pas de chercher simultanément deux termes ou plus dans un même document, mais il est possible de demander au programme de détecter certaines structures contenant deux termes ou plus, séparés par un nombre spécifique de tokens. Ainsi, nous pouvons contraindre la recherche CQL et visualiser uniquement les documents contenant ces structures.

[32] Dans le cadre de futures recherches, il serait intéressant d'explorer plus en profondeur les motivations des auteurs lorsqu'ils choisissent d'incorporer ces termes dans leurs écrits. Pour cela nous pourrions envisager d'élargir l'analyse à d'autres variables, telles que le contexte de publication, la spécificité du sujet traité, ou encore le parcours professionnel de l'auteur, afin de déterminer par exemple si cet auteur a déjà collaboré avec des institutions officielles et, par conséquent, s'il est familiarisé et plus enclin à utiliser la terminologie recommandée par la CELF.

6.4 Étude de la présence d'équivalents anglais, d'équivalents acceptés, d'abréviations ou de synonymes des termes recommandés par la CELF dans notre corpus

L'absence dans notre corpus des 111 termes recueillis dans les journaux officiels liés à l'architecture nous a incité à vérifier si, éventuellement les équivalents anglais, les équivalents admis, les abréviations ou les synonymes recensés par FranceTerme[33] étaient utilisés à la place de ces termes.

En ce qui concerne les équivalents anglais[34], nous avons constaté que notre corpus contient 6 termes empruntés à l'anglais (*big bag*, *escalator*, *kitchenette*, *mobile home*, *pool house* et *smart home*) utilisés au lieu des termes français recommandés par FranceTerme (*conteneur souple*, *escalier mécanique*, *cuisinette*, *maison mobile*, *kiosque de piscine* et *bâtiment intelligent*).

Ainsi, nous avons observé, par exemple, que l'équivalent anglais *pool house* du terme *kiosque de piscine* recueilli par FranceTerme apparait dans notre corpus *:*

> […] *nous a fait parvenir son dernier projet, la réalisation d'un poolhouse / bar* […][35]

Ou encore *kitchenette* au lieu de *cuisinette :*

> (…) *le classement a pu être rectifiée avec quelques modifications de plan (dont les kitchenettes) et les factures reprises avec le taux réduit* (…)[36]

Ou bien *mobile home* au lieu de *maison mobile :*

> (…) *le mobile home contemporain par l'entreprise américaine Land Ark.*[37]

En outre, dans certains cas, nous avons remarqué que, dans notre corpus, les sigles ou acronymes recueillis par FranceTerme sont employés à la place de certains termes. Ceci est le cas pour *GTB* utilisé au lieu de sa forme longue *gestion immotique globale*. De même, nous avons trouvé des cas où les acronymes sont employés en même temps que leur forme complète, utilisés tous les deux comme des synonymes, comme l'acronyme *BEPOS* et la forme complète du terme *bâtiment à énergie positive*.

Notons ici également l'emploi dans notre corpus de l'acronyme anglais *BIM* (*building information management/building information model/building information*

[33] Dans certaines fiches terminologiques rédigées par FranceTerme on peut trouver des variantes du terme principal, telles que des équivalents acceptés, des abréviations ou même des synonymes. Quelquefois aussi, le mention *langue professionnelle* apparait également dans la fiche terminologique.

[34] Nous avons recherché dans notre corpus uniquement les équivalents anglais répertoriés dans les fiches terminologiques des termes architecturaux recommandés par la CELF.

[35] Source : https://www.journal-du-design.fr/architecture/poolhouse-bar-par-van-staeyen-interieur-78479/

[36] Source : https://www.architectes.org/sites/default/files/atoms/files/cdp-n13.pdf

[37] Source : https://www.journal-du-design.fr/page/247/

modeling) et son dérivé *BIM manager*, très largement utilisés[38] à la place des termes français proposés, *bâti immobilier modélisé* et *administrateur-trice de bâti immobilier modélisé*, termes qui ne figurent pas dans notre corpus.

Quant aux équivalents acceptés recensés par FranceTerme, nous avons trouvé dans notre corpus la forme abrégée *gicleur* au lieu du terme *gicleur d'incendie*, la forme abrégée *cale* au lieu du terme *cale d'espacement*, *refroidissement naturel* au lieu du terme *refroidissement par une source naturelle*, et *récupérateur de chaleur* au lieu du terme *récupérateur de chaleur des eaux usées.* Comme nous pouvons le constater, dans notre étude les formes abrégées ne sont pas excessivement nombreuses, ce qui contraste avec l'affirmation de Candel (2002 : 113) pour qui les formes courtes sont les plus fréquentes. Dans cette même optique, Montané March (2012 : 309) et Kim (2017 : 141) suggèrent que la brévité des termes est souvent une garantie de leur occurrence et implantation.

En ce qui concerne les synonymes, FranceTerme les propose uniquement pour 19 de nos termes[39]. Parmi ceux-ci, nous avons seulement trouvé dans notre corpus le terme *mousse* synonyme de *matériau alvéolaire* et le terme *gestion technique de bâtiments* utilisé au lieu du terme *gestion immotique globale.*

Ainsi, aux 44 termes initialement répertoriés avec leur forme complète dans notre corpus, s'ajoutent 2 termes qui apparaissent dans notre corpus sous forme de sigles ou acronymes, 4 termes sous leur forme abrégée et 1 synonyme accepté d'un terme, soit un total de 51 termes.

En tout, des 155 termes recueillis dans FranceTerme pour le domaine *Habitat et Construction*, nous avons donc recensé que :

- 51 termes apparaissent dans notre corpus, soit 32,90 %.
- 104 termes ne figurent pas dans notre corpus, soit 67,10 %.

En ce qui concerne les 51 termes qui figurent dans notre corpus, nous signalons que :

[38] L'acronyme *BIM* figure 440 fois dans notre corpus et le terme *BIM manager* 28 fois.

[39] FranceTerme propose pour nos termes les synonymes suivants : pour *colonne en charge* le synonyme *colonne humide*, pour *création architecturale* le synonyme *stylisme architectural*, pour *élévation* le synonyme *dessin de façade*, pour *escalier mécanique* le synonyme *escalateur* et *escalier roulant*, pour *matériau alvéolaire* le synonyme *mousse*, pour *tunnelier* le synonyme *taupe*, pour *ripeur* le synonyme *défonceuse* et *dessoucheuse à griffes*, pour *décapeuse* le synonyme *décapeur*, pour *kiosque de piscine* le synonyme *pavillon de piscine*, pour *pièce à tout faire* le synonyme *pièce multiusage*, pour *bâtiment à énergie positive* le synonyme *bâtiment à bilan énergétique positif*, pour *maison à énergie positive* le synonyme *maison à bilan énergétique positif*, pour *administrateur*, *-trice de bâti immobilier modélisé* le synonyme *gestionnaire de bâti immobilier modélisé*, *gestionnaire de bâti modélisé*, *gestionnaire de BIM*, pour *compteur électrique connecté* le synonyme *compteur électrique communicant*, pour *conteneur souple* le synonyme *grand récipient pour vrac souple*, pour *gestion immotique globale* le synonyme *gestion technique de bâtiments*, et pour *gestion immotique monofonctionnelle* le synonyme *gestion technique centralisée*.

- 44 termes sont employés avec leur forme complète, tels qu'ils sont répertoriés dans FranceTerme, avec différents degrés d'implantation.
- 2 termes apparaissent dans notre corpus sous forme de sigles ou acronymes.
- 4 termes sont employés dans notre corpus sous leur forme abrégée.
- 1 terme figure avec un synonyme accepté. Un autre terme, parmi ceux qui figurent dans notre corpus avec sa forme complète telle qu'elle est répertoriée dans FranceTerme, est également recensé avec un synonyme.

En ce qui concerne les 104 termes qui ne figurent pas dans notre corpus, nous signalons que :

- 6 équivalents anglais de ces termes sont employés dans notre corpus.
- L'acronyme anglais *BIM* et son dérivé *BIM manager* sont utilisés avec une fréquence très élevée à la place des deux termes français équivalents.

En conclusion, ces chiffres révèlent non seulement la faible diffusion des termes recommandés dans le domaine de l'architecture dans notre corpus, mais aussi la présence de nombreuses variantes dénominatives. Ces observations soulignent la nécessité d'adopter une approche plus nuancée lors de l'étude, de la normalisation et de la diffusion des termes architecturaux.

7. Conclusions

Au XX^{e} siècle, l'anglais est devenu *lingua franca* des chercheurs du monde entier. Pour faire face à cette situation et préserver la langue française, l'État français a mis en place des mécanismes de protection comme la Commission d'enrichissement de la langue française (CELF), qui recommande et rend obligatoire l'utilisation de termes en français dans les textes officiels.

Dans cet article nous avons étudié les termes recommandés par la CELF dans un domaine jusqu'alors peu exploré, l'architecture.

L'objectif de notre étude était d'analyser si les termes recommandés par la CELF et utilisés de manière obligatoire dans les textes institutionnels étaient également adoptés par les rédacteurs des textes techniques non institutionnels. Ainsi, nous souhaitions évaluer si les recommandations de la CELF dépassaient les frontières des textes officiels.

Et pour ce faire, nous avons étudié les termes normalisés par la CELF dans le domaine *Habitat et Construction* dans un corpus de textes non officiels français spécialisés dans l'architecture et la construction créé *ad hoc* afin de déterminer leur degré d'implantation et emploi.

Nous avons ainsi relevé qu'un total de 155 termes architecturaux ont été publiés dans le *Journal officiel* par la CELF entre les années 1998 et 2021. Ce nombre de termes introduits dans la base de données FranceTerme pour le domaine *Habitat et*

Construction démontre l'importance de proposer des termes français précis dans ce domaine. En effet, avec l'introduction de 155 termes répertoriés, l'architecture se positionne comme une discipline significative au même titre que d'autres spécialités considérées comme plus innovantes.

Notre étude nous a permis également de constater comment certains termes recommandés par la CELF sont liés aux inquiétudes écologiques du public général apparues lors des dernières décennies, ce qui met en évidence la relation qui existe entre l'architecture et le contexte de vie de ses locuteurs.

Les résultats de notre recherche montrent également que les termes recommandés par la Commission d'enrichissement de la langue française sont peu utilisés dans les textes spécialisés rédigés en dehors des administrations publiques. Ainsi, sur les 155 termes spécifiques au domaine *Habitat et Construction*, seuls 51 ont été identifiés dans notre corpus.

De plus, lorsque nous examinons dans quel niveau de spécialisation de textes ces termes apparaissent le plus fréquemment, nous constatons que les articles qui utilisent le plus ces termes de la CELF sont ceux destinés à un public non expert mais informé et intéressé, c'est-à-dire dans les textes de *vulgarisation spécialisée*.

Cette observation souligne l'importance des textes de *vulgarisation spécialisée* dans l'étude de la diffusion et de l'implantation des termes architecturaux proposés par la CELF.

Également, après avoir examiné l'occurrence et la dispersion des termes présents dans notre corpus au sein de différents articles et documents, nous remarquons que seulement un faible nombre d'entre eux, 5 termes, ont une occurrence d'apparition élevée, tandis que la plupart de termes ont une présence dans notre corpus plus modérée ou même sporadique.

De même, contrairement aux observations de Candel (2002 : 113), nous avons constaté une préférence pour les formes complètes dans la terminologie de l'architecture. Parmi les 51 termes répertoriés par la CELF et identifiés dans notre corpus, la majorité, soit 44 d'entre eux, sont utilisés avec leur forme complète telle qu'elle est recueillie dans FranceTerme. Seuls quatre termes figurent dans notre corpus sous une forme abrégée, tandis que deux termes sont présents sous forme de sigles ou d'acronymes. De plus, parmi les 19 synonymes recensés par FranceTerme pour les termes du domaine *Habitat et Construction*, seulement deux ont été détectés dans notre corpus.

Les constatations de notre étude révèlent certains éléments qui invitent à réfléchir quant aux résultats des efforts entrepris par la CELF pour normaliser et diffuser les termes de l'architecture. Nos résultats suggèrent que les recommandations de la CELF semblent avoir une portée limitée au-delà des textes officiels et que l'objectif de servir de référence aux rédacteurs techniques non institutionnels n'est pas complètement atteint.

En effet, notre étude met en évidence que les professionnels de l'architecture qui ont rédigé les articles non institutionnels de notre corpus spécialisé n'utilisent pas systématiquement les listes de termes proposées par FranceTerme, ce qui souligne le besoin de méthodologies plus efficaces et de recherches supplémentaires pour promouvoir et intégrer ces termes dans le discours professionnel non institutionnel. Il serait opportun, comme le précise Renwick (2018 : 335), d'accroître la visibilité et la connaissance des termes recommandés par la CELF afin que les spécialistes qui rédigent des textes de la discipline puissent les utiliser plus aisément.

De plus, selon les observations de Goudaillier (1987 : 362), il est essentiel que les efforts d'aménagement terminologique prennent en compte l'attitude des utilisateurs à l'égard des termes potentiels afin d'éviter de recommander des termes qui ne seront jamais utilisés. Comme l'indique également Quirion (2013 : 55), les attitudes et les préjugés des locuteurs jouent un rôle déterminant dans l'adoption ou le rejet des termes. De même, Gaudin et Guespin (1997) signalent que la simple publication de listes de termes recommandés ne garantit pas leur adoption et leur implantation dans les textes non officiels.

Grâce à notre étude nous avons démontré que dans le domaine de l'architecture des enjeux et des interrogations subsistent, notamment en ce qui concerne l'établissement d'une plus large diffusion et une appropriation adéquate des termes déjà recommandés par la CELF. Dans cette optique, la précision de l'identification de la terminologie utilisée dans l'architecture contemporaine, ainsi que les facteurs qui influencent leur utilisation dans différents contextes émetteur/récepteur, demeurent des préoccupations essentielles. Notre étude contribue ainsi à pallier, en partie, le manque de recherches sur les nouveaux termes architecturaux et leur implantation dans les textes non officiels.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARTOLOMÉ-DÍAZ, Zaida (2022) : *La révolution lexicographique, du papier aux données interopérables : proposition d'un prototype d'une ressource lexicographique bilingue français-espagnol spécialisée en architecture*. Thèse de doctorat sous la direction de Verónica C. Trujillo González et Francesca Fortini. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

BOWKER, Lynne (1996) : « Towards a Corpus-Based Approach to Terminography ». *Terminology: International Journal of Theoretical and Applied Issues in Specialized Communication*, 3: 1, 27-52.

BOWKER, Lynne & Jennifer PEARSON (2002) : *Working with Specialized Language : A Practical Guide to Using Corpora*. Londres, Routledge.

BUGLIO, David Lo (2019) : « Relecture de vocabulaires d'architecture : apport de la complexité des représentations numériques dans la caractérisation de formes architecturales ». *Situ. Revue des patrimoines*, 39. URL : https://journals.openedition.org/insitu/21352.

CABRÉ, María-Teresa (2002) : « Textos especializados y unidades de conocimiento: metodología y tipologización », *in* J. García Palacios & M.-T. Fuentes (eds.) *Texto, terminología y traducción*. Salamanque, Ediciones Almar, 15-36.

CANDEL, Danielle (2002) : *Le Vocabulaire de l'informatique et de l'interne*. Rapport de synthèse présenté à la Délégation générale à la langue française. Paris, CNRS.

CANDEL, Danielle & María Teresa CABRÉ (2016) : « L'enrichissement de la langue et le rôle de l'État, vus à travers le regard croisé de la lexicographie et de la terminologie institutionnelles (vers une évaluation 1970-2012) », *in Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*. Strasbourg, Éliphi, vol. 1, 653-663.

COURBIÈRES, Caroline & Patrick FRAYSSE (2009) : « Langages de l'architecture / architecture des langages : construction du sens dans le vocabulaire architectural », *in Intelligence collective et organisation des connaissances*, *Actes du 7ème Colloque du chapitre français de l'ISKO*. Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3 et ENSSIB, 239-248.

DESMET, Isabel (2006) : « Variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées : discours, textes et contextes », *in Mots, termes et contextes. Actes des septièmes Journées scientifiques du réseau de chercheurs Lexicologie Terminologie Traduction*. Paris, Éditions des archives contemporains, 235-247.

DURY, Pascaline & Aurélie PICTON (2015) : « La néologie officielle en français et sa capacité à concurrencer les emprunts à l'anglais : analyse en diachronie courte », *in CINEO (3ème Colloque International de Néologie des Langues Romanes)*. Frankfurt am Mein, Peter Lang, 69-84.

FORTY, Adrian (2000) : *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Londres, Thames & Hudson.

GOUDAILLIER, Jean-Pierre (1987) : « De la nécessité des enquêtes linguistiques pour le travail des commissions de terminologie ». *Meta : journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal,* 34 : 3, 361-365.

GAUDIN, François & Louis GUESPIN (1997) : « Étude d'implantation des arrêtés de terminologie. Domaine : génie génétique », *in* L. Depecker & G. Mamavi (éds.) *La mesure des mots. Cinq études d'implantation terminologique*. Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1-45.

INCELLI, Ersilia (2020). « The Discourse of Eco-Cities as an Ethical Commitment: A Comparative Study in English Specialized Domains ». *Lingue e Linguaggi*, 34, 99-118.

KIM, Minchai (2017) : *Variation terminologique en francophonie. Élaboration d'un modèle d'analyse des facteurs d'implantation terminologique*. Thèse de doctorat sous la direction d'André Thibaut. Paris, Université Paris-Sorbonne.

LAVIOSA, Sara, (2011) : « Corpus Linguistics and Translation Studies », *in* E. Tognini-Bonelli & W. Teubert (éds.) *Perspectives on Corpus Linguistics*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 131–154.

LLISTERRI, Joaquim & Joan TORRUELLA CASAÑAS (1999) : « Diseño de corpus textuales y orales », *in* J.M. Blecua, G. Clavería, C. Sánchez & J. Torruella (éds.) *Filología e informática. Nuevas tecnologías en los estudios filológicos*. Barcelone, Milenio, 45-77.

MADINIER, Bénédicte (2008) : « Le dispositif d'enrichissement de la langue française *Extension du domaine du vocabulaire* », *in* E. Chiocchetti & L. Voltmer (dirs.) *Normalisation, harmonisation et planification linguistique*. Bolzano, Publications EURAC Research, 97-108.

MARSHMANN, Elizabeth (2003) : *Construction et gestion des corpus : Résumé et essai d'uniformisation du processus pour la terminologie*. Étude réalisée pour le groupe Éclectik. L'Observatoire de linguistique Sens-Texte [en ligne]. URL : http://olst.ling.umontreal.ca/pdf/terminotique/corpusentermino.pdf

MEYER, Ingrid & Kristen MACKINTOSH (1996) : « The Corpus from a Terminographer's Viewpoint ». *International Journal of Corpus Linguistics*, 1: 2, 257-85.

MONTANÉ MARCH, Amor (2012) : *Terminologia i implantació : anàlisi d'alguns factors que influencien l'ús dels termes normalitzats de la informàtica i les TIC en llengua catalana*. Thèse de doctorat sous la direction de M. Teresa Cabré. Barcelone, Universitat Pompeu Fabra.

MONTANÉ MARCH Amor & CABRÉ, M. Teresa, (2007) : « La implantació de la terminologia normalitzada », *in III^e Journée scientifique Realiter : Terminologia e mediazione linguistica : approcci e metodi a confronto*. URL : <http://www.realiter.net/wp-content-/uploads/2013/07/Amor_Montane_March-Teresa_Cabre.pdf>.

MUÑIZ CASTRO, Emilio-Germán (2004) : « La normalización terminológica del español y los diccionarios especializados », *in* L. González & P. Hernúñez (coords.), *Las palabras del traductor: actas del II Congreso «El Español, Lengua de Traducción»*. Bruselas, Esletra, 221-242.

OLMO-CAZEVIEILLE, Françoise (2017) : « Des textes scientifiques et techniques aux scénarios pédagogiques ». *Synergies Europe*, 12, 141-158.

PEARSON, Jennifer (1998) : *Terms in Context*. Amsterdam, John Benjamins.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie (2000) : *Architecture : méthode et vocabulaire*. Paris, Éditions du Patrimoine.

QUIRION, Jean (2013) : « Facteurs sociaux de la variation terminologique dans les enquêtes d'implantation terminologique : le cas du Québec dans les années suivant l'adoption de la Charte de la langue française ». *Debate terminológico*, 9, 47-61.

RENWICK, Adam (2018) : *Recommandations et implantation : Le cas des termes des sciences et techniques spatiales*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean Soubrier. Lyon, Université de Lyon.

SALDARRIAGA ROA, Alberto (2010) : *Pensar la arquitectura: un mapa conceptual*. Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

SCHRYVER, Gilles-Maurice de (2002) : « Web for/as corpus: A Perspective for the African Languages ». *Nordic Journal of African Studies*, 11, 282-282.

SCHUWER, Martine (1990) : « Lexicographie et langues de spécialité ». *Cahiers de l'APLIUT* 9: 3, 98-109.

SINCLAIR, John (1991) : *Corpus*, *Concordance*, *Collocation*. Oxford, Oxford University Press.

ÚBEDA MANSILLA, Paloma (2005) : « Conocimiento y lenguaje en el ámbito de los arquitectos ». *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 10, 112–119.

ZOTTI, Valeria (2023) : « Traduire en français le lexique du patrimoine artistique de la ville de Bologne : le sous-corpus comparable BER du projet LBC », *in* V. Zotti & M. Turci (éds.), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico*. Florence, Firenze University Press.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

Les discours inauguraux de la Ve République française. Exploration statistique des modalités énonciatives

Abdelhak Abderrahmane BENSEBIA
bensebia.abdelhak@univ-oran2.dz
https://orcid.org/0000-0002-8042-0464

Lineda BAMBRIK
bambrik.lineda@univ-oran2.dz
https://orcid.org/0000-0003-0583-9350

Université d'Oran2 Mohamed Ben Ahmed (Algérie)

Resumen

Esta contribución presenta los resultados de un análisis contrastivo de los discursos de investidura de la Quinta República Francesa, utilizando principalmente el software Iramuteq (Software R). Nuestro trabajo gira en torno a tres ejes principales. El primer eje trata de aprehender un género discursivo en sí mismo, vinculado a un evento solemne, para darse cuenta de sus particularidades enunciativas, identificar su naturaleza e interesarse por las singularidades de los hablantes (vocabulario específico). En segundo lugar, se trata también de comprender las distintas estrategias de persuasión y de pronunciamiento (pronombres personales) recordando las condiciones históricas que conformaron estos discursos. Finalmente, se tratará de comprender los temas debatidos (análisis de las principales orientaciones políticas) y los factores que propiciaron el surgimiento de un discurso que rompe con un género discursivo considerado hasta entonces particular.

Palabras clave: discurso, toma de posesión, Francia, Quinta República, presidente

Résumé

Cette contribution présente les résultats d'une analyse contrastive des discours d'investiture de la Ve République française en exploitant principalement le logiciel Iramuteq (Logiciel R). Elle s'articule autour de trois grands axes. Le premier axe tente d'appréhender un genre discursif à part entière, lié à un évènement solennel, pour se rendre compte de ses particularités énonciatives, d'identifier sa nature et de s'intéresser aux singularités des locuteurs (vocabulaire spécifique). Il s'agit également d'appréhender les différentes stratégies de persuasion et de prise de parole (pronoms personnels) tout en rappelant les conditions historiques qui façonnaient ces discours. Dans un dernier temps, il sera question de comprendre les thématiques débattues (analyse des grandes orientations politiques) et facteurs qui ont conduit à l'émergence d'un discours qui rompt avec un genre discursif considéré jusqu'alors comme particulier.

Mots-clés : discours, investiture, France, Cinquième République, président

* Artículo recibido el 11/04/2023, aceptado el 6/11/2023.

Abstract

This work presents the results of a contrastive analysis of the inaugural speechs of the French Fifth Republic using computer tools (Iramuteq). It is structured around three main axes. The first is to deal with a discursive genre in its own right, linked to a solemn event, in order to become aware of its enunciative particularities, to answer the question relating to its nature, and then to focus on the singularities of the speakers and to apprehend their own strategies of persuasion, as well as the historical conditions which shaped these speeches. Finally, we will try to understand the factors that led to the emergence of a discourse that breaks with a discursive genre that was previously considered particular.

Keywords : speech, inauguration, France, Fifth Republic, president

1. Introduction

La cérémonie d'investiture d'un président est un évènement politique incontournable qui marque le début d'un mandat présidentiel qui suit son élection. Une tradition politique qui annonce également l'exercice d'une autorité. Le vainqueur jouit de tous les privilèges accordés par son électorat, et prononce un discours qui relate ses orientations politiques afin de concrétiser son programme, et renseigne sur les objectifs assignés. Cette opportunité est souvent saisie pour se distinguer politiquement en ayant recours à un dispositif énonciatif qui déploie tous les éthos et les stratégies de captation, car il s'agit d'un évènement politique qui capte l'auditoire, et le moment tant attendu par un public attentif qui cherche à le décortiquer. L'intérêt de cette recherche est de se pencher sur ce genre discursif particulier, d'appréhender ses caractéristiques et d'apporter une réponse quant aux modalités énonciatives observées, les stratégies discursives déployées, ainsi que les marqueurs qui distinguent chaque locuteur/président, en faisant appel aux outils d'exploration lexicométrique et de fouille (Bensebia & Bambrik, 2020 : 3).

Nous entendons par modalités énonciatives l'ensemble des procédés usités par le locuteur en vue d'exprimer son opinion, son attitude ou sa relation avec le contenu qu'il communique et qu'il développe. Ces modalités peuvent être constatées dans les choix linguistiques comme les temps verbaux, les pronoms personnels, les marqueurs de la subjectivité, etc.

La problématique de cette recherche résulte de deux objectifs. Le premier est de se renseigner sur les particularités de ce genre discursif. Le deuxième d'illustrer la procédure de fouille et d'exploration à l'aide de programmes informatiques qui proposent différentes fonctionnalités, et qui pourraient constituer un outil indispensable pour tout chercheur en analyse textométrique.

Dans la présente recherche, l'attention sera portée sur les rapports spécifiques et sur les usages de la langue à des fins cérémoniales.

Dans notre corpus d'analyse, composé de 11 discours d'investiture des présidents français de la Cinquième République, nous cherchons à repérer comment ces énoncés ont été façonnés, à nous renseigner sur les verbes utilisés ou les mots spécifiques à chaque président pour marquer un mandat, et qui renvoient par conséquent à des conjonctures politiques particulières.

Le traitement lexicométrique permettra d'établir l'univers des différentes classes grammaticales et de déterminer le sens que chaque président français lui associe. Cette analyse tente de dresser des repères qui permettent de saisir l'importance de ce rendez-vous politique, d'en tirer des lectures et d'en extraire de nouvelles informations susceptibles de renseigner sur d'autres phénomènes pas forcément linguistiques méritant plus d'intérêt scientifique.

2. La lexicométrie, un outil indispensable pour toute analyse de discours

Peu nombreuses sont les études qui portent sur les discours d'investiture ou qui cherchent à les appréhender d'un point de vue pragmatique ou encore statistique. Les travaux de Campbell et Jamieson (1986), ainsi que ceux de Benoit à la Guillaume (2000, 2003, 2012b, 2018) constituent un support théorique et pratique d'une grande utilité pour les linguistes qui s'y intéressent. Ces recherches étoffent la définition et les caractéristiques de ce genre discursif en parcourant principalement le modèle américain qui semble proche du modèle français ou même européen sur les plans protocolaire et procédural[1]. Désormais, et avec le développement de nouveaux outils d'exploration textuelle, l'intérêt pour ce genre discursif s'impose comme une circonstance à empoigner et permet de se rendre compte des progrès dans le domaine de la linguistique statistique.

L'intérêt pour la lexicométrie et l'analyse automatisée de discours (Lebart et Salem, 1988) connait un essor considérable depuis ces dernières années, accentué par la multiplication des outils d'investigation et des différentes solutions qui cherchent à apporter des réponses à des questions jugées souvent marginales comme les signes d'appartenance à un courant politique, les influences idéologiques ou encore les lectures littéraires effectuées en amont. Ces outils ont permis d'observer une révolution, notamment par la façon dont le corpus est traité ou encore par leur qualité qui détermine chaque entreprise de recherche. Appréhender un mot dans un discours politique n'est pas une simple tâche à réaliser, notamment lorsqu'il s'agit d'un politique en exercice ou un chef d'État entouré de ses conseillers de communication.

La politique est le terrain préféré des analyses lexicométriques qui tentent d'apporter des réponses et qui renvoient à un contenu chargé de dénotations, de connotations et d'autres phénomènes extralinguistiques difficiles à observer. Les méthodes

[1] La cérémonie d'investiture répond à un protocole minutieusement préparé comme la parade militaire, le passage en revue des troupes militaires, la passation symbolique des pouvoirs entre présidents, et un discours qui annonce le début d'un nouveau mandat politique.

traditionnelles des analyses linguistiques, pourtant indispensables, restent incomplètes. L'utilisation d'autres procédés linguistiques demeure possible grâce notamment aux traitements informatiques qui constituent des solutions non négligeables et qui permettent une meilleure prise en charge des corpus politiques et textuels.

L'accès à ces logiciels informatiques s'est nettement démocratisé. L'analyse d'un corpus en lexicométrie dépend de la problématique posée et des réponses à y apporter. Cette recherche propose une exploration interne tout en s'inscrivant dans les processus comparatifs pour ensuite s'intéresser aux autres : interprétatif et argumentatif.

Il demeure important de souligner que le facteur historique reste un élément indispensable dans toute démarche analytique d'un corpus linguistique. Le choix d'un vocabulaire est aussi caractéristique d'une conjoncture politique. Une occurrence, dans un discours, ne peut avoir du sens que par rapport à un contexte politique, et l'usage qu'on en fait dépend des conditions politiques et économiques d'une part et d'une position politique et historique d'autre part.

3. Le discours d'investiture : d'une tradition républicaine à un rituel discursif

L'investiture d'un président de la République revêt un caractère particulier dans la vie politique d'une nation. Cet évènement remonte à la fin du XIX[e] siècle et vient couronner un parcours politique qui consacre la victoire d'un candidat à l'élection présidentielle. Le vainqueur des élections n'est proclamé président qu'après avoir été notifié par le Conseil constitutionnel, et ne peut jouir de ce statut qu'après la cérémonie d'investiture. En France, les élections présidentielles se déroulent généralement en avril et l'entrée en fonction se fait au mois de mai. Entre les deux dates, le président sortant prépare son départ et la cérémonie de passation des pouvoirs. Une cérémonie à la fois historique, rituelle et républicaine qui marque le début d'une nouvelle orientation politique d'un pays.

L'intérêt tant manifesté à l'égard de ce discours ne cesse de grandir pour deux raisons. La première est d'ordre politique et historique. L'avènement de la Cinquième République marque l'instauration, depuis 1962, du régime électoral au suffrage universel du président ; un système politique qui lui confère tous les pouvoirs contenus dans la Constitution. La seconde est d'ordre symbolique en rapport avec la cérémonie de passation des pouvoirs, amplifiée par les médias et le public présent. Un rite républicain qui marque le début d'un mandat, la fin d'un autre et assure la continuité des services de l'État.

Eyriès (2020 : 121) qualifie cette cérémonie de rite de création qui

> À la manière d'un sumbolon, assure et matérialise la continuité du pouvoir républicain au-delà des clivages politiques…un invariant anthropologique à l'échelle de l'histoire de l'humanité puisqu'à toutes les époques, les hommes ont ressenti le besoin de recourir à des dispositifs mettant en évidence la stabilité d'un État et un certain sens du decorum.

Campbell et Jamieson (1985 : 395) définissent cet évènement de rite de passage :

> Inauguration is a rite of passage, a ritual of transition in which the newly-elected President is invested in the office of the Presidency. The fusion of epideictic features with the requirements of this rite of investiture creates the distinct rhetorical type that is the presidential inaugural address.

S'intéresser au discours d'investiture ou inaugural d'un mandat présidentiel, c'est aussi se frayer un chemin vers l'efficacité de l'énoncé ou même de la parole performative qui accompagne un rituel politique chargé de symboles et de connotations. Et même si cet énoncé reste souvent attaché au genre épidictique (Campbell et Jamieson, 1985), élogieux en manifestant toutes les formes de remerciements, les possibilités de se contenter du seul genre épidictique seraient donc de le réduire à un simple énoncé dépourvu de toute force de captation.

Dans sa thèse de doctorat, Valerija Il'ičeva (2015 : 3) définit le discours d'investiture comme suit :

> Un texte verbal, prononcé ou écrit dans un style élevé, reflétant les traditions culturelles nationales de l'étiquette rituelle associé à l'évènement solennel et adressé à un grand public, ayant un caractère de consolidation et conçu pour un effet à long terme[2].

Le discours d'investiture n'est pas seulement une parole qui relate un programme ou un simple discours rituel. Ce discours est aussi une partie de l'histoire. Jacques Guillhaumou s'est rendu compte de la complexité de la tâche du linguiste s'habillant en historien du discours qui « s'est immédiatement démarqué de l'historien classique pour qui le texte n'est qu'un moyen d'atteindre un sens caché, un référent pris dans l'évidence du sens » (Guillhaumou, 1993 : 8). Il porte des marqueurs personnels et renvoie également à une image, celle de l'éthos. Selon Declercq (1992 : 48), l'ethos mobilise…

> […] tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique.

L'identité de ce discours serait également discutée quand on sait que le discours présidentiel demeure un exercice rhétorique qui s'inscrit dans le prolongement de tout ce qui est marketing politique, qui n'est jamais l'œuvre d'une personne, mais généralement d'un groupe de conseillers de communication. Cette identité serait probléma-

[2] Une citation traduite par Véra Kryshtaleva (2020).

tique dans la mesure où ce discours inaugural d'un mandat politique ne se construit que pour répondre à une exigence souvent protocolaire.

La chercheuse russe Šeigal (2014) affirme que ce discours cérémonial appartient au genre épidictique et qui ne doit pas céder place à une autre classification. Analyser un discours, c'est aussi l'appréhender dans ses deux dimensions écrite et orale (Koch et Oesterreicher, 2011). Par sa nature politique, ce discours cérémonial est épidictique et aussi monologique, prononcé pour répondre à un contexte particulier.

Il est aussi important de souligner que la cérémonie d'investiture est accompagnée d'un autre rituel, encore plus significatif, celui de prestation de serment dans le cas de plusieurs pays. Des moments encore plus solennels qui confèrent au discours d'investiture deux spécificités : l'engagement devant le peuple et devant Dieu[3] et la promesse d'œuvrer et de tout mettre en œuvre pour atteindre les objectifs du programme politique engagé. Ce discours signe un acte d'engagement personnel, spirituel et moral avec le peuple, tout en sachant que ce serment est associé au pronom *je* et débute selon une formule connue *je le jure*. Par conséquent, dire que cet énoncé se limite à la seule description *épidictique* et *monologique*, à laquelle s'ajoute la prestation de serment, rend problématique toute tentative de définition ou de classification.

D'autre part, comme tout discours, ce genre discursif remplit différentes fonctions qui rendent compte de ses spécificités, comme le soulignent Campbell et Jamieson (1986). Il tente d'affirmer et de confirmer sa légitimité populaire, le rappel des valeurs historiques qui structurent l'unité du peuple, le passé comme élément sur lequel se greffent toutes les formes de l'unité nationale, l'inscription du président dans une dynamique en vue de réaliser son programme, la déclaration des priorités et la projection vers le futur.

De sa part, Šeigal (2002) met en évidence l'existence de quatre fonctions remplies par ce discours : *déclarative* (appeler qu'un nouveau président vient d'être élu), *démonstrative* (la volonté de s'inscrire dans l'action), *intégrative* (convoquer l'histoire comme symbole d'unité et de cohésion nationale), *exhortative* (se servir d'un modèle historique ou s'inspirer d'une personnalité politique).

À la lumière de tout ce qui a été dit, le discours d'investiture peut être défini comme un exercice solennel de l'éloquence présidentielle « conciliant rituel et rhétorique, *topoi* et *kairos*[4] » (Benoit à la Guillaume, 2000 : 8), consensuel, cherchant à réhabiliter une image et à instaurer un pouvoir. Ce rituel discursif impose ses propres règles d'énonciation et de discursivité. Le portrait du président se dessine grâce également à un éthos qui tend à laisser son empreinte en se servant de ses propres marques d'énonciation et de ses mots, de son propre dispositif de communication soigneusement préparé et relatant des positionnements politiques.

[3] Un rituel qui n'existe pas dans le protocole d'investiture des présidents français. La France est une République laïque.

[4] Le *kairos* peut être défini comme le temps idéal pour une prise de décision.

Et par son caractère épidictique et informatif, dépourvu de toute polémique ou conflictualité, ce genre discursif se définit comme une parole de recueillement et de médiation, traduisant tacitement une union effective et affective entre le peuple et l'élu. Un discours fédérateur se distinguant par sa rhétorique qui s'adapte à la nature de la cérémonie, par les images symboliques qu'il renvoie et par son caractère délibératif qui s'inscrit dans une tradition qui relate les spécificités historiques de chaque nation. Cette cérémonie d'investiture est aussi un signe d'appartenance à une communauté, un énoncé qui rappelle les valeurs partagées et les actions à entreprendre.

À ce discours cérémonial s'ajoutent également deux autres fonctions. La dimension culturelle d'un discours tend à mettre en valeur l'héritage symbolique, la sacralité de l'histoire de la société. Joseph Courtès précise que le…

> […] faire sémiotique s'affiche, tout au contraire, comme une pratique anthropologique, car il se donne pour objet d'analyse tout ce qui est (univers culturels) ou peut être (monde naturel) signifiant pour l'homme : projet qui dépasse évidemment très largement, même s'il l'englobe, le domaine plus restreint de la seule communication (Courtès, 1973 : 12).

La fonction sémiotique aura pour mission d'établir un ordre de significations en rapport avec les valeurs partagées par les membres de la communauté. Le discours d'investiture n'est pas seulement un simple support de communication. Il manifeste toutes les formes de la signification sujettes à interprétations où le locuteur/président cherche à établir un nouveau rapport social. Les honneurs militaires par exemple, ou encore les chants patriotiques accordent au discours un sens riche en émotions. Sur le plan symbolique, le déploiement d'un tapis rouge, la remise des décorations présidentielles ou encore le tir des canons confèrent un sens d'une double signification : une première signification symbolique en relation avec la cérémonie et une seconde cherchant à légitimer toute action politique ou prise de position du nouveau président. Ce discours renvoie également à la stabilité du modèle républicain et démocratique en place.

En France, les vingt et un coups de canon symbolisent l'installation d'un nouveau président depuis le début de la cinquième République[5], et perpétuent une tradition qui remonte à l'ancien régime, de 1515 à 1789, où cent un coups de canon étaient tirés pour annoncer la mort d'un roi et l'intronisation d'un autre. La seconde signification se situe dans la tradition de prononcer un discours qui renouvelle un engagement. Un contrat moral est par conséquent acté. Le discours prononcé n'a pas d'effet sur le public. C'est la cérémonie qui lui attribue toute sa légitimité par ses traditions

[5] Le Général De Gaulle a décidé de garder cette tradition en la modifiant. Les cent et un coups de la Monarchie ont été transformés en 21 tirs pour perpétuer une pratique en lien avec la Marine française au XIV^e^.

particulières au même titre qu'au locuteur/président et pas l'inverse. Claude Rivière note que :

> Si le politique est ritualisé, c'est que le rite représente l'attitude fondamentale par laquelle quelqu'un se reconnaît comme inférieur face à la manifestation d'une puissance. Côté puissance qui se manifeste, le rite est le moyen théâtral d'accréditer sa supériorité et donc d'obtenir respect et honneur par l'étalage de symboles de prééminence (Rivière, 2005 : 23).

Cette fonction symbolique est aussi manifestée par l'absence d'une séance de prestation de serment, ce qui atteste du caractère laïque et du statut républicain de l'État français d'une part, et d'autre part, confirme le succès du chemin démocratique emprunté. Le président profite de cette opportunité pour manifester un pouvoir en s'appuyant souvent sur un modèle de discours prêt à l'emploi. Il se réapproprie un pouvoir, incarne une autorité, réhabilite son image, etc. Cependant, la cérémonie limite son recours à d'autres manifestations de cet éthos, et les contraintes qui y sont liées l'empêchent souvent d'improviser. Désormais, son corps, sa voix, etc. ne lui appartiennent pas.

Enfin, la culture du spectacle, fondée sur l'image comme soulignée par Christian Delporte (2001 : 2), amplifiée par les nouveaux médias et les conduites tenues lors des campagnes électorales, a cédé sa place à un public de plus en plus consommateur d'images et de postures. Le discours d'investiture ne se réduit pas à une simple allocution qui obéit à des circonstances ou à des exigences protocolaires. Ce texte dépasse le caractère politique et partisan afin de s'inscrire dans une dynamique visant le consensus et cherchant à mettre en place les piliers d'un modèle de gouvernance. Quel que soit le courant politique, par ce discours, s'instaure la culture du changement comme leitmotiv de toute action présidentielle. Certes, la République lui confère le *Skeptron* qui décuple ses pouvoirs. À l'opposé des autres discours institutionnels, ce genre discursif se réduit à un énoncé de circonstance.

4. Un rappel historique de l'avènement de la V^e^ République

En pleine crise politique et instabilité gouvernementale accentuées par la guerre d'Algérie, la Quatrième République vivait ses derniers jours. Entre deux pouvoirs, l'un légal en France, et un second insurrectionnel en Algérie[6], le général De Gaulle, le fondateur de la cette nouvelle République, est appelé pour incarner l'ordre et restaurer le régime républicain, ainsi que pour assumer le retour des *pouvoirs de la République*. Le dernier président de la Quatrième République annonce qu'un appel est fait « au plus illustre des Français » et qu'il quittera le pouvoir si le général De Gaulle n'est pas investi. Ce dernier se présente à l'hémicycle et prononce la plus courte déclaration

[6] Un comité de salut est mis en place par le général Massu qui cherche à maintenir le statut de l'Algérie française. Cette insurrection arrive en France métropolitaine (24 mai 1958) et déstabilise les pouvoirs de la Quatrième République.

d'investiture de toute l'histoire de la Quatrième République, de sept minutes, dans laquelle il invite *la communauté française* à l'unité et à l'intégrité, et à la réforme des institutions de la France. Une investiture plébiscitée par 224 voix sur 329, et une réforme de l'article 90 qui donnera naissance plus tard à l'avènement de la Cinquième République, le 04 octobre 1958. De Gaulle devient le président d'une nouvelle république, dite la Cinquième République après avoir été élu, le 21 décembre 1958.

Le discours d'investiture du général De Gaulle, prononcé le 08 janvier 1959, ne fait pas l'exception sur le plan définitionnel et protocolaire. Un discours de circonstance de 616 occurrences. Il lie le destin de la France à ses obligations et à son histoire. Dans ce qu'il appelle *Le destin de la France*, il fait appel à l'histoire de la France millénaire, à son destin, à l'héritage du passé, aux douleurs que les Français ont dû vivre, aux « innombrables vicissitudes du dedans et du dehors », et « blessures et les déchirements les plus graves de son histoire » en réaction aux conséquences de la guerre d'Algérie. Pour lui, son élection et l'instauration d'une nouvelle République lui permettent de faire sortir la communauté du

> […] doute des divisions, des humiliations. Voici qu'il veut la saisir en faisant passer l'intérêt général au-dessus de tous les intérêts et préjugés particuliers. Voici que le meilleur est, grâce à Dieu ! à la portée des Français, pourvu qu'ils restent fidèles à l'effort et à l'unité.

Le destin de la communauté, c'est aussi le destin de l'Algérie *de demain* qu'il veut « pacifiée et transformée, développant elle-même sa personnalité et étroitement associée à la France ». Une France ouverte sur la paix et au progrès. Le mot *frères* au même titre que *Dieu* fait son apparition une seule fois dans notre recueil de textes dans la phrase suivante : « quel honneur pour les Français et pour leurs frères africains ». Il conclut sa prestation en tendant sa main à ceux qui œuvrent et « servent la République ». Il distingue l'intérêt national qui est réservé « pour la Nation » de l'intérêt commun qui doit caractériser la communauté.

Le second mandat du président De Gaulle commence par un message adressé au Conseil constitutionnel, une allocution dans laquelle il promet de continuer ses fonctions en tant que président. Pour des raisons liées à la brièveté de l'allocution qui ne répond pas aux spécificités et solennité de la cérémonie d'investiture, nous avons préféré ne pas inclure ce message dans le corpus.

S'intéresser au discours et aux prises de parole du Général De Gaulle est non seulement une tâche difficile, qui réclame plus de lectures et de minutie dans la description des faits historiques, mais surtout un examen de l'histoire qui rend compte d'un parcours méritant plus de rigueur scientifique dans sa description. Nous pourrions nous demander souvent pourquoi ce personnage reste, aux yeux des Français, un refuge qui incarne l'unité et suscite l'admiration de toute la classe politique française. Le discours d'investiture du fondateur de la Cinquième République tient sa force de son

pouvoir à faire adhérer son auditoire autour d'une notion clé, celle de la communauté et de son destin. À travers cette allocution, l'accent est mis sur le pouvoir et l'autorité qu'il incarne après l'adoption d'une nouvelle constitution. D'ailleurs, dans ses mémoires, il insistait sur le pouvoir de la parole qui permet à l'action de voir le jour. Il est important de rappeler que la politique française est centrée davantage sur la parole comme instrument qui crée la politique, ce pouvoir de la parole prime désormais sur l'action. Son discours fascine par sa façon de relater ses rapports avec les différentes instances et de rendre compte de sa complexité de la tâche.

L'allocution gaullienne d'investiture est fondée sur un pacte déjà signé entre lui et le peuple. De Gaulle se sert de son passé comme résistant pour imposer sa vision de réforme des instances de l'État et de sa réputation comme sauveur et fondateur de la Cinquième République pour valider ses choix politiques. Pour y parvenir, il puise dans une entreprise rhétorique qui s'inspire d'un schéma traditionnel pour se lancer dans sa machine persuasive. Le ton, ainsi que le choix des verbes y contribuent efficacement. L'exorde a pour objectif de capter l'auditoire en parlant de l'histoire. Charles De Gaulle a son propre style qui le distingue des autres dans son discours d'investiture : un hommage aux responsables des institutions de la République (président de la Commission constitutionnelle, président du Sénat…) pour leur adresser ses propres remerciements, mais également pour marquer un passage vers un nouveau mandat politique. La dramatisation et la narration des faits font partie également de sa rhétorique avec une tonalité traversant un discours qui glorifie l'histoire, qui chante le passé, qui renoue avec la morale et les valeurs universelles :

> Destin de la France ! Ces mots évoquent l'héritage du passé, les obligations du présent et l'espoir de l'avenir. Depuis qu'à Paris, voici bientôt mille ans, la France prit son nom et l'État sa fonction, notre pays a beaucoup vécu.

Son discours fait appel à des phrases aux fortes connotations, les lectures littéraires effectuées en amont semblent se déployer pour accompagner l'emphase : « Tantôt dans la douleur et tantôt dans la gloire, il a durement surmonté les innombrables vicissitudes du dedans et du dehors ». Certes, la littérature est au service du politique qui s'en sert pour marquer également une implication directe dans l'action politique « j'ai le devoir de représenter et de faire-valoir en tout cas, même d'imposer s'il arrivait que le salut public l'exigeât », au même titre que les figures de style « Depuis qu'à Paris, voici bientôt mille ans, la France prit son nom et l'État sa fonction, notre pays a beaucoup vécu » (figure d'isocolie), les anaphores rhétoriques (destin de la France, destin de la communauté, etc.), ou encore le déploiement de l'émotion en appelant le peuple à soutenir son projet « Ce concours, cet appui, ce soutien, qui me furent naguère assurés dans les angoisses du péril national, je les demande encore une fois tandis qu'à l'horizon parait la lumière de nos grandes espérances ».

5. Constitution d'un corpus d'analyse et protocole d'analyse

Dans la présente recherche, nous étudierons les allocutions d'investiture des présidents de la Cinquième République française (soit 11 discours de 1958 à 2022), en nous servant des méthodes exploratoires et statistiques. Elle se propose de repérer et d'étudier les différentes formes d'implication de soi (les pronoms personnels, le vocabulaire spécifique, etc.), d'analyser les différentes fonctions de ce genre discursif, et enfin les mécanismes énonciatifs mis en place. Cette étude exploite le logiciel Iramuteq (Logiciel R) pour l'analyse thématique et statistique (Bensebia & Bambrik : 2022).

Président	N discours	Année	N occurrences	N formes	hapax
Charles De Gaulle	1	08-01-1959 08-01-1966	616	305	239
Georges Pompidou	1	20-06-1969	247	143	107
Valery Giscard d'Estaing	1	27-05-1974	343	179	120
François Mitterrand	2	21-05-1981 21-05-1988	1169	512	375
Jacques Chirac	2	16-05-2007	1552	579	396
Nicolas Sarkozy	1	15-05-2012	1174	408	279
François Hollande	1	14-05-2017 07-05-2022	1230	506	373
Emmanuel Macron	2	08-01-1959 08-01-1966	2724	909	627
	11		9055	1992	1234

Tableau I : Traitement statistique des discours d'investiture des Présidents de la V^e^ République

Face à la diversité des outils d'analyse lexicométrique et souvent de leurs spécificités, nous avons jugé utile de nous servir du logiciel Iramuteq (logiciel R) pour les traitements statistiques et thématiques. Ce choix est justifié par la particularité de ce logiciel de traitement des données textuelles qui investit dans des protocoles et d'algorithmes spécifiques et est constamment à jour. Il permet au chercheur d'observer les similitudes, de repérer les thématiques, de travailler sur les deux versions, lemmatisée et non lemmatisée, ou encore d'exploiter les données de formes textuelles comme les verbes, les pronoms personnels, les substantifs, les adjectifs, etc.

La longueur de ce recueil (11 textes) est de 9055 occurrences, de 1992 formes, le nombre des hapax[7] est de 1234 formes soit 62% du nombre des formes et 14% des occurrences.

Dans le domaine du traitement statistique des corpus textuels, les notions de forme et d'occurrence restent étroitement liées. L'occurrence est définie comme une « suite de caractères non-délimiteurs bornée à ses extrémités par deux caractères délimiteurs de forme » (Lebart et Salem 1994 : 313) et « les caractères délimiteurs

[7] Les hapax sont les mots qui n'apparaissent qu'une seule fois dans le corpus ou qui n'ont qu'une seule occurrence.

d'occurrence sont en général : le blanc, les signes de ponctuation usuels, les signes de pré analyse éventuellement contenus dans le texte » (Lebart et Salem 1994 : 312). La forme d'un mot se réfère à sa structure grammaticale et syntaxique.

Le recours à la lemmatisation est fortement conseillé. Il s'agit d'une technique qui vise à transformer les formes fléchies (mots au pluriel, conjugaisons verbales, etc.) en leur forme de base ou racine appelée lemme. Cette méthode permet de normaliser les textes en éliminant les différentes formes fléchies et en les regroupant sous une seule forme. Une méthode pratique pour la classification des textes et l'analyse des thématiques.

Le corpus réuni traduit certes des instants solennels et historiques marquant ainsi le début d'un quinquennat ou d'un septennat. Par conséquent, la dimension chronologique permet à la démarche suivie, lexicométrique, de repérer les principaux marqueurs personnels et les autres formes usitées. Chaque locuteur présente des spécificités qui le distinguent des autres présidents, tantôt par leurs fréquences tantôt par la singularité de lexies et verbes employés.

6. Aperçu du vocabulaire du discours d'investiture

Le discours d'investiture est une parole qui tend à marquer l'histoire. Le début de chaque mandat est marqué par un évènement ou des thématiques qui préoccupent prioritairement le peuple, et pour lesquels ce dernier a choisi son candidat. Nous commençons par établir la liste des mots les plus usités pour nous intéresser ensuite à l'analyse des singularités.

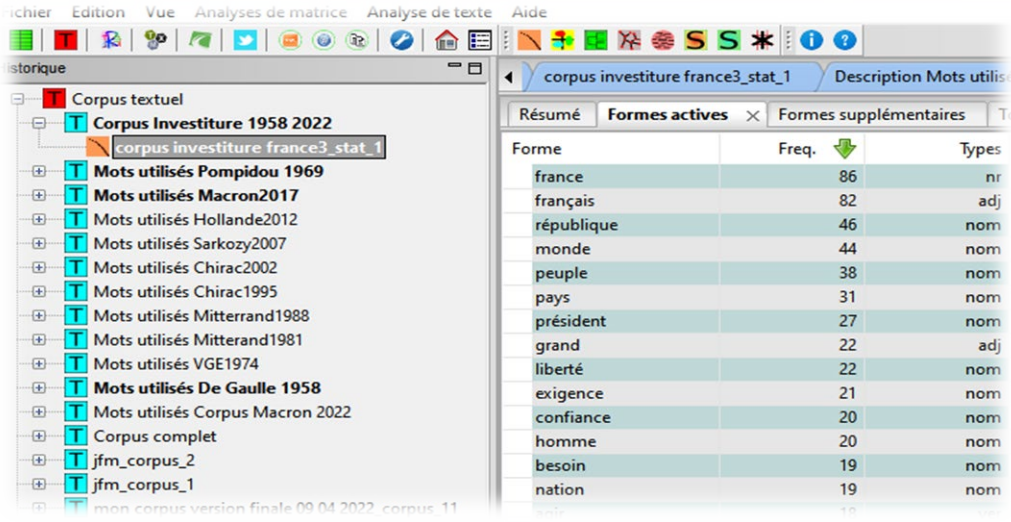


Figure I : Les mots les plus utilisés dans les discours d'investiture de la V^e^ République (corpus lemmatisé)

Les mots *France* (86 occ.), *français* (82 occ.), *république* (46 occ.), *monde* (44 occ.), *peuple* (38 occ.), *pays* (31 occ.), *président* (27 occ.) marquent leur forte présence dans un discours de circonstance dans lequel le recours à ces mots semble exigence et expression d'un besoin. Ces mots expriment une neutralité, et confirment dans un

premier temps, une caractéristique générale qui définit les discours d'investiture qui tend à confirmer un attachement aux valeurs républicaines d'une part, et d'autre part, à solliciter et à mobiliser l'affect pour renouer avec le passé et l'histoire.

Ce discours à vocation pédagogique tente de confirmer le lien qui lie le peuple à l'impétrant. Et si ces mots étaient le reflet de sa légitimité politique, le discours ne serait que la matérialisation de ce pacte.

La *république* (46 occ.) fait son apparition comme le troisième mot le plus utilisé devançant ainsi les mots *monde* (44 occ.) et *peuple* (38 occ.). Le président Macron fait l'exception de se servir davantage du mot *monde (21* occ.*)*, suivi de Chirac, Hollande, et Sarkozy (6 occ.), Mitterrand (5 occ.), De Gaulle (1 occ.). Ce mot n'a jamais été utilisé par Giscard d'Estaing ou Georges Pompidou.

Le second mandat du président Macron est marqué certes par le conflit militaire opposant la Russie et l'Ukraine. Cependant, ce *monde* n'est sollicité que 4 fois, par opposition au premier mandat où ce mot a été utilisé 17 fois. Il développait une vision du monde qui diffère de ses prédécesseurs, tout en sachant que c'est le président le plus jeune de la Cinquième République française. Cette donnée a complètement changé et le cap se dirige désormais vers l'action (*agir* 10 occ., *action* 3 occ. dans le discours 2022/ *agir* et *action* 2 occ. dans le discours 2017), en ciblant particulièrement les Français et la France. Il cherchait à renforcer la position de la France et son rayonnement à l'international ; une volonté qui s'est vite interrompue après le conflit ukraino-russe en se concentrant sur une solution à cette guerre. Néanmoins, ce qui semble étonnant reste l'absence de *l'Europe* dans les discours de De Gaulle et de Valéry Giscard d'Estaing ou encore de Pompidou. Un mot qui fait son apparition pour la première fois dans ce genre de discours en 1988 : l'adjectif *européen* (1 occ.) en 1995, puis *europe* (2 occ.) et *européen* (1 occ.) en 2002, *europe* (1 occ.) en 2007, *europe* (4 occ.), *europe* (3 occ.) et *européen* (1 occ.) en 2017, *europe* (2 occ.) et *européen* (3 occ.) en 2022.

Dans l'analyse qui suit, et vu la spécificité du corpus, l'analyse du discours exige le recours et le rappel des conditions d'énonciation qui s'imposent comme conditions déterminantes et importantes pour mieux comprendre la portée historique de l'allocution. Ce sont les facteurs historiques et les conjonctures politiques qui donnent sens également à tout énoncé et à chaque vocabulaire sollicité. D'autre part, et si les mots fréquents renseignent sur les thématiques et les priorités de chaque locuteur, les pronoms personnels signent l'identité et l'engagement du locuteur. Il serait intéressant de rappeler que ces pronoms personnels sont aussi les marqueurs de l'expression des individualités.

6.1. Remarques sur les principales catégories grammaticales

formes	*qui_chirac	*qui_degaulle	*qui_hollande	*qui_macron	*qui_mitterrand	*qui_pompidou	*qui_sarkozy	*qui_vge
adj	115	39	73	193	64	9	57	25
adj_dem	4	4	2	15	10	2	6	3
adj_ind	12	1	6	11	6	3	3	2
adj_int	0	3	2	0	3	0	0	0
adj_num	1	1	0	2	3	2	2	0
adj_pos	53	11	45	82	24	6	18	8
adj_sup	5	1	0	8	2	0	7	0
adv	11	12	5	22	11	2	5	5
adv_sup	37	15	32	102	43	2	86	11
art_def	205	103	183	336	160	33	143	40
art_ind	60	28	42	82	27	7	16	11
aux	57	15	54	124	34	12	66	9
con	65	33	54	139	54	9	73	28
nom	333	141	279	519	236	47	200	67
nom_sup	10	4	6	11	11	1	3	5
nr	24	11	29	58	22	5	27	5
num	2	1	1	10	4	0	2	5
ono	5	5	2	11	6	2	3	1
pre	230	91	169	350	170	43	155	39
pro_dem	20	7	15	43	16	4	11	8
pro_ind	24	8	17	38	22	3	16	1
pro_per	81	20	72	155	76	17	79	28
pro_pos	0	0	1	0	1	0	3	0
pro_rel	35	12	36	79	36	9	64	11
ver	124	43	86	280	104	24	96	25
ver_sup	39	7	19	54	24	5	33	6

Tableau II: Tableau récapitulatif statistique des principales catégories grammaticales

Par rapport aux autres présidents, il semble que Macron inscrive de manière très visible son discours dans l'effort économique et dans la description en se servant également de tous les pronoms personnels ou presque. Il cumule tout seul 280 verbes, la majorité des verbes utilisés indiquent des actions. Ceci s'explique par la longueur de ses discours. Hollande (le discours le plus long parmi les présidents ayant exercé un seul mandat comme le montre le traitement lexicométrique) se sert des adjectifs pour étayer son discours, exprimer ses ambitions en tant que nouveau chef de l'État qui s'engage pour assumer une mission et s'oppose complètement au discours de Sarkozy (le deuxième discours le plus long) qui cherche à transmettre des émotions en se servant intrinsèquement du pronom *je* ; un discours qui pourrait relater une intervention à caractère personnel.

Nous constatons que les locuteurs ne partagent pas toujours les mêmes verbes, mais les priorités restent identiques : réformer ou encore engager des réformes. Ce qui change demeure la façon d'agir ou encore le mode opératoire. Pour Macron, c'est *agir* (12 occ.) pour rendre la France attractive :

> 1) *agir* d'abord pour éviter toute escalade suite à l'agression russe
> 2) *agir* pour faire de notre pays une puissance agricole industrielle scientifique et créative plus forte en simplifiant nos règles et en investissant pour cette France de 2030.
> 3) *agir* pour bâtir une société du plein emploi et d'un juste partage de la valeur ajoutée car la France a besoin de continuer de produire.
> 4) *agir* pour faire de notre pays la grande puissance écologique qu'il a à être par une transformation radicale de nos moyens de produire.
> 5) *agir* ne signifiera donc pas d'administrer le pays enchaîner des réformes (Macron,2022).
> 6) *agir* de manière juste et efficace pour notre peuple.
>
> (Macron, 2017).

L'*exigence* (12 occ.) d'intervenir pour changer l'ordre des choses chez Sarkozy :

> 7) Je pense avec gravité au mandat que le peuple français m'a confié et à cette *exigence* si forte qu'il porte en lui et que je n'ai pas le droit de décevoir.
> 8) *exigence* de rassembler les français parce que la France n'est forte que lorsqu'elle est unie.
> 9) *exigence* de respecter la parole donnée et de tenir les engagements.
> 10) *exigence* morale parce que jamais la crise des valeurs n'a été aussi profonde parce que jamais le besoin de retrouver des repères n'a été aussi fort.
> 11) *exigence* de réhabiliter les valeurs du travail de l'effort du mérite du respect.
> 12) *exigence* de tolérance et d'ouverture parce que jamais l'intolérance et le sectarisme n'ont été aussi destructeurs.
>
> (Sarkozy, 2007).

Et la *liberté* chez Chirac :

> 13) assumant pleinement ses missions de souveraineté et de solidarité soit pour les citoyens le garant de leurs droits et le protecteur de leurs *libertés* (Chirac, 1995).
> 14) en faisant échec à la tentation de l'extrémisme, les français viennent de réaffirmer avec force l'attachement qu'ils portent à leurs institutions démocratiques, aux *libertés* publiques, à notre engagement européen, à notre vocation universelle.
> 15) fidèle à l'idéal humaniste qui guide le peuple français depuis la proclamation des droits de l'homme et du citoyen, je veillerai à ce que les principes de *liberté* d'égalité et de fraternité inspirent constamment l'action de son gouvernement.
> 16) par le plein exercice des *libertés* locales, le renouveau du dialogue social et l'accompagnement des forces vives de la nation.
> 17) le rétablissement de la sécurité des français en dépend, c'est à dire leur *liberté***,** leur égalité, leur tranquillité d'esprit, une meilleure qualité de vie.
> 18) il saura agir pour réduire les incertitudes et l'instabilité d'un monde troublé par les conflits entre les peuples, par le sous-développement, par la violation des *libertés* et des droits fondamentaux, et par l'irruption de nouvelles formes de terrorisme dont plusieurs de nos compatriotes.
>
> (Chirac, 2002).

La *confiance* et *la justice* (6 occ.) sont les moteurs permettant au président Hollande de mener ses réformes et *l'autorité* (2 occ.) à Pompidou d'engager les changements espérés, la *paix de l'esprit et du pays* chez Mitterrand, *le changement* (2 occ.) pour Giscard d'Estaing permet l'action et enfin, *le destin de la communauté* est entre les mains

d'un général qui cherche *l'intérêt* (4 occ.) de la *communauté* (5.occ) en se réconciliant avec elle-même. Ce sont autant des visions partagées qui reflètent de prime abord une dynamique politique qui caractérise les nouvelles démocraties, même si le discours opportuniste de Macron constitue l'exception en empruntant aux prédécesseurs leurs différentes façons de faire pour s'inscrire dans un nouveau projet qui semble de priorité économique.

6.2. Analyse des pronoms personnels *je* et *nous* et manifestation de l'ethos

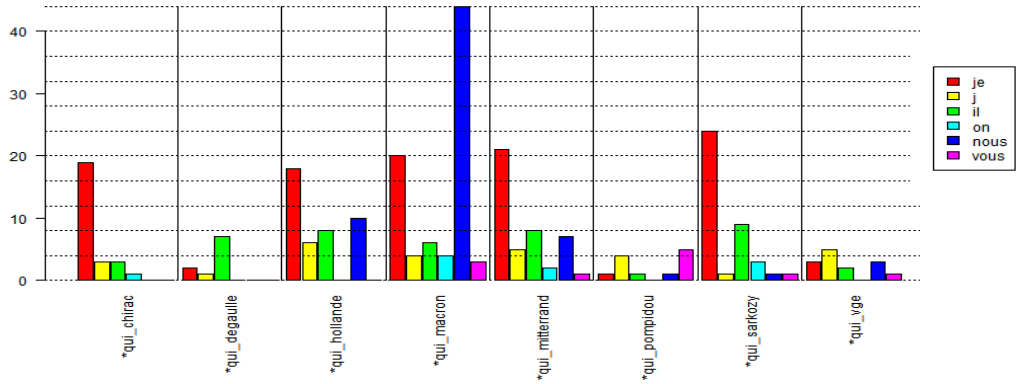


Figure II : distribution des pronoms personnels dans le corpus

Au même titre que le pathos, l'ethos est un dispositif rhétorique primordial dans un discours. Il reste lié à l'exercice de la parole. Le locuteur sélectionne délibérément ses choix pour séduire son public. Il cherche à être écouté en multipliant les appels, à être rassembleur et réconciliateur, à être vaillant (aretè[8]) en prêchant la belle parole (eunoia[9]), et en faisant preuve de simplicité et d'amabilité (Charaudeau, 2005 : 88). Maingueneau (2004) affirme que le locuteur se sert de trois qualités fondamentales pour persuader son auditoire : la *phronesis*, ou prudence, l'*aretè*, ou vertu, et l'*eunoia*, ou bienveillance.

Le verbe est le maillon fort de toute entreprise discursive. Dans toute démarche analytique, convoquer le verbe, c'est tout d'abord repérer la dynamique qui anime le corpus, appréhender ses relations avec le public et la thématique investie. Et comme le verbe, en français, est source inépuisable d'interprétations et de suggestions, un phénomène important caractéristique d'un discours, nous avons fait appel à la lexicométrie afin de recenser les verbes les plus sollicités, ainsi que ceux spécifiques, propres à chaque locuteur. L'intérêt de cette partie se trouve dans la description des usages. A première vue, ce genre de discours s'inscrit fondamentalement dans les deux axes : l'action et le futur. Désormais, les auxiliaires *être* et *avoir* demeurent largement sollicités ; tantôt pour la description tantôt pour caractériser les actions à achever. Se servir de ces deux fonctions n'est pas une particularité qui s'attache à ce discours. Les modalités du devoir

[8] *Arété* est un mot grec ancien qui désigne l'aptitude et l'intelligence à faire quelque chose.

[9] *Eunoia* est un mot grec ancien qui se traduit par les belles pensées.

(*devoir*), suivies de modalités de l'action (*faire*) priment sur toutes les autres comme *pouvoir* et *vouloir*. Le discours décrit l'action et l'envisage comme un acte à accomplir en mobilisant différents savoirs.

Dans ce point, nous allons nous contenter de l'analyse des pronoms personnels *je* et *nous* et de rappels historiques qui constituent une étape importante dans toute analyse de corpus linguistique. A travers les différents emplois de ces pronoms personnels se manifestent les différentes formes de l'ethos et de l'individuation de la parole. Ils servent également à marquer une prise de position ou d'engagement.

Dans notre corpus, il est à remarquer que chaque président se distingue des autres par rapport à l'emploi des pronoms *je* et *nous*. Cette tendance est accentuée par l'utilisation de quelques verbes qui renvoient à l'inscription dans des chantiers de réformes. Nous distinguons un Macron qui se sert majoritairement du pronom *nous* (44 occ.) et un Sarkozy qui utilise le pronom *je* (25 occ.) plus que les autres. Le premier constat qui s'impose est celui qui renvoie à l'identité des deux pronoms personnels. Sarkozy, à travers l'emploi du *je*, essaie de marquer une présence physique, en faisant appel au futur simple pour se projeter dans l'avenir. Les verbes *défendre, veiller, s'efforcer, battre, faire* (conjugués au futur simple) manifestent le désir de s'inscrire dans l'action et de manifester un ethos d'efficacité et de performance.

> 19) Le peuple m'a confié un mandat. Je *le remplirai*. Je *le remplirai* scrupuleusement, avec la volonté d'être digne de la confiance que m'ont manifesté les Français.
> 20) Je *défendrai* l'indépendance et l'identité de la France.
> 21) Je veillerai au respect de l'autorité de l'Etat et à son impartialité.
> 22) Je *m'efforcerai* de construire une République fondée sur des droits réels et une démocratie irréprochable.
> 23) Je **me battrai** pour une Europe qui protège, pour l'union de la Méditerranée et pour le développement de l'Afrique.
> 24) Je *ferai* de la défense des droits de l'homme et de la lutte contre le réchauffement climatique les priorités de l'action diplomatique de la France dans le monde. (Sarkozy, 2002)

Chez Macron, force est de constater que, pendant le premier mandat en 2017, le pronom *nous* a fait son apparition (28 occ.) contre (16 occ.) en 2022, le *je* est moins présent en 2022 (5) par rapport à 2017 où il s'en est servi à 19 reprises.

Le *je* de 2017 est accompagné des verbes *savoir, vouloir, croire et songer*, autant de verbes qui marquent des logiques et des attitudes spécifiques à adopter par rapport à une situation donnée. Ils relatent également la façon de traiter les différentes thématiques posées. Le verbe *savoir* seul suffit à indiquer un président qui cherche à valider un acte et à jouir pleinement de son statut de chef. Le *nous* de Macron (28) demeure problématique et renvoie à un *je* qui monte en puissance.

Ce qui caractérise le discours de Macron (les deux mandats) est le fait de se servir des verbes *savoir, pouvoir et agir*. Le premier, associé au pronom personnel *je*, est appelé pour s'adresser à un auditoire élargi, avec qui il partage un projet et des visions, il expose puis il démontre. Le but visé est de créer un espace d'entente, un socle sur lequel viennent se greffer ses réformes. Il s'agit également d'un point de ralliement qui tend à créer un lien entre l'intention et l'action dans le but de légitimer ses prises de décision et de susciter par le verbe *pouvoir* l'adhésion de son auditoire.

> 25) Je *sais* que les Françaises et les Français, en cette heure, attendent beaucoup de moi. Ils ont raison car le mandat qu'ils me confient leur donne sur moi le droit d'une exigence absolue.
> 26) Je *sais* pouvoir compter sur tous nos compatriotes pour mener à bien la tâche considérable et exaltante qui nous attend en ce qui me concerne dès ce soir je serai au travail (Macron, 2017).
> 27) Parce que nous aurons *su* dépasser ensemble nos craintes et nos angoisses, nous donnerons ensemble l'exemple d'un peuple sachant affirmer ses valeurs et ses principes (Macron, 2022).

L'autre particularité se trouve dans le verbe *agir* qui porte l'ambition d'une parole politique tendant à s'investir pleinement dans l'action des réformes en associant les résultats aux objectifs. *Agir*, c'est passer en force pour atteindre des buts, c'est aussi envisager la politique française autrement en s'inscrivant dans une logique plus dynamique pour rattraper un temps perdu, un premier mandat marqué par le report des réformes et par la crise sanitaire. *Agir*, c'est aussi constituer un rempart face aux rivalités politiques, changer la façon de faire les choses, accélérer et apprécier les résultats avant la fin de son mandat.

Sarkozy se sert 25 fois du pronom *je* pour un seul mandat et n'utilise *nous* qu'une seule fois. En dehors du verbe *penser* qui est utilisé pour rendre hommage à ses prédécesseurs, une constance dans ce genre discursif, ce pronom accompagne des verbes, dans la majorité des cas, conjugués au futur simple et indiquant une réaction, notamment avec les verbes *défendre*, *se battre*, *remplir* ou encore *faire*.

Le *je* (22 occ.) du président Chirac (deux mandats) n'est pas aussi simple à analyser dans la mesure où l'absence du pronom *nous* constitue un fait inédit dans son discours et dans celui de De Gaulle. Cette originalité est souvent associée à un discours où le président assume seul et pleinement sa responsabilité en s'inscrivant dans l'action. L'effort prime sur la description et les verbes utilisés n'échappent pas à cette singularité. Chirac se présente, dans son premier discours d'investiture, comme le président qui concrétise le changement tout en restant fidèle aux principes et aux valeurs de la république. Son *je* incarne l'assurance et l'autorité. Il puise pleinement dans l'héritage politique gaullien en ce qui concerne la répartition des pouvoirs. L'expression de l'autorité rime aussi avec la volonté de redonner à la nation française son indépendance par le biais de l'unité nationale, tandis que l'expression de l'assurance se confirme dans la

cohésion de la France. Pour lui, l'acte républicain c'est aussi renouer le dialogue avec les Français.

> 28) Je n'aurai *d'autre ambition que de rendre* les Français plus unis, plus égaux, et la France *plus allante, forte de son histoire comme de ses atouts*.
> 29) Je *ferai tout pour qu'un État impartial, assumant pleinement ses missions* de souveraineté et de solidarité
> 30) Je ***ferai*** tout pour que notre *démocratie* soit *affermie et mieux équilibrée*
> 31) Le Président *arbitrera*, *fixera* les grandes orientations, *assurera l'unité de la Nation, préservera son indépendance*.
> 32) Je *veillerai à ce qu'une justice indépendante* soit dotée des moyens supplémentaires nécessaires
> 33) *Surtout, j'engagerai* toutes mes forces pour **restaurer** *la cohésion de la France et renouer le Pacte Républicain* entre les Français (Chirac, 1995).

S'agissant de son second mandat, il est intéressant est de rappeler qu'il est marqué par l'ascension fulgurante de l'extrême droite. Pour certains politiques, sa légitimité politique reste douteuse. Les Français, en élisant Chirac, veulent faire barrage au Front national. Par conséquent, et face à la menace, Chirac, à travers son discours, préfère commencer son discours d'investiture de son second mandat, par un appel fait aux Français et aux Françaises. Il tente d'être encore plus rassurant en sollicitant les verbes *veiller, assumer, s'attacher* (au futur simple). Il cherche à fédérer les Français autour d'un projet d'unité nationale. Il plaide pour une France *tolérante*, *ouverte*, *humaine*, et *attentive* à tous. Il se sert du *je* pour évoquer les questions et les menaces internes afin de se montrer plus crédible, et des adjectifs possessifs *notre* et *nos* (16 occ.) pour nous renseigner sur sa politique étrangère. Un tel usage rend son discours plus audible et cherche à légitimer l'action politique. Chirac se revendique aussi, comme le président qui cherche *l'exigence* dans l'exercice de ses pouvoirs, en empruntant au général De Gaulle le concept de *communauté* pour marquer son désir d'unir le peuple au sujet du danger que peut représenter l'extrême droite.

Le *je* (3 occ.) du fondateur de la V^{e} République affiche l'identité d'un président qui se plie à la volonté du peuple en assumant le devoir de mener à bon port la nouvelle République. À travers un tel emploi, il cherche à rendre ses actions légitimes et une adhésion inconditionnelle à son projet en associant une voix énergique qui renvoie à une identité qui manifeste le sérieux dans le discours et dans l'exercice de l'autorité. Il associe aussi son passé de miliaire à celui de l'homme politique pour afficher son expérience qu'il juge indispensable pour sauver la France. L'histoire est source de son projet politique et composante essentielle de son discours. Une histoire qui sert d'argument pour justifier ses intentions politiques.

Derrière les choix pronominaux des différents présidents se dessine pareillement une vision de l'exercice du pouvoir. De façon générale, le *nous* dans ce genre discursif est une suite logique d'un *je* en campagne. L'emploi du pronom *nous* demeure aussitôt ambigu et peut renvoyer à plusieurs identités. Il tend à impliquer le public en l'intégrant dans le projet politique. Le *nous* (10 occ.) décomplexé de Hollande (socialiste) vient effacer le *je* (25 occ.) de Sarkozy, en affichant la volonté de créer un rapport vertical avec le peuple. Ce *nous* essaie d'établir une nouvelle règle de communication, tout en sachant que le *je* était très sollicité par Mitterrand et Sarkozy.

Quant au président Hollande, son mandat est placé sous le signe de la *confiance*, un contrat symbolisant un impétrant réconciliateur qui s'investit de façon explicite dans les préoccupations du quotidien à savoir la justice, l'économie ou encore la solidarité. Son discours renonce progressivement aux procédés prosodiques (gestualité parolière) qui l'ont accompagné pendant sa campagne électorale au profit d'un discours mesurant l'importance de la mission qui lui a été confiée. Les verbes utilisés indiquent une description des actions comme le verbe *charger* ou encore *conduire* pour insinuer une prise de pouvoir, ou encore le verbe *respecter* qui décrit la relation entretenue avec les institutions de l'État.

Cependant, il ne faut pas confondre le *je* de Mitterrand et celui de De Gaulle. Par le biais de ce *je*, De Gaulle assume pleinement sa responsabilité en optant pour une réforme radicale du fonctionnement des institutions de l'Etat. Mitterrand cherche à rassurer les Français. Il emploie les verbes *assurer, respecter, servir.* Comme l'exercice de l'autorité impose ses propres règles discursives, il fait aussi appel à d'autres éléments qui permettent de légitimer toute prise de parole.

En se recueillant sur les tombeaux de Jean Moulin, Jean Jaurès et Victor Schoelcher, il confère au discours une nouvelle dimension reposant cette fois-ci sur l'image. Il l'associe à sa parole pour manifester différents ethos. La symbolique du geste et de l'image parvient à l'afficher comme le président qui incarne mieux la fonction, et en s'inscrivant dans la continuité de la tradition républicaine qui cherche à honorer la résistance, le socialisme et l'abolition de l'esclavage.

Dans son discours d'investiture, Pompidou affiche clairement sa volonté de continuer les réformes engagées par son prédécesseur. Son discours se limite à une description des actions à entreprendre. Le texte de Valéry Giscard d'Estaing (non gaulliste) se trouve à l'opposé du premier. Il cherche à instaurer une nouvelle dynamique sociale et politique. Il assume pleinement ses intentions, et promeut les valeurs de la jeunesse et de la modernité. Il prône l'étendard du changement et du rajeunissement pour engager ses réformes et signer « le début d'une ère nouvelle de la politique française ».

De façon générale, le pronom personnel n'a de sens que par rapport à un contexte et à un locuteur. Dans ce genre de discours, le *je* reste omniprésent : c'est le président qui parle et qui assume. L'usage et les différents sens et significations que peut avoir le pronom *je* restent difficiles à comprendre et dépendent principalement de la

situation d'énonciation. L'usage des pronoms personnels je et *nous* reste problématique dans le discours politique français en général et renvoie probablement à l'identité réelle du locuteur. Cette difficulté est souvent insistante lorsque l'impétrant occupe la fonction à deux reprises : s'agit-il d'un *je* d'un président à la recherche de ses droits et fonctions ou s'agit-il d'un *nous* (un *je* en puissance) qui tend à impliquer le peuple dans l'action ? S'agit-il de présidents qui cherchent à s'inscrire dans la même lignée ou à se démarquer des prédécesseurs ?

L'emploi du pronom *je* ne renvoie pas nécessairement et toujours à l'identité présidentielle. Il pose problème au fur et à mesure que la concurrence politique décroît, et confirme l'idée que le *je* présidentiel du second mandat n'est pas identique à celui du premier quinquennat.

6.3. Analyse des similitudes et vocabulaires spécifiques

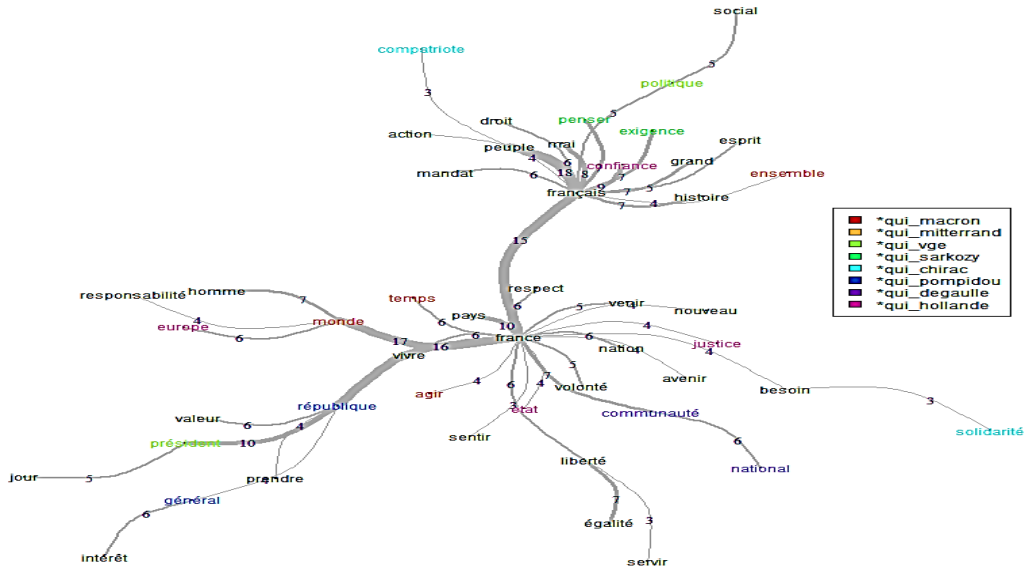


Figure III : Analyse des similitudes et des lexiques propres à chaque locuteur

L'analyse arborée et le calcul des distances pourraient constituer un outil qui permettrait de tirer au clair ces contrastes et de rendre visible les distances et les rapprochements entre les candidats.

L'analyse de notre corpus d'investiture nous a permis d'observer les distances et les similitudes entre les présidents. Les nœuds représentent les mots propres à chaque locuteur. Ces nœuds correspondent aussi à une conjoncture politique, économique voire sociale bien déterminée. Les mots en couleur noire sont des occurrences partagées par tous : *France, français, pays,* etc.

La figure montre également les mots spécifiques à chaque locuteur, ainsi que les distances entre présidents. *Agir* est un mot propre à Macron par exemple. Elle conforte aussi l'idée que les locuteurs se servent de différents registres de mots qui correspondent à la famille politique afin de défendre les mêmes thématiques abordées dans

ce genre discursif. L'analyse factorielle des correspondances permettra d'observer les distances entre présidents.

De Gaulle	Pompidou	VGE	Mitterrand	Chirac	Sarkozy	Hollande	Macron
France	République	président	France	Français	France	France	Français
Français	France	changement	Français	France	exigence	République	France
communauté	année	conduire	Monde	République	Français	confiance	monde
intérêt	assurer	Français	République	compatriote	penser	justice	pays
président	autorité	devenir	Grand	liberté	peuple	monde	peuple
République	confiance	entendre	Paix	nation	République	pays	agir
destin	Gaulle	femme	Peuple	monde	homme	public	besoin
grand	général	homme	Prendre	solidarité	monde	besoin	temps
national	Pays	jeune	Assurer	droit	droit	démocratie	ensemble
passer	président	mademoiselle	communauté	intérêt	valeurs	état	social
Afrique	représenter	nouvelle	Esprit	nouveau	autorité	Europe	grand
appui	assemblée	peuple	homme	peuple	avenir	Français	liberté
chancelier	attribution	politique	Intérêt	président	besoin	liberté	responsabilité
concours	cadre	république	Jour	égalité	conviction	peuple	république
corps	charger	seul	Liberté	emploi	état	place	aller
fois	collaborer	seulement	Mai	esprit	nécessaire	valeur	construire
fonction	compter	suffrage	Majorité	exigence	pays	charger	décider
homme	concours	ère	Nom	garant	place	conduire	esprit
honneur	connaître	aborder	Pays	mandat	prendre	haut	mandat
institution	considération	accepter	Président	mondialisation	respect	nation	nation

Tableau III : Les vingt premières formes actives classés par ordre décroissant de fréquence

Le tableau III vient appuyer la figure III et recense les vingt premières formes actives caractérisant le corpus. En dehors des formes classiques qui formatent ce genre discursif (*République, France, Français, pays*…), nous constatons également des formes lexicales propres à chaque président. Le mot *destin* caractérise le discours gaullien pour marquer une nouvelle conjoncture politique, auquel il faut associer le mot *Afrique* pour des raisons historiques. Le mot *confiance* fait son apparition à deux reprises chez Hollande et Pompidou, et si la confiance est une notion invoquée par ce dernier pour renseigner sur ses rapports conflictuels avec l'Assemblée nationale (un premier ministre censuré avant de devenir président en 1962), chez Hollande, ce mot signe une forme d'assurance qu'il cherche à conclure avec son peuple comme s'il y avait un manque qu'il essaie de combler. Il s'agit également d'une nouvelle confiance qui s'instaure entre le Hollande candidat et Hollande le président. Macron cherche à incarner la volonté de faire, et fait usage du verbe *agir* pour se démarquer des autres présidents.

6.4. Analyse des thématiques

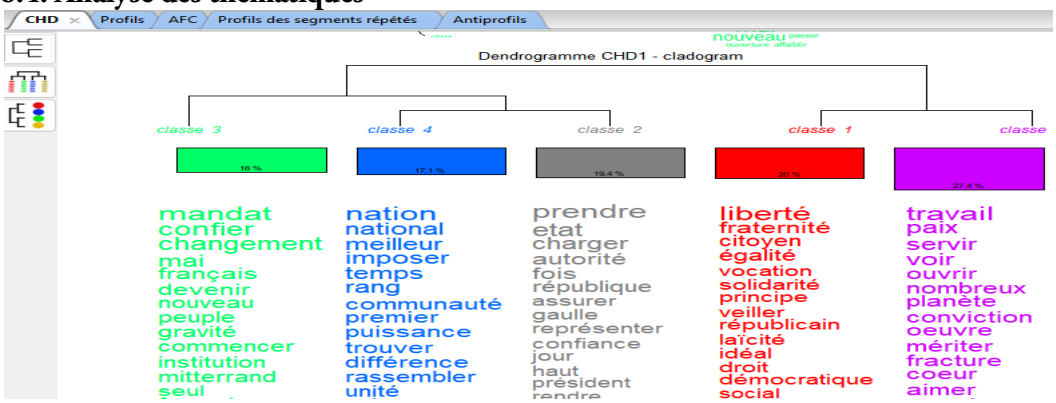


Figure IV : Classification descendante hiérarchique du discours d'investiture, fournie par Iramuteq du discours d'investiture

L'analyse des thématiques constitutives de ce corpus est obtenue grâce à l'exploitation de la méthode Reinert : un procédé de classification hiérarchique agglomérative des données, développée principalement par Reinert (1983, 1986, 1990). Il s'agit d'une méthode qui regroupe les variables en fonction de leurs similitudes et dissimilarités. Elle commence par considérer chaque variable comme étant un groupe isolé pour ensuite identifier les groupes les plus proches l'un de l'autre et les fusionner en un seul groupe. Cette classification permet aussi de rassembler les discours les plus proches (distribution de vocabulaire dans le corpus) et rend accessible l'accès aux spécificités. Cette méthode est implémentée dans le logiciel Iramuteq. Elle consiste aussi

> à exploiter toutes les données et formes textuelles (substantifs, verbes, adverbes, adjectifs...) pour obtenir une typologie et constituer les thématiques générales du corpus en fonction du lexique. Les autres formes servent uniquement à la description des classes (Bensebia et Bambrik, 2022 : 15).

Cette analyse des thématiques met en évidence cinq classes de thèmes proches les uns des autres. La première classe semble renvoyer au monde du travail et de l'emploi, comme axe prioritaire partagé par tous les locuteurs. Il s'agit d'une thématique défendue principalement par le locuteur Macron.

La deuxième classe est celle qui relève de la vie républicaine et de l'idéal social. Le discours d'investiture reste le terrain privilégié pour débattre de ces questions. Les trois classes restantes font apparaître des thématiques liées à la façon de faire et à la vie politique de manière générale. Les noms des anciens présidents sont cités (Mitterrand, De Gaulle), un phénomène qui caractérise tout discours d'investiture et des mots qui semblent spécifiques à chaque locuteur comme : *exigence, destin*, *espérance* ou encore *autorité*.

7. Comparaison des correspondances entre locuteurs au moyen de l'analyse factorielle

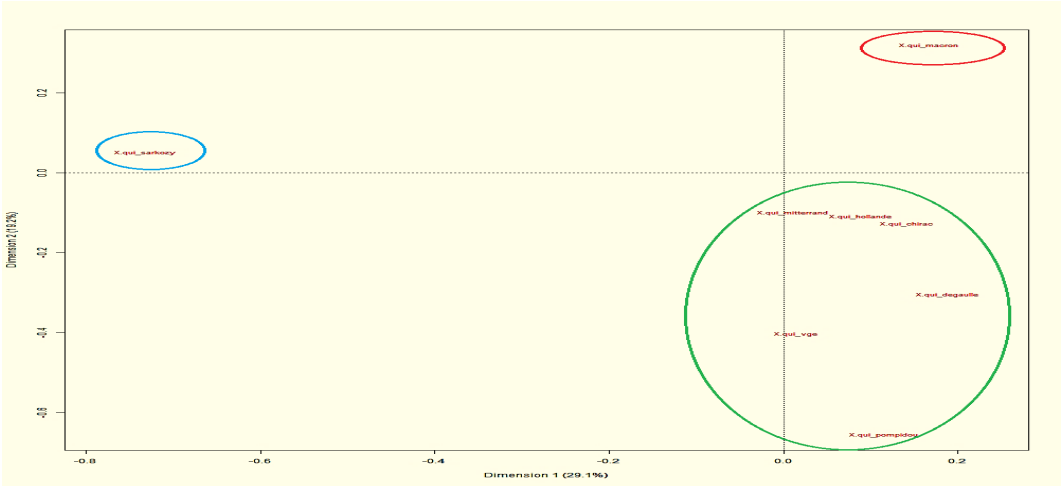


Figure V : Analyse factorielle des correspondances entre présidents.

L'analyse factorielle des correspondances demeure une méthode statistique largement sollicitée dans le domaine de la lexicométrie. Elle est convoquée pour observer, explorer les relations entre les variables, et pour déterminer les associations les plus importantes entre ces variables étudiées.

La figure V permet de constater la présence de trois classes de textes qui s'opposent de manière claire : les textes de Sarkozy, ceux de Macron et ceux des autres Présidents.

Cette répartition peut s'expliquer par deux tendances : la première est liée à l'ordre politique. Le climat et l'écologie s'invitent principalement dans le discours de Macron. À chaque nouveau mandat se dessinent des objectifs et de nouveaux débats de société. Répondre à ces besoins exige un discours et des priorités qui s'adaptent aux aspirations sociétales. La seconde est d'ordre linguistique. Adapter un discours, c'est aussi rendre accessibles un agenda et un programme politique. Si le texte de Sarkozy est à vocation sociale, voire sociétale, celui de Macron est fondamentalement économique et en rupture avec la vision politique des anciens présidents. Il confère au verbe *agir* un sens qui dépasse sa portée linguistique. Pour lui, l'inscription dans l'action implique le recours aux efforts de tous en faisant appel à *nous* qui lui permet de dépasser les frontières de la politique. Il cherche à faire que ses prédécesseurs. *Agir*, c'est aussi ne pas céder, car il sait que l'électorat français ne l'a élu que pour rompre avec le Rassemblement national. Macron cherche à montrer l'efficacité de son faire économique en se distinguant des autres locuteurs en menant au bout ses réformes malgré la contestation populaire[10]. Comme la parole présidentielle est structurée autour des actes de promettre

[10] Mouvement des Gilets Jaunes.

et de vouloir, il cherche à transformer tout ce qui est langage en actes. La pesanteur de la conjoncture politique compte beaucoup dans le discours d'investiture.

La deuxième lecture conforte l'idée que le discours de Macron emprunte aux autres des thématiques et des points de vue différents afin de se montrer audible auprès du peuple. Par le biais de ce texte, il cherche à se définir comme le président responsable de ses actions qui ne cède pas. Il parait important de souligner que le recensement des catégories grammaticales impose le constat que le texte de Macron reste dominé par les verbes d'action par opposition au texte de Sarkozy où les verbes : *penser*, *vouloir* ou *croire* restent majoritaires. La présence de *je* isole son texte qui profite de l'évènement pour se mettre en scène au détriment d'un projet politique.

Cette tendance vers l'action est expliquée par l'évolution chronologique du discours. Les textes de Mitterrand ou de Chirac opposent un premier et un second mandat. Le texte de Macron reste homogène et ne subit pas d'évolution. Il reste stable. Le texte d'investiture évolue sur deux plans : le premier est d'ordre linguistique tandis que le second cherche à s'inscrire dans l'action. L'opposition qui s'observe entre locuteurs s'explique également par la multiplicité des thématiques qui font l'actualité politique. Les questions en rapport avec le climat, avec l'écologie ou avec l'énergie constituent des priorités aujourd'hui. Comme la société évolue, le texte d'investiture obéit à ces changements et change par conséquent en introduisant de nouveaux mots ou en s'inscrivant dans de nouvelles philosophies politiques. Si les années 50 et 60 sont celles des réformes des institutions de l'État, les années 70, 80 et 90 permettent de se saisir de l'importance de l'économie comme moteur par lequel s'opère le changement. Les questions de l'économie sont toujours à l'ordre du jour. Le changement constaté demeure l'introduction de lexiques qui s'adaptent et qui évoluent avec la situation vécue comme c'est le cas du texte de Macron.

Le texte de Hollande reste proche du texte de Mitterrand, tandis que celui de Pompidou fait l'exception en se positionnant loin des autres discours. Ceci pourrait s'expliquer par l'absence des verbes d'action et l'absence d'un positionnement politique clair. Hollande n'arrive pas à créer sa propre identité lexicale et à se distinguer de Sarkozy. La proximité entre les autres présidents est de nature thématique.

8. ConclusionS

Le discours d'investiture de la Cinquième République française rend compte de la primauté du domaine économique, une priorité autour de laquelle gravitent des repères et des thématiques différentes qui permettent ainsi de marquer une conjoncture politique et un changement social, en profitant d'une confiance au lendemain, d'un scrutin où la popularité confère au président la possibilité de détailler sa feuille de route, une popularité qui baisse au fur et à mesure que les réformes s'engagent. La présence des verbes d'action et du lexique qui relève du domaine de l'économie confirme l'idée que ce texte est aussi à visée didactique. Les chiffres ou même la présence du pronom

nous signent un engagement politique et reflètent une dynamique d'un texte qui s'adapte avec la conjoncture politique.

La proximité entre ces textes permet manifestement de définir ce genre discursif comme l'expression d'une parole engagée et engageante qui se mobilise au profit de l'activisme. Le texte du premier mandat permet à l'impétrant de manifester les formes de confiance dans le discours et dans l'action, tandis que celui du second mandat cherche à maintenir le cap en privilégiant la stabilité. Cependant, l'équilibre lexical, la linéarité de l'action politique ou encore l'ambition du texte de Macron donne l'impression d'une œuvre façonnée de sorte à ne pas distinguer deux périodes politiques. Le charisme politique cède sa place à un marketing politique et à un commerce de la parole qui éloigne le verbe de son importance et les figures rhétoriques de leur élégance. Le texte d'investiture perd de sa notoriété historique et littéraire au profit d'un texte descriptif, souvent ennuyeux, perdant son envoutement et par conséquent sa valeur de repère historique. Enfin, il convient de souligner que ni la chronologie ni la thématique économique ne constituent des éléments sur lesquels s'appuie le discours d'investiture de la Cinquième République, mais seulement sur l'individuation de la parole présidentielle.

L'analyse lexicométrique de ce corpus nous a permis de dégager quelques lectures et d'engager quelques pistes de réflexion permettant ainsi d'identifier l'identité lexicale de chaque locuteur. Le thème de l'économie reste présent et rend compte également du poids de la conjoncture politique dans la description des activités. L'idée de départ demeure une fouille exhaustive de ce corpus en apportant un maximum d'informations d'un genre discursif qui reste méconnu et peu travaillé par la statistique lexicale. Cette particularité rend également difficile toute tentative de se verser dans d'autres lectures qui dépassent le cadre linguistique. Certes, le développement de ces outils d'analyses s'inscrit dans une tradition scientifique qui puise dans l'héritage de l'école française d'analyse du discours. Se servir de ces méthodes d'exploration reste encore une tâche difficile et les interprétations qui en découlent requièrent de réunir d'autres compétences qui dépassent le cadre linguistique. Il serait pertinent d'approfondir et d'explorer ce domaine en prenant en charge les genres discursifs particuliers comme les discours d'investiture, les déclarations de candidature ou encore les discours cérémonieux, en profitant des progrès importants de l'AI, et de proposer de nouveaux outils susceptibles d'explorer d'autres pistes d'analyses, pas forcément linguistiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BENOIT À LA GUILLAUME, Luc (2000) : « Les discours d'investiture des présidents américains ou les paradoxes de l'éloge ». *Revue française d'études américaines,* 83, 103-106.

BENOIT À LA GUILLAUME, Luc (2003) : « Que fait la fiction politique. Reagan le *storyteller*». *Tropismes,* 11, 153-165.

BENOIT À LA GUILLAUME, Luc (2012b) : « La force des platitudes politiques », in Chantal Delourme & Richard Pedot, *Language in Deed / Le Langage en effet. Volume publié en hommage à Jean-Jacques Lecercle*. Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 35-50.

BENSEBIA, Abdelhak Abderrahmane & Lineda BAMBRIK (2020) : « Approches théoriques et techniques d'analyse du discours politique ». *Didacstyle*, 1 : 2, 1-24. URL : https://www.asjp.cerist.dz/en/article/109074

BENSEBIA, Abdelhak Abderrahmane & Lineda BAMBRIK (2022) : « Analyse avec Iramuteq du discours de la campagne électorale des présidentielles en France 2022. Analyses thématique et rhétorique ». *Altralang Journal,* 4 : 2, 172-212. URL : https://www.asjp.cerist.dz/en/article/209156.

CAMPBELL, Karlyn Kohrs & Kathleen Hall JAMIESON (1985) : « Inaugurating the Presidency. Presidential », *Studies Quarterly*, 15: 2, 394-411. URL : http://www.jstor.org/stable/27550215.

CAMPBELL, Karlyn Kohrs & Kathleen Hall JAMIESON (1986) : « Inaugurating the Presidency », in Herbert W. Simons & Aram A. Aghazarian, *Form, Genre and the Study of Political Discourse* », Columbia, University of South Carolina Press, 203-255.

CHARAUDEAU, Patrick (2005). *Le discours politique. Les masques du pouvoir.* Paris, Éditions Vuibert.

COURTES, Joseph (1973) : *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique : Une lecture sémiotique des « Mythologiques ».* Paris, Mame.

DECLERQ, Gilles (1992) : *L'art d'argumenter : Structures rhétoriques et littéraires*. Paris, Éditions universitaires Mame.

DELPORTE, Christian (2001) : « Image, politique et communication sous la Cinquième République. Vingtième Siècle ». *Revue d'Histoire*, 72, 109-123. URL : https://doi.org/-10.3917/ving.072.0109.

EYRIES, Alexandre (2020) : « VII. La cérémonie d'investiture du président de la République française : Un rite de création républicain », in Myriam Watthee-Delmotte éd., *Rite et création*, Paris, Hermann, 119-132. URL : https://doi.org/10.3917/herm.watth.-2020.01.0119

GUILHAUMOU, Jacques (1993) : « À propos de l'analyse de discours : les historiens et le « tournant linguistique ». *Langage et Société*, 65, 5-38. DOI : https://doi.org/10.3406/-lsoc.1993.2622

IL'CEVA, Viktoria Vladimirovna (2015) : *Inauguracionnaja reč' kak instrument formirovanija imidža v kontekste russkoj ritoričeskoj tradicii* [Allocution d'investiture en tant qu'outil pour former une image politique dans le contexte de la tradition rhétorique russe]. Moscou, Rossijskij universitet druzhby narodov.

KOCH, Peter & Wulf OESTERREICHER (2011) : *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin / New York, De Gruyter. DOI : https://doi.org/10.1515/9783110252620

KRYSHTALEVA, Véra (2020) : « Les allocutions d'investiture des présidents en tant que genre du discours politique russe et français ». *Linx*, 13|2020. DOI: https://doi.org/-10.4000/linx.4018

LEBART, Ludovic & André SALEM (1988) : *Analyse des données textuelles. Questions ouvertes et lexicométrie.* Paris, Dunod.

LEBART, Ludovic & André SALEM (1994) : *Statistique textuelle.* Paris, Dunod.

MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin (coll. « U »).

REINERT, Max (1983) : « Une méthode de classification descendante hiérarchique : application à l'analyse lexicale par contexte ». *Les cahiers de l'analyse des données*, 8 : 2, 187-198. URL : http://www.numdam.org/item/CAD_1983__8_2_187_0

REINERT, Max (1986) : « Un logiciel d'analyse lexicale ». *Les cahiers de l'analyse des données*, 11 : 4, 471-484. URL : http://www.numdam.org/item/CAD_1986__11_4_471_0

REINERT, Max (1990) : « Une méthode de classification des énoncés d'un corpus présentée à l'aide d'une application ». *Les cahiers de l'analyse des données*, 8 : 1, 21-36. URL : http://www.numdam.org/item/CAD_1990__15_1_21_0

RIVEIRE, Claude (2005) : « Célébrations et cérémonial de la République ». *Hermès*, 43, 23-29. URL : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-23.htm

SEIGAL, Elena Iosifovna (2002) :« Inauguracionnoe obraščenie kak žanr političeskogo diskursa». *Žanry reči*, 3, 205-212.

SEIGAL, Elena Iosifovna (2014) : *Semiotika političeskogo diskursa*. Moscou, Gnozis.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

Le Festin de Pierre de Molière en versión invertida: sobre la hipocresía y otros tartufos en *Doña Juana* de Sergi Belbel

Anna CORRAL FULLÀ
Universitat Autònoma de Barcelona
ana.corral@uab.cat
https://orcid.org/0000-0001-7335-2128

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar una adaptación reciente de una de las obras más emblemáticas de Molière, *Le Festin de Pierre* (1665). Se trata de una pieza inédita de Sergi Belbel denominada *Doña Juana* (2019) que, como su título indica, es una versión invertida de la creación molieresca. Este estudio examinará la adaptación de Belbel, un dramaturgo considerado por numerosos estudiosos como un autor apolítico, desde el prisma del teatro político. Si este es nuestro objetivo es porque, de entrada, nos parece que su adaptación no es neutra, lo cual podemos entrever por la elección de la obra adaptada, así como por su versión invertida, la cual aborda la temática de las cuestiones de género cuyo debate está a la orden del día.
Palabras clave: teatro, política, estética, Molière, Sergi Belbel.

Résumé

Cet article a pour but d'analyser une adaptation récente d'une des œuvres les plus emblématiques de Molière, *Le Festin de Pierre* (1665). Il s'agit d'une pièce inédite de Sergi Belbel intitulée *Doña Juana* (2019) qui, comme son titre l'indique, est une version inversée de la création moliéresque. Cette étude examinera l'adaptation de Belbel, un dramaturge considéré par de nombreux chercheurs comme un auteur apolitique, au prisme du théâtre politique. Si nous nous proposons un tel objectif, c'est qu'il nous semble que son adaptation n'est pas neutre, ce que l'on peut non seulement entrevoir par le choix de la pièce adaptée, mais également par cette version inversée abordant un sujet qui fait débat aujourd'hui.
Mots clé : théâtre, politique, esthétique, Molière, Sergi Belbel.

Abstract

The aim of this article is to analyze a recent adaptation of one of Molière's most emblematic works, *Le Festin de Pierre* (1665). It is an unknown play by Sergi Belbel called *Doña Juana* (2019) which, as its title indicates, is an inverted version of Molière's creation. This study will examine the adaptation of Belbel, a playwright considered by numerous scholars as an apolitical author, through the prism of political theater. If this is the objective, it is because, from the outset, it seems that its adaptation is not neutral. We can perceive it from the choice

* Artículo recibido el 17/07/2023, aceptado el 3/10/2023.

of the adapted work as well as from its inverted version, which addresses a topic whose debate is commonplace nowadays.
Keywords: theatre, politics, aesthetics, Molière, Sergi Belbel.

1. Introducción

Hace apenas un año se celebraba –en especial en Francia, pero también en España y en otros países– el cuarto centenario del nacimiento de Jean-Baptiste Poquelin, más conocido con el sobrenombre de Molière, con una asombrosa multiplicidad de actividades y eventos[1]. Cuatrocientos años más tarde, la vigencia de su teatro en nuestros escenarios parece innegable, el cual, por su(s) osadía(s) y júbilo(s), por su tenaz crítica a la hipocresía y a la doble moral, por su comicidad y sus reflexiones filosóficas, o por el propio carisma del dramaturgo, sigue siendo representado y adaptado por directores escénicos de renombre y autores de prestigio, y bien acogido por el público. Molière ha suscitado también gran interés en los académicos y su recepción en nuestro país ha sido estudiada por numerosos exegetas, en particular, en lo que concierne a la traducción y publicación de sus comedias u otras creaciones; en menor medida, por lo que respecta a su influencia en la obra de dramaturgos españoles; y apenas en cuanto a su recepción escénica o modo de representación en España[2].

En este artículo, nos proponemos abordar una adaptación reciente de una de las obras más emblemáticas y representadas del comediógrafo francés, *Le Festin de Pierre* (1665). Se trata de una pieza desconocida del dramaturgo catalán Sergi Belbel, escrita en 2019 y que, por el momento, no ha sido ni representada ni publicada. En la adaptación belbeliana, Le *Festin de Pierre* toma el nombre de *Doña Juana*[3] que, como su título indica, es una versión invertida de la creación molieresca. El análisis de la adaptación de Sergi Belbel me parece doblemente atractivo; en primer lugar, porque se trata de una versión de la obra de Molière actualizada a nuestro siglo y, en segundo lugar, porque nos permite replantear la cuestión de la política en el teatro y, en particular, en un dramaturgo consolidado como es el reputado autor catalán; cátedra que

[1] A modo de ejemplo, consultar https://moliere2022.org/index.html#manifestations en Francia o https://masters.filescat.uab.cat/muet/moliere-irreverent-de-la-joia-en-el-teatre/ en Barcelona.

[2] Existen, por supuesto, estudios centrados en el análisis de puestas en escena de obras de Molière en España, pero no se ha publicado, a nuestro conocimiento, ninguna investigación pormenorizada sobre su recepción escénica y/o las tendencias privilegiadas en el modo de representarlo en nuestro país. Así, el artículo de Anna-Maria Corredor Plaja (2013) trata, aunque muy parcialmente, la representación teatral de Molière en Gerona a partir de la prensa gerundense de los últimos años del siglo XIX y el primer tercio del XX. Por otra parte, contamos también con un interesante y reciente artículo de Francisco Lafarga (2021) en el que aborda las adaptaciones del teatro de Molière en la España del siglo XVIII.

[3] Sergi Belbel ha escrito dos versiones de la obra: una en catalán, *Na Juana,* y otra en castellano, *Doña Juana*; ambas nos fueron facilitadas por el autor. En este artículo, las citas de la obra están tomadas de la versión española.

ocupa, como dijo García Barrientos (2016: 13) en otro contexto, «por méritos propios, con toda justicia y con toda legitimidad». Ahora bien, si su estudio me interesa es sobre todo porque Sergi Belbel ha sido definido por numerosos estudiosos como un autor apolítico.

Alabado por la crítica y la academia por la investigación formal y las innovaciones en la estructura dramática de sus obras –ruptura del orden tradicional y exploración de los límites de la teatralidad, discontinuidad temporal y tratamiento subjetivo del tiempo, antinaturalismo, inespecificidad geográfica, personajes genéricos, etc.– (George, 2013: 504-518; Massip, 2013: 30-31), Belbel significó el retorno al texto tras la época gloriosa de los grupos teatrales de creación colectiva y «ejerció de detonante en la revalorización de la autoría autóctona» (Massip, 2013: 30). Con una formación en filología francesa, y muy influido por Beckett y Koltès[4], así como por Müller o Bernhard entre otros, Belbel es visto, no obstante, como un autor «esencialmente apolítico», lo cual no significa, como indica George (2013: 505), que no trate temas controvertidos en sus obras, sino más bien que estos aparecen de comparsa, porque le permiten abordar las temáticas que le interesan y que desarrolla en sus obras: familia, tiempo, amor, muerte... En el mismo sentido, Massip (2013: 31) afirma que es un dramaturgo que carece de «un posicionamiento *engagé* respecto a los temas expuestos» y Sansano (2022: 56), referente al teatro de memoria democrática, señala que, como muchos dramaturgos catalanes de su generación, Belbel elude el componente político en sus obras. En unas declaraciones de Belbel para Mauro Armiño en 1994, el dramaturgo declara: «El espectador no quiere oír ya sermones, están hartos del mensaje político, social, el que sea» (en Sansano, 2022: 56); aunque de esto hace ya 29 años y muchas cosas han podido cambiar.

Este estudio examinará, por tanto, la adaptación de Belbel desde el prisma del teatro político[5]. Si este es nuestro objetivo es porque, de entrada, nos parece que su adaptación no es inocente ni neutra, lo cual podemos entrever por la elección de la obra adaptada –*Le Festin de Pierre* es una de las piezas de Molière en que la crítica es más explícita–, así como por su versión invertida, la cual aborda una temática cuyo debate está a la orden del día. Veremos que, si a primera vista, esta versión sigue de cerca la obra del dramaturgo francés, las modificaciones que Belbel opera al texto tienen como primer objetivo ofrecer una lectura actualizada a nuestro tiempo y contexto más inmediato que aleja, en apariencia, la adaptación de la obra original, para, de forma paradójica, reencontrar su misma sustancia. Gérard Genette (1982: 440) ya advirtió en su

[4] David George examina la similitud y puntos de convergencia entre las obras de Bernard-Marie Koltès y de Sergi Belbel en su artículo «Sergi Belbel as Author, Translator, and Director» de 2013.

[5] Definimos teatro político como: (i) toda aquella manifestación teatral de intención política; (ii) subversiva en su forma y contenido político; (iii) con una exigencia estética en tanto manifestación artística; (iv) y auténtica, entendiendo por «auténtico» aquello que se adecúa exactamente a su definición.

extenso volumen, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, que las adaptaciones de obras literarias que conllevan cambios de lugar, de época o de contexto suelen insistir en la analogía temática y que, por el contrario, aquellas que mantienen el marco espacio-temporal de la obra original apuestan, en general, por una nueva interpretación temática.

2. *El poder auténtico es mujer*: la cuestión de género en *Doña Juana*

Le Festin de Pierre (1665) de Molière es una obra cuya composición se explica por dos motivos, uno financiero y el otro ideológico: la necesidad de realizar una obra de éxito asegurado y que hiciera taquilla, y, al mismo tiempo, la voluntad de incidir, de nuevo, en la temática principal de su *Tartuffe, ou l'hypocrite* (1664), cuya escenificación había sido prohibida y que daría varias versiones antes de poder ser representada en 1669. Según Georges Forestier y Claude Bourqui (2010: 1619-1648), Molière aunó, con fines comerciales, la temática del Don Juan que estaba en boga en ese momento en Francia y la escenografía en vigor de la época del teatro de las máquinas para potenciar la dimensión espectacular. En la línea de los *Convitato di Pietra* realizados por los actores italianos de la *Commedia dell'arte* –que difundieron el tema de la obra española *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630)–, el Don Juan de Molière representa tan solo un seductor; un personaje muy alejado del violador y de la actitud criminal del Don Juan de la pieza de Tirso de Molina, careciendo, asimismo, de la dimensión moral de la obra del fraile madrileño. La comedia de Molière presenta, pues, un Don Juan frívolo y conquistador, al estilo de la *commedia dell'arte*, pero, ante todo, pone en escena a un descreído, alguien que únicamente cree en que dos y dos son cuatro y que cuatro y cuatro hacen ocho[6]. *Le Festin de Pierre* desarrolla, de este modo, todo un discurso filosófico en boca del personaje principal que refleja la corriente de pensamiento del escepticismo para razonar sobre el hombre, la sociedad y la hipocresía.

Sergi Belbel retoma, en su adaptación, la temática de la hipocresía social e individual, y la estructura en cinco actos de Molière, que reproduce casi al pie de la letra. Belbel mantiene así la composición de los distintos actos, de tal manera que conservará (aunque con cambios significativos) tanto las situaciones, las secuencias de relleno y dilación, o los elementos espectaculares, como toda la dimensión ideológica en las múltiples escenas de debate de la obra original. De este modo, por ejemplo, si el segundo acto en *Le Festin de Pierre* de Molière se constituía como una brevísima comedia campestre al estilo de la *commedia dell'arte* en el interior mismo de la obra, Belbel reproduce en su segundo acto un cuadro similar, aunque en otro contexto y con otros personajes: del campo a la ciudad, los campesinos de Molière mudan en bomberos y el naufragio da paso a un ataque terrorista. Ahora bien, la estructura de la obrita se conserva en Belbel manteniendo las cinco secuencias del original descritas por Forestier y Bourqui

[6] Versión original: «Je crois que deux et deux font quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre font huit» (Molière, 2010 [1665]: 875).

(2010: 1630): amores burlescos de una pareja; intrusión y seducción de Don Juan/Doña Juana en la pareja; vuelta del novio/novia; llegada de una tercera/tercero en discordia; y el anuncio de la llegada de 12 hombres que buscan a Don Juan/de una patrulla de policía que busca a Doña Juana por delitos con hacienda. *Doña Juana* reproduce, por tanto, el universo formal y temático de la obra de Molière, aunque con ciertos cambios y desvíos de sentido, así como el escepticismo del protagonista de la obra del autor francés, como es visible en el siguiente fragmento:

> Juana: amor, espíritu, alma, más allá o cualquier estupidez que los pontificadores, los ideólogos del poder, los embaucadores de ilusos, los escritores sobornados por las élites y los tertulianos se inventan para mantener al personal entretenido mientras unos pocos listillos se van quedando con los 117 neutrones y 74 protones de cada átomo de oro de los billones y trillones de átomos compactados en lingotes blindados en los bancos centrales o en sus representaciones virtuales de silicio, germanio o arseniuro de galio de los chips digitales que... (Belbel, 2019: 39-40).

Una de las transformaciones mayores de la obra belbeliana es la inversión de género de todos los personajes de la obra original sin excepción; de este modo, el personaje principal y su comparsa –Don Juan y Sganarelle– están encarnados por la empresaria Doña Juana y Maribel, su secretaria. Belbel explica esta transformación de género argumentando que el personaje de Don Juan requiere un actor con mucha personalidad y fortaleza, así como cierta prestancia física, para evitar que todo el protagonismo sea acaparado por el personaje de *Sganarelle* –papel interpretado en 1665 por Molière–, lo cual ha sucedido en más de una ocasión con las escenificaciones que se han realizado en nuestro país[7]. Sin embargo, la figura y el discurso que mantiene Don Juan parecen ajustarse plenamente, según Belbel, al perfil de algunas actrices de gran presencia y aplomo, y, en particular, a la actriz Sílvia Bel, para quien escribió el papel de la protagonista. La imagen de la mujer empoderada, su presencia tangible, hace mella en *Doña Juana* y contrasta con su equivalente masculino en el personaje de Ginés, un hombre inmaduro y pusilánime. Sergi Belbel ofrece pues una versión feminizada de la obra de Molière, en la que pone en valor la figura de las mujeres, porque, como argumenta Ernest, el protagonista belbeliano de *Morir-ne disset*, «El poder autèntic és dona i l'educació existeix per intentar rebatre aquesta certesa absolutament implacable, malgrat la força física que és la pedra damunt de la qual s'ha construït al llarg dels segles el minso poder de l'home» (Belbel, 2022: 165).

Ahora bien, la subversión en la obra opera a un segundo nivel, porque si Belbel sostiene, a través de su protagonista Doña Juana, que las mujeres poseen de forma

[7] Conversación con Sergi Belbel en mayo de 2022.

natural el poder social, económico, político y sexual[8], ello no le impide mofarse, al estilo más molieresco, de algunas de las acciones que se llevan a cabo desde las políticas de género que, bajo la pátina del progresismo, no siempre tienen fundamento y adolecen de cierto dogmatismo. Y es en este punto en el que convergen Molière y Belbel, en evidenciar la hipocresía de ciertos comportamientos y actitudes, temática ya tratada por el autor francés en su *Tartuffe, ou l'hypocrite* (1664) y que abordaría más tarde en el *Mysanthrope* (1666)[9].

La hipocresía social e individual es el gran tema de ambas obras; en Molière, centrada, en su mayor parte, en los devotos; aunque, como él mismo remarcó, su crítica no se dirige al creyente sincero, sino a la doblez que se esconde tras los religiosos *dogmáticos*. Belbel hace lo mismo, pero, en esta ocasión, con la cuestión de género, que sitúa en el corazón de la obra, para poner de manifiesto la hipocresía de ciertas intervenciones políticas que enmascaran, de hecho, una realidad sexista y que funcionan como distracción de un objetivo real de reparación y cambio. De este modo, Belbel desplaza el debate sobre la cuestión de género a un terreno de juego distinto, en el que el encorsetamiento de lo meramente formal se desmorona, por ejemplo, ante la robustez, e incluso soberanía, de lo femenino *per se*. Como botón de muestra, presentaré un par de ejemplos que me parecen significativos: el primero hace referencia a la polémica escena del pobre que pide limosna en el acto III, escena 2; y el segundo está relacionado con el uso del lenguaje no sexista e inclusivo.

La escena del peregrino en el *Festin de Pierre* es una de las que más revuelo causó en su momento. En esta secuencia, se establece una negociación entre el protagonista y el peregrino, en que Don Juan le advierte de que rezar no sirve para nada y que no puede más que ganar si reniega de Dios. De este modo, Don Juan, dando prueba de gran cinismo, negocia con el mendigo su fe y trata de hacerle renegar de Dios a cambio de un Luís de oro: «Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins ; ah ah, je m'en vais te donner un Louis d'or tout à l'heure pourvu que tu veuilles jurer» (Molière, 2010 [1665]: 877), moneda que, tras la negativa repetida del mendigo, le entrega, aun así, por amor a «la humanidad» y no por amor a Dios. Don Juan practica así el *don sin condición*, un gesto libertino que, como apuntan Forestier y Bourqui (2010: 1639-1640), rompe «tout lien avec la conception chrétienne de l'aumône» y vincula al protagonista no únicamente con el provocador descreído, sino también con el librepensador y hombre de condición.

[8] Como lo especifica asimismo en *Morir-ne disset*: «*la història recent de la humanitat [...] no representa altra cosa que una lluita a mort contra el matriarcat, és a dir contra el poder social, econòmic, polític i sobretot sexual que posseeix i del qual gaudeix la dona de manera natural*» (Belbel, 2022: 165).

[9] Sergi Belbel, como director del *Teatre Nacional de Catalunya*, programó *El Misántropo* en el año 2011, en una escenificación de Georges Lavaudant. También realizó la traducción del texto.

En Belbel, la escena entremezcla la cuestión religiosa y social con la problemática de género y sexo, y el mendigo se transforma en una desahuciada transexual que Doña Juana no reconoce como mujer:

> JUANA: Muchas gracias, majo.
> DESAHUCIADA: Maja, mejor. De nada. Por casualidad, ¿no tendríais un euro? O dos o tres.
> JUANA: Ah, ¿tu amabilidad era interesada, por lo que veo, hermoso?
> DESAHUCIADA: Hermosa.
> JUANA: Gracias.
> DESAHUCIADA: No, lo digo por mí.
> JUANA: Por ti, ¿qué?
> DESAHUCIADA: No soy hermoso. Soy hermosa.
> JUANA: ¿Eres una mujer?
> DESAHUCIADA: ¿No lo ves?
> JUANA: No. Veo a un hombre pintado y disfrazado de lo que parece ser una extraña imagen de mujer. Una imagen bastante luctuosa, por cierto (Belbel, 2019: 42)

La marginalidad social y de género en la figura de la transexual desahuciada reproduce la escena del peregrino en la adaptación de Belbel. En esta, ya no se negocia con la mendiga su fe en Dios, sino su sexo y su género, en este caso, su feminidad, de tal modo que se produce, en cierto sentido, una asimilación entre las cuestiones de género y la religión. Si en el *Festin de Pierre,* Molière se alzaba contra la hipocresía del devoto, Belbel pone aquí a prueba ciertos posicionamientos actuales respecto a las cuestiones de género que de algún modo equipara al dogmatismo de ciertos círculos religiosos. Ahora bien, el cuestionamiento se desmorona pronto, como en la obra de Molière, en el desenlace de la escena, cuando Juana cede y reconoce al transexual como mujer al percatarse de su integridad. Sergi Belbel se atreve a cuestionar así algunas poses, sujetas a la moda, que adolecen de afectación y que equipara a las del devoto dogmático de Molière, aunque sin excluir al íntegro y honesto, como ya hiciera el autor francés[10].

Si la escena original de Molière fue objeto de críticas feroces en su momento, es fácil imaginar las reacciones que algunas réplicas de la secuencia belbeliana podrían provocar en la actualidad. En efecto, la dimensión transgresora que posee la escena en

[10] En ambas obras, la original y la adaptación, se produce una crítica a la impostura: de la religión, en uno; de ciertas actuaciones en las cuestiones de género, en el otro. No obstante, en la escena del peregrino/desahuciada, el/la protagonista (Don Juan/Doña Juana), tras el episodio relatado, acaba admitiendo la fe sincera del peregrino (en Molière) y el sentir femenino de la desahuciada (en la adaptación belbeliana). Con ello, los autores indican que la crítica se ejerce tan solo en el caso de las actitudes artificiosas e impostadas adoptadas por conveniencia.

el contexto actual bien pudiera suscitar la reprobación de algunos. En cualquier caso, la osadía de Belbel es digna de mención pues muestra el reverso de una misma moneda.

Por otra parte, es interesante la doble caracterización del peregrino en esta secuencia, puesto que, en *Doña Juana,* el mendigo del *Festin de Pierre* no solo muda en transexual, sino también en desahuciado, es decir, en aquel que ha perdido su vivienda por causas expresadas en la ley o el contrato, y que, por lo tanto, se halla desprovisto de casa. A su vez, la cristalización del transexual requiere asimismo una desposesión, en tanto se despoja de unos atributos de nacimiento, femeninos o masculinos, para apropiarse de otros. En el proceso, ambos, transexual y desahuciado, pueblan un espacio sin pertenencia a un territorio y se sitúan en un *no man's land,* en los márgenes, un tema que será tratado en la segunda parte de este estudio.

El segundo ejemplo para ilustrar el tratamiento de la cuestión de género en *Doña Juana* corresponde al acto V, escena 2. En el *Festin de Pierre* de Molière, este fragmento supone un extenso discurso sobre la hipocresía. Don Juan, tras evaluar los daños que le ocasiona su abierta conducta de libertino, trama una estratagema, «une grimace nécessaire» (Molière, 2010 [1665]: 896), para hacer impunemente todo lo que desee. Para ello, dice Don Juan, «Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer, aujourd'hui la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages, c'est un art de qui l'imposture est toujours respectée [...] ; c'est sous cet abri favorable que je veux me sauver et mettre en sûreté mes affaires» (Molière, 2010 [1665]: 897). En la misma escena de la adaptación de Belbel, la protagonista, Juana, articula un discurso similar sobre la hipocresía y sus beneficios, en particular en lo que respecta a las mujeres, sobre quien el vituperio y la represalia siempre son mayores. Pero es curioso constatar que, a lo largo del alegato, su plática incorpora de pronto el lenguaje inclusivo y no sexista que se hace extensivo a otros personajes, aunque llevado a cabo con tanta sutileza que podría pasar desapercibido a la primera lectura:

> JUANA: la hipocresía es un vicio privilegiado, que cierra las bocas de todas y todos y descansa con impunidad y plena soberanía (Belbel, 2019: 73).
> […]
> CARLA: El mundo ha cambiado y ahora todas y todos hemos perdido la fe, pero yo... (Belbel, 2019: 76).
> […]
> MARIBEL: ¡No! ¡No! Todas y todos quedarán satisfechos excepto yo. Hombres traicionados, leyes burladas, familias ofendidas, madres ultrajadas… (Belbel, 2019: 79).

Con anterioridad a este pasaje, tan solo Maribel –la *Sganarelle* en *Doña Juana*–, y en una única ocasión, hace uso del lenguaje inclusivo, lo cual no es de extrañar, puesto que se trata del personaje que da voz, de igual modo que hiciera *Sganarelle* en la pieza de Molière, al *statu quo* en la obra.

Belbel ironiza sobre la cuestión de las políticas de género gubernamentales, cuanto menos la lingüística, lo cual queda de manifiesto asimismo en su primera novela *Morir-ne disset* (2022), en la cual el autor cuestiona el empleo del lenguaje inclusivo en la figura de Ernest –un personaje cuyo delirio es el uso perfecto de la lengua catalana– a lo largo de todo el relato. Este hecho, así como otros elementos de la adaptación de Belbel, podrían propiciar que se reprochara a su autor un posicionamiento contrario a los avances actuales en las cuestiones de género. A nuestro parecer, ello evidenciaría un análisis muy superficial de la obra. Al contrario, en *Doña Juana* no se da nada por sabido, nada por sentado. Belbel cuestiona, en un saludable acto de desconfianza, las políticas oficiales, la demagogia, las modas… Una mirada atenta descubriría que la crítica belbeliana opera a un segundo grado en un intento de ir más allá de las apariencias. Y, ante el enmascaramiento general de una realidad discriminatoria, Belbel opta por presentarnos un personaje femenino potente. *Doña Juana,* a lo largo de toda la obra y, en especial, en el quinto acto, es sobre todo una exaltación a la figura de la mujer a través del personaje de Juana, una oda mayor al género femenino.

La manera en que Sergi Belbel aborda la cuestión de género en *Doña Juana* permite, por lo tanto, superar la simple función social que el poder político quiere atribuir al teatro con el objetivo de, en palabras de Olivier Neveux, reparar los estragos del neoliberalismo de sus gobiernos y así contribuir a la pacificación social[11]. Este teatro educativo del que habla el teórico, el cual debe «apporter la preuve de sa contribution au vivre-ensemble» (Neveux, 2019ª: 47), no es, al fin y al cabo, más que una neutralización política (2019a: 48-49) en la que el artista, en lugar de contradecir y transformar, mantiene una relación de sujeción con el poder político (2019a: 88). Un teatro así, es decir, de consenso y que se inscribe dentro de los límites que se le permite, no puede calificarse de teatro político, pues la política ha sido reducida a una exploración de temas de moda (Neveux, 2019a: 141-143). Este no es el caso de *Doña Juana*; por el contrario, el autor, cuanto menos, cuestiona la versión oficial –y hoy popular– en lugar de ofrecer una visión neutra e inofensiva.

Ahora bien, si Sergi Belbel transforma el discurso, el cambio mayor se sitúa en el plano formal al alterar, como diría Rancière (2000), la división de la realidad sensible y reconfigurarla, no a partir de consensos, sino a partir de un *disenso* que permite avanzar en la inclusión de nuevos espacios, objetos y sujetos invisibilizados. En efecto, Belbel destruye el viejo orden e instaura uno propio a través de una nueva organización de la forma teatral del mito de Don Juan, una composición subversiva que, de un plumazo, en un insólito «découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience» (Rancière, 2000: 13-14), nos permite ver actuar y reflexionar a

[11] «Il est exigé d'eux qu'ils viennent résoudre les dégâts successifs des politiques néolibérales de ces dernières années ; qu'ils produisent les divertissements, les asservissements ou les communions nécessaires à la pacification sociale» (Neveux, 2019b).

Doña Juana, una mujer cuya sola presencia basta para imponerse como tal, sólida y soberana. El mito de Don Juan en la obra belbeliana posibilita el empoderamiento femenino, cuyo logro mayor es dominar sin imponer.

3. De la justicia y otras mentiras: *No pararé… Les acusaré.*

Al igual que en la obra de Molière, *Doña Juana* se desarrolla en dos días; en las acotaciones iniciales se especifica que la acción tiene lugar en el siglo XXI y pasado el año 2019. De hecho, el texto ofrece continuas referencias que anclan la obra en el presente más inmediato: alusiones a los *Ted Talks*, al número de teléfono 112 o a la era digital (Google, WhatsApp, Instagram…); comentarios sobre los okupas y la antiglobalización; afirmaciones de la extrema derecha sobre la inmigración; así como menciones a los grafitis de Banksy o a la filosofía de Žižek, son algunos ejemplos de la actualización operada a la obra original. En cuanto al espacio, si Molière ya redujo los distintos lugares escénicos de la tradición del Don Juan a seis[12], Belbel respeta la misma disposición, pero sitúa la obra en una ciudad moderna y cosmopolita «que no es capital» (Belbel, 2019: 3). De este modo, las galerías palaciales del primer acto en el *Festin de Pierre* de Molière dan lugar a un despacho lujoso en un rascacielos en Belbel; la aldea en medio de la naturaleza con, al fondo, una cueva y el mar del segundo acto se transforman en una terraza lujosa del Hotel Cinco Continentes; el bosque y el descubrimiento de la tumba del comendador del tercero se convierten en un parque «nada lujoso en las afueras y jardín lujoso de una residencia» (Belbel, 2019: 3)*;* el aposento en el domicilio de Don Juan en el penúltimo acto pasa a ser «un piso lujoso antiguo reformado con lujo moderno» (Belbel, 2019: 3); y, por último, en el quinto acto, una calle de una ciudad muda en unos «exteriores lujosos y no lujosos de la ciudad» (Belbel, 2019: 3).

El término *lujoso* y su negación, *no lujoso*, parecen caracterizar los distintos lugares en *Doña Juana* de Belbel y sitúa en el centro de la obra la cuestión de la desigualdad social no cuestionada en *Le Festin de Pierre* de Molière. Este simple guiño en las acotaciones de la primera página se desplegará, no obstante, en resonancias diversas a lo largo de la obra. De este modo, Belbel introduce el debate en torno a la corrupción política en la figura de Ginés, ministro de Industria y Comercio –la Doña Elvira belbeliana– o de la presidenta del Parlamento –correspondiente al convidado de piedra de la pieza francesa–; a la especulación de las grandes familias empresariales en toda circunstancia, encarnada por los hermanos Ginés, Carla y Paloma –reconversión de Doña Elvira, Don Alonso y Don Carlos del *Festin de Pierre*– ; a la evasión de impuestos por parte de los adinerados en la figura de Doña Juana y de su familia política; así como

[12] Como indican Forestier y Bourqui (2010: 1625-1626), la reducción de los múltiples lugares escénicos requeridos por la tradición en la representación del tema de Don Juan a seis espacios se debe a que Molière quería adecuar la obra al sistema escenográfico en vigor del teatro de máquinas. Para ello, encomendó a dos reconocidos pintores de la época, J. Simon y P. Prat, la elaboración de seis decorados que se correspondían con los pasajes obligados de la historia.

respecto a los sobornos o a las malversaciones de los caudales públicos, entre otros. En la obra, descubriremos, por lo tanto, un inútil de «buena familia» convertido en ministro de Industria y Comercio, e implicado en asuntos turbios; una presidenta del Parlamento cuya orientación política progresista no impide que goce de su vejez en una residencia privada de alto standing o la conducta criminal y usurera de una familia burguesa bien relacionada que se jacta de haber «levantado este país» (Belbel, 2019: 46), a lo que Doña Juana, en una irónica plática, replica:

> Juana: Si esta mujer ha causado tanto daño a una gente tan honesta y prestigiosa, una familia acomodada de la maravillosa y cultivada burguesía que se ha sacrificado siempre por el bienestar de sus ciudadanos, aunque para conseguirlo tuviera que cambiar de color político según soplaba el viento, levantando indistintamente el puño izquierdo y el brazo derecho con los dedos estirados siempre, cómo no, en función de unos intereses humanitarios y patrióticos, queda claro que de mí sólo puedes esperar que te ayude (Belbel, 2019: 48).

La exposición de la corrupción de las clases privilegiadas contrasta, al mismo tiempo, con la otra cara de la moneda, el empobrecimiento de las clases desfavorecidas y sus difíciles condiciones de vida. En los espacios no-lujosos aparece pues toda una retahíla de personajes de los márgenes, desclasados y sin porvenir: yonquis ultras, neonazis rapadas, prostitutos, desahuciadas, trabajadores explotados y mal pagados, etc. Estos personajes, presentados con la distancia que otorga lo irrisorio y grotesco, si bien no son, en ningún caso, centrales en la obra, tienen la facultad de evidenciar la desigualdad social y las consecuencias que emergen del neoliberalismo. Ahora bien, como apuntábamos con anterioridad en lo relativo al tratamiento de la cuestión de género en la obra, también en este caso se produce una crítica a un segundo nivel. En efecto, una fracción de la izquierda progresista o antisistema, aquella que, de entrada, vela por las clases más desfavorecidas, es cuestionada y azotada con la misma correa. En ocasiones, esta es, de manera hiperbólica, tildada de cándida e inconsistente, como en el primer ejemplo:

> JUANA: se me ha quemado la ropa por culpa de la mierdecilla de bomba de esos antisistema –ya que cometen un atentado, que lo hagan de verdad y que derrumben el edificio entero y no con un petardo de mierda más flojo que el de las verbenas de verano del pueblo de mi abuela (Belbel, 2019: 23).

En otros momentos, es acusada directamente de hipócrita y amoral, como en el siguiente fragmento:

> JUANA: He conocido a un montón enorme de personas supuestamente íntegras que bajo el escudo de la moral y del progresismo, del apoyo a las buenas causas, de la ayuda a los necesitados, a las víctimas de toda clase y condición, son las personas con

> más ansia de poder, malignas y venenosas de la tierra. Salvan a gente anónima de morir ahogada, pero dejan en el ahogo más absoluto a sus parejas, hijos, amigos y familiares más cercanos (Belbel, 2019: 74).

Clases conservadoras y adineradas, políticos corruptos e incompetentes, burgueses aprovechados y prestos a cambiar de chaqueta, antisistema inconsistentes, progresistas ineptos y cobardes…; Belbel no deja títere con cabeza. Junto a toda esa patulea vulgar y grosera, incluso soez, como el mismo lenguaje del que se sirven (quizá en exceso[13]), en particular Juana; los personajes desclasados tienen poco acceso a la palabra en la obra, del mismo modo en que en la vida real estos son invisibilizados y no son considerados ciudadanos de pleno derecho. Por otra parte, el «derecho», ese instrumento encargado de la aplicación de la justicia en la sociedad, y el único competente para reparar situaciones arbitrarias, es asimismo puesto en entredicho. De este modo, observamos que, si en el *Festin de Pierre* de Molière, el autor francés apuntaba a otro de los colectivos más criticados en sus obras, los médicos; en *Doña Juana* de Belbel, la medicina es remplazada por la justicia.

Es bien sabido que, para el autor francés, la medicina, al igual que la religión, era una forma equivalente de impostura; lo cual queda manifiesto en la conversación que entablan Sganarelle y Don Juan al inicio de la primera escena del tercer acto del *Festin de Pierre.* En esta secuencia, los protagonistas, queriendo escapar de doce hombres a caballo que persiguen a Don Juan, se camuflan bajo las vestimentas de médico, Sganarelle, y de aldeano, Don Juan; lo cual posibilita el inicio de un diálogo acerca de la futilidad de la medicina, en el que Sganarelle trata de convencer a su amo, para el cual todo el arte de la medicina «est pure grimace» (Molière, 2010: 874), de los beneficios y buenos actos de esta:

> SGNARELLE : Il y avait un homme qui depuis six jours était à l'agonie. On ne savait plus que lui ordonner, et tous les remèdes ne faisaient rien ; on s'avisa à la fin de lui donner de l'émétique.
> DON JUAN : Il réchappa ?
> SGNARELLE : Non, il mourut.
> DON JUAN : L'effet est admirable. (Molière, 2010: 874)

En *Doña Juana,* sin embargo, la primera escena del tercer acto da lugar a una conversación sobre la justicia. Maribel y Juana, disfrazadas de juez y secretaria respectivamente, huyendo de hacienda y de una patrulla de policía, dialogan sobre el Tribunal

[13] En *Doña Juana* la prosa ritmada de la obra de Molière da paso, en algunos momentos, a un lenguaje algo vulgar, que abusa, a nuestro parecer, de un exceso de palabras malsonantes. Belbel comenta que ello es intencionado en el segundo acto de la obra, momento en que, en la pieza original, los personajes se expresan en un dialecto rural motivo de burla. El autor explica que no quería ridiculizar ninguna variante lingüística y que optó por exacerbar, en este acto, el argot y lenguaje más coloquial (Conversación con Sergi Belbel en mayo de 2022).

Mayor y los altos cargos judiciales, sobre sus privilegios y poder, de la importancia de las leyes y la supremacía de la Justicia para presentarla, en fin, como la mayor de las imposturas:

> MARIBEL: Juana, por favor, ¿tampoco crees en la justicia?
> JUANA: Yo diría incluso que es en lo que menos creo.
> MARIBEL: ¿Qué sería de nuestra sociedad sin leyes, ni normas, ni personas sabias que ampararan el cumplimiento de esas reglas, ni cuerpos de seguridad del estado pagados con nuestros impuestos para detener a los desalmados que las vulneran? Mira, justamente hace unos días, vi un ejemplo maravilloso de cómo la justicia es necesaria y funciona de maravilla.
> JUANA: A ver. Cuenta.
> MARIBEL: Resulta que unas mujeres vendedoras de un pueblo de aquí al lado famoso por sus comercios de ropa se rebelaron contra su alcalde porque éste permitía la venta ambulante de productos de imitación a las puertas de sus tiendas. Las vendedoras de las tiendas protestaron enérgicamente. El alcalde movilizó a las fuerzas de seguridad y las detuvieron y las llevaron ante la justicia.
> JUANA: ¿A las vendedoras ambulantes?
> MARIBEL: ¡No, a las de las tiendas! A las ambulantes las mandaron a sus países de origen por la vía directa; y, a las de aquí, a la cárcel.
> JUANA: ¿Por protestar?
> MARIBEL: ¡Claro! Y ahora no hay ni tiendas ni venta en la calle.
> JUANA: ¿Con qué se vestirá la gente?
> MARIBEL: Exacto. ¿No es maravilloso? ¡Con nada! ¡Así nadie compra! ¡Fuera caprichos! ¡Muerte al consumismo! ¡Y todo gracias a la justicia! ¡Que vela por la salud y por la vida natural: todos en pelotas por la calle! Es maravilloso, ¿sí o no? (Belbel, 2019: 37-38).

Si *Doña Juana,* como *Le Festin de Pierre,* es ante todo una denuncia de la hipocresía a diferentes niveles y, en particular, del engaño en beneficio propio, en la adaptación de Belbel, encontramos asimismo esta dimensión de crítica social y política muy marcada en lo concerniente a la desigualdad social. A su vez, el autor catalán relaciona la cuestión directamente con la ley y el derecho, con aquellos organismos que tienen la potestad de legislar y aplicar la ley para paliar las situaciones de exclusión e injusticia social. Como se ha podido observar, estos quedan desacreditados y burlados a través del ejemplo precedente, en que se mostraba de forma irrisoria la aplicación de la justicia ante un caso concreto.

Es curioso advertir, por otra parte, que, en el diálogo anterior, Maribel, la secretaria de Doña Juana, se erige en defensora de la ley y la justicia. Su discurso, carente

de toda lógica, e incluso se podría añadir que de «mala fe sartriana», justifica lo inaceptable encontrando una interpretación conveniente para no verse forzada a cuestionar la justicia: «Exacto. ¿No es maravilloso? ¡Con nada! ¡Así nadie compra! ¡Fuera caprichos! ¡Muerte al consumismo! ¡Y todo gracias a la justicia! ¡Que vela por la salud y por la vida natural: todos en pelotas por la calle! Es maravilloso, ¿sí o no?» (Belbel, 2019: 38). Su plática además hace converger la resolución del conflicto por la justicia con las ideas progresistas de izquierdas en contra del neoliberalismo y de sus consecuencias: «¡Muerte al consumismo! ¡Y todo gracias a la justicia! ¡Que vela por la salud y la vida natural!». La defensa pueril de Maribel de la justicia y su adhesión a la progresía muestran, en cierto modo, ese tipo de pensamiento de izquierdas que Deleuze, en su *Abécédaire* (1988-1989), califica de «fofo»[14] e «hipócrita» cuando se llenan la boca con términos como Justicia y Derechos Humanos:

> Les droits de l'homme… Mais enfin, c'est des discours pour intellectuels, et pour intellectuels odieux, et pour intellectuels qui n'ont pas d'idées. […] Ceux qui se contentent de rappeler les droits de l'homme et de les réciter, c'est des débiles. […] D'accord, les Turcs n'ont pas le droit de massacrer les Arméniens. Et après ? C'est vraiment des débiles ; ou pire ! Je crois que c'est tellement des hypocrites, toute cette pensée des droits de l'homme. C'est zéro, philosophiquement c'est zéro. […] La création, en droit, c'est la jurisprudence. Il n'y a que ça qui existe.
> […]
> Toutes les abominations que subit l'homme sont des cas. Ce n'est pas des démentis à des droits abstraits. C'est des cas abominables […] La Justice, ça existe pas ! Les droits de l'homme, ça existe pas ! Ce qui compte, c'est la jurisprudence. […] Il y a la vie ! Il y a les droits de la vie ! Seulement la vie, c'est cas par cas. […] Agir pour la liberté, devenir révolutionnaire, c'est opérer dans la jurisprudence (Deleuze, 2004 [1988-1989]).

Nos parece encontrar una resonancia de las palabras de Deleuze en la obra de Belbel. En su adaptación del *Festin de Pierre*, la crítica a la justicia, y por ende al Estado, se dobla, asimismo, de la denuncia de una carencia de izquierdas dignas de llevar su nombre. La crítica a los discursos de políticos e intelectuales sobre cuestiones de actualidad y de moda, al pensamiento «fofo» del que habla Deleuze, impregna, a mi parecer, toda la obra belbeliana.

Por otra parte, en *Doña Juana*, la crítica que recae sobre Maribel no es descarnada; es alguien que únicamente intenta salvar la piel. Como Sganarelle en la obra original, personaje cómico, es la portavoz de la moral pública, y de la ideología dominante. Se erige asimismo en la voz del conformismo, puesto que como mujer del pueblo que es,

[14] «Pensée molle» en el original.

y poseedora de cierta sabiduría popular, es temerosa de Dios y de los poderosos, de los que sabe que no es posible salir victorioso:

> MARIBEL: […] Estás muy pero que muy equivocada, Juana. Hay mucha maldad en este mundo, pero al final de todo, el mal no siempre triunfa.
>
> JUANA: No creo que lo que tú y yo llamamos maldad sea exactamente lo mismo. Si a la familia de Ginés, a sus compañeros empresarios y políticos, y a la mismísima Presidenta, las consideras buenas personas, entonces...
>
> MARIBEL: ¡Bueno, basta ya, fuera discusiones! Si sigues por ahí, sea por justicia moral o justicia social o justicia divina o justicia atea o justicia política, te las vas a cargar, Juana, que lo estoy oliendo.
>
> JUANA: Justicia política... Eso debería ser un oxímoron y es la pura realidad. ¡Cuántos males no vienen *justamente* de ahí! (Belbel, 2019: 77-78).

En el diálogo entre Maribel y Juana –acto 5, escena 4–, las mentiras y excusas de Maribel para justificar la realidad dan paso, en fin, a la verdad: al temor de la confidente de Juana, lo cual advertimos en más de una ocasión a lo largo de la obra: «¡No juegues más con fuego, Juana! ¡Esto se está enrareciendo y va de mal en peor! Venga, arrepiéntete, pide perdón» (Belbel, 2019: 79).

Como en la obra original, Belbel llevará la crítica a su culminación con el elogio a la hipocresía en el último acto de la obra, en la que pone en entredicho al sistema, y antisistema, en su conjunto:

> La hipocresía es un vicio privilegiado, que cierra las bocas de todas y todos y descansa con impunidad y plena soberanía. Las personas hipócritas se juntan entre ellas y establecen sólidas estructuras de poder: gremios, sociedades, asociaciones. Partidos. Si una de las que forman parte de ellas es criticada, todas las demás del grupo saltan y corren como locas a protegerla, incluso gente no sospechosa de ser hipócrita cae en la trampa del resto y acaban lamiéndole el culo a los impostores. He conocido a un montón enorme de personas supuestamente íntegras que bajo el escudo de la moral y del progresismo, del apoyo a las buenas causas, de la ayuda a los necesitados, a las víctimas de toda clase y condición, son las personas con más ansia de poder, malignas y venenosas de la tierra. Salvan a gente anónima de morir ahogada, pero dejan en el ahogo más absoluto a sus parejas, hijos, amigos y familiares más cercanos. Eso sí, reciben premios y distinciones, todo el mundo las adora, y aunque sepamos sus bajezas y las desenmascaremos, da lo mismo, no las bajamos del pedestal. Pero si no juegas este doble juego y vas con la verdad por

> delante, como he hecho yo siempre, te condenan. Pues muy bien, se acabó. […]
> No pararé de crear perfiles falsos para criticar, censurar a todas las personas que me rodean y machacarlas sin piedad; sacaré todos sus trapos sucios, expondré a la luz pública sus miserias, sus actos corruptos, les acusaré de todos los males que sé que han cometido y que se han ido tapando y ocultando con la ayuda de los de su gremio, haré reventar por los aires toda la mierda de estructura de fundaciones y sociedades que han ido construyendo con el cemento repugnante de sus mentiras y todo el sistema quedará al descubierto y mostrará la vergüenza de no tener en su interior ni una pizca de autenticidad ni honestidad (Belbel, 2019: 73-74).

Doña Juana es, por tanto, un recorrido crítico por distintos aspectos de la vida individual y en comunidad. Como en Molière, la obra es explícita y reflexiva, a través de las acciones que se realizan y gracias a los extensos diálogos que nos muestran el pensamiento de la protagonista y el de sus antagonistas. Es ante todo, como *Le Festin de Pierre,* una denuncia de la hipocresía, del cinismo de ese hacer ver que se está haciendo algo para no hacer nada, del engaño y autoengaño en beneficio propio, del conformismo…, al tiempo que pone en escena las desigualdades sociales que las políticas neoliberales perpetúan perfilando el panorama urbano.

Con *Doña Juana*, Belbel ancla además la adaptación en la cuestión de género tan de moda en la actualidad. Como ya hiciera con las cuestiones sociales y políticas que aparecen en la obra, presenta la problemática de tal manera que supera la versión institucionalizada de las políticas de género, así como la *vox populi* más izquierdista, y ofrece un segundo grado que desafía, de forma sutil, el decoro. Creo que, con *Doña Juana,* Sergi Belbel toma el riesgo de convertirse en objeto de críticas por parte de algunos sectores, y ello es loable y una prueba de buena salud en una sociedad democrática.

Doña Juana es una pieza admirativa hacia las mujeres y su soberanía, de tal modo que las cualidades de la protagonista prevalecerán, con mayor vehemencia que en el Don Juan de Molière, por encima de sus aspectos más sombríos y turbios. A lo largo de toda la obra, somos partícipes del pensamiento de una mujer fuerte y lúcida que ejerce sin cesar su poder de decisión. Y esto es lo que hace de la protagonista una heroína. Hay algo muy bonito en Juana, y es su manera de situarse en el mundo como mujer. Ella nunca pide permiso ni se justifica ante sus actos, avanzando siempre por hechos consumados. Juana no defiende su libertad, la ejerce sin más. Descreída y escéptica, al igual que su equivalente masculino en Molière, se erige asimismo en el personaje encargado de señalar con el dedo a los nuevos *tartufos* del siglo XXI[15].

[15] Quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento a Arthur Clech –sociólogo en el laboratorio *Cevipol* (Bruselas), en el *Fonds National pour la recherche scientifique* e investigador asociado de la

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELBEL, Sergi (2019): *Doña Juana.* Texto inédito.

BELBEL, Sergi (2022): *Morir-ne disset* (Premio Sant Jordi 2022). Barcelona, Proa.

CORREDOR PLAJA, Anna Maria (2013): «La recepción de Molière en la prensa gerundense de finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX». *Anales de Filología Francesa*, 21, 51-70.

DELEUZE, Gilles (2004 [1988-1989]): «G comme gauche», in *L'Abécédaire*. París, Éditions Montparnasse. DVD.

FORESTIER, Georges & Claude BOURQUI (2010): «Notice» de *Le Festin de Pierre, in* Georges Forestier & Claude Bourqui (dir.), *Molière. Œuvres Complètes*. París, Gallimard (col. Bibliothèque de la Pléiade), tome II, 1619-1650.

GARCÍA-BARRIENTOS, José-Luis [dir.] (2016): *Análisis de la dramaturgia española actual.* Madrid, Ediciones Antígona (col. Crítica, 14, Serie Análisis Teatral), 9-14.

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré.* París, Éditions du Seuil.

GEORGE, David (2013): «Sergi Belbel as author, translator, and director». *The Modern Language Review,* 108: 2, 504-518.

LAFARGA, Francisco (2021): «Molière en Espagne au XVIII[e] siècle : présences, traductions, adaptations». *Littératures classiques*, 106: 3, 197-210.

MASSIP, Francesc (2013): «El teatre català (i espanyol): panorama del teatre català des de final del segle XX fins a l'actualitat». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 39-40, 1-59.

MOLIÈRE (2010 [1665]): *Le Festin de Pierre, in* Georges Forestier & Claude Bourqui (dir.), *Molière. Œuvres Complètes*, Tome II. París, Gallimard (col. Bibliothèque de la Pléiade), 845-907.

NEVEUX, Olivier (2019a): *Contre le théâtre politique.* París, La Fabrique.

NEVEUX, Olivier (2019b): «Olivier Neveux, contre le théâtre politique, soit pour le théâtre et pour la politique…», *in La Terrasse.* URL: https://www.journal-laterrasse.fr/olivier-neveux-contre-le-theatre-politique-soit-pour-le-theatre-et-pour-la-politique

RANCIÈRE, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París, La Fabrique.

SANSANO, Gabriel (2022): «Teatre històric i memòria democràtica a Catalunya i al País Valencià (1986-2019)», *in* Francesc Foguet i Boreu & Joan Tomás Martínez Grimalt (ed.), *Història, Memòria i Teatre a les Illes Balears. Perspectives del segle XXI*. Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 47-73.

Sorbonne y del *Centre d'études des Mondes Russe, Caucasien et Centre-européen* de la EHESS– por nuestras largas conversaciones en torno a las cuestiones de género y sexualidad, entre muchas otras.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

Le Sillon : visibles et invisibles d'un paysage urbain

Zeinab GOLESTANI DERO
Université Allameh Tabatabaei (Iran)
art.zeinab16@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3659-5347

Farzaneh KARIMIAN
Université Shahid Beheshti (Iran)
f_karimian@sbu.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-1201-9687

Resumen

Evocando el espacio de Estambul bajo los ojos de una periodista francesa, *Le Sillon* de Valérie Manteau ofrece un paseo por Estambul. En busca de la dimensión sensible de este espacio, nos apoyamos en esta investigación en los conceptos claves de la «geografía literaria», definidos por Michel Collot, para reproducir el «paisaje» estambulí. Éste, anclado en las opresiones y el olvido impuestos al espacio, repele a los caminantes a la vez que los atrae: abandonan el espacio habiendo dejado allí una parte de sí mismos. Así, el paisaje estambulí se despliega en *Le Sillon*, que se estructura página a página en la forma en que aparece la ciudad.

Palabras clave: *Le Sillon*, Estambul, percepción del espacio, emoción, temor urbano, geografía literaria.

Résumé

Évoquant l'espace stambouliote sous le regard d'une journaliste française, *Le Sillon* de Valérie Manteau propose un circuit au sein d'Istanbul. C'est en quête de la dimension sensible de cet espace que nous nous appuyons, lors de la présente recherche, sur les concepts clés de « la géographie littéraire », définie par Michel Collot, afin de retracer le « paysage » istanbuliote. Celui-ci, ancré dans les oppressions et les oublis imposés à l'espace, repousse les passants en même temps qu'il les attire : ces derniers le quittent donc tout en y ayant laissé une part d'eux-mêmes. Ainsi tracé, le paysage istanbuliote s'étale dans le *Sillon* qui se structure de la façon dont la ville apparait.

Mots-clés : *Le Sillon*, Istanbul, perception de l'espace, émotion, peur urbaine, géographie littéraire.

Abstract

Evoking the Istanbul space in the eyes of a French journalist, Valérie Manteau's *Le Sillon* offers a walk within Istanbul. It is in search of the sensitive dimension of this space that we rely in this research on the key concepts of "literary geography" defined by Michel Collot. In order to retrace the Istanbulite "landscape". This one, anchored in oppressions and oblivion imposed on space, repels walkers at the same time as it attracts them: they leave the space while

* Artículo recibido el 3/02/2023, aceptado el 29/09/2023.

having left a part of themselves there. Thus, the Istanbulite landscape is engraved on *Le Sillon* which is structured in the way the city appears.
Keywords: *Le Sillon,* Istanbul, perception of space, emotion, urban fear, literary geography.

1. Introduction

Traçant les itinéraires d'une journaliste française qui se rend à Istanbul dans le dessein de rencontrer son bienaimé, et qui tombe, malgré elle, amoureuse de la ville, *Le Sillon* de Valérie Manteau invite le lecteur à arpenter les quartiers historiques, les rues et les cafés grouillant de vie et d'animation. Tout au long de cette promenade, la narratrice cherche à évoquer les sentiments et émotions qu'elle vit dans le milieu urbain. Certes, la quête des élans et émois, nés d'ailleurs de la ville, constitue le premier pas de la genèse d'un paysage urbain qui se base sur une perception du sensible à découvrir.

Aussi nous demanderons-nous quelle est l'émotion qui, dans *Le Sillon,* s'empare d'Istanbul, quelles en sont les racines et les conséquences. En vue de répondre à ces questions, nous nous appuierons sur une méthode de lecture qui, tout en considérant l'importance des mots, tienne de plus en plus en compte des perceptions de l'homme dans l'espace urbain. D'où le choix de la notion du " paysage » d'après laquelle Michel Collot définit la géographie littéraire.

Enraciné dans l'héritage bachelardien selon lequel l'imaginaire littéraire se fonde sur les rapports avec la matière sensible, le paysage, comme il est proposé par Jean-Pierre Richard et élaboré de nouveau par Collot, associe les deux espaces physique et imaginaire. Aussi réside-t-il dans une écriture de la terre qui prend appui sur une profonde rêverie. De là la place privilégiée de la spatialité qui laisse le sujet vivre une expérience poétique basée sur les qualités sensibles de l'espace. Essentiellement égocentrée, cette démarche analytique cherche à retrouver une expression individuelle, au travers d'un regard singulier jeté sur l'espace. C'est grâce au croisement de ce point de vue et de la ligne d'horizon que nait le paysage, celui-ci reflétant selon Pierre Bayard « la projection de la part spatiale » de l'inconscient de l'auteur (Collot, 2014 : 97). Autrement dit, la mise en scène du paysage dépend essentiellement du regard du sujet qui est censé transformer l'espace en image. C'est la raison pour laquelle Michel Collot (1995) qualifie cette étude de l'espace d'« égo-géographie », expression qu'il emprunte au géographe Jacques Lévy.

Corolairement, le paysage s'identifie en tant que carrefour où se rencontrent les émotions personnelles, le style et la sensibilité de l'écrivain. Vacillant à la fois sur deux axes principaux, à savoir « un ensemble de signifié » et « une structure littéraire », le paysage n'est qu'une « mise en forme réciproque du monde et de l'œuvre » (Collot, 2014 : 99). Dans ce cas, la question principale porte sur l'étude du *lieu littéraire* tel

qu'il s'inscrit dans la dimension sensible et imaginaire de l'espace, et tel qu'il est ressenti, vécu, fantasmé, et architecturé par les mots.

Loin de toute référence géographique exacte, le paysage associe les facteurs géographiques et historiques, socioculturels et individuels qui donnent du sens à l'espace. D'ailleurs, la recherche du paysage urbain qui se base en particulier sur les interactions des habitants avec le milieu de la ville nous permettra de relever, lors d'une approche émotionnelle, les sentiments vécus des habitants dans la ville, aussi bien que leur vécu spatial, celui qui se veut indissociable du fait historique.

Tout compte fait, et dans l'intention de tracer le paysage istanbuliote à travers l'itinéraire de la narratrice, nous nous pencherons de prime abord sur l'émotion qui s'empare de la ville, soit la peur. La deuxième partie sera ainsi consacrée à la double image que cette émotion donne à Istanbul et nous permettra d'aborder enfin la continuité du paysage urbain appelant la narratrice à faire corps avec.

2. Peur urbaine : oppressions et oublis

Il s'avère en premier lieu indispensable d'imaginer, dans *Le Sillon*, un état de trauma à Istanbul que les habitants saisissent en chair et en os. Ainsi, Sarah, amie psychologue de la narratrice, qui est partie vivre avec les réfugiés syriens, est selon elle diplômée « des syndromes post-traumatiques » (Manteau, 2019 : 12). Cette première émotion s'applique notamment à un état collectif, pas à un seul individu. Dans ce cas, il n'est guère possible de nous concentrer sur le monde vécu d'une promeneuse solitaire, soit la narratrice, qui n'hésite pas à rejoindre le collectif, auquel elle noue toute son expérience de la dimension sensible de l'espace. Celle-ci réunissant selon Théodora Manola (2010 : 154) les dimensions sensorielles et signifiantes.

La ville, avec toutes les émotions contradictoires qu'elle évoque, s'inscrit de la même façon sur la mémoire d'un peuple dont la narratrice s'efforce d'être le miroir. C'est la raison pour laquelle nous entreprenons la quête d'une vision, d'une expérience et d'une perception collective de l'espace, celui qui n'est plus chez Manteau habité par un seul sujet (que nous appelons promeneur, habitant ou homme), mais par un peuple entier. D'où l'affirmation de Sara à propos des istanbuliotes : « c'est de plus en plus répandu chez les hommes un genre de dépression nationale » (Manteau, 2019 : 40). Le paysage urbain s'avère donc de plus en plus décourageant, en même temps que les habitants s'avèrent de plus en plus découragés. Toute expérience de la ville s'ancre donc dans les mots qui façonnent d'une part le vécu des habitants et d'autre part le sens de l'espace (*cf.* Monnier, 1977 : 53). En outre, il faudrait toujours chercher les interactions entre la langue et le monde car, selon Collot (1997 : 3), l'« émotion n'est pas l'état intérieur d'une belle âme ; elle ne prend corps qu'à travers la substance des choses et des mots ».

Reste que les blocages et les censures imposés par l'État aggravent de leur côté le détachement du peuple istanbuliote de l'histoire, mais aussi du monde entier. Même

en naviguant sur un troisième espace plus ouvert et apte à se transformer en un espace de rencontre, à savoir l'Internet, l'on se trouve face aux barrières. Autrement dit, l'espace urbain, malgré sa vaste étendue, s'avère de plus en plus replié sur lui-même. Il arrive même qu'il se trouve négligé par les promeneurs, ce qui retrace avant tout une sorte d'aveuglement voulu des citoyens. Ces derniers ferment volontiers les yeux sur le milieu urbain de sorte que, tout en perdant sa mémoire, il appartienne « davantage aux pigeons qu'aux souvenirs » (Manteau, 2019 : 15).

Cet aveuglement qu'Ece Temelkuran caractérise comme sélectif et dans lequel se voit plonger la Turquie est celui qui ne touche pas seulement les habitants et leur manière d'être dans l'espace. Il en va de même pour toute l'histoire contemporaine turque vouée d'une façon ou d'une autre à l'oubli, celui qui s'applique jadis à la langue suite à la suppression de l'alphabet arabe remplacé ensuite par son équivalent latin. Ce changement affecte aussi violemment la mémoire de la langue turque qui, basée sur un principe phonétique de nos jours, « écrit tout comme ça se prononce, sans tenir compte de la provenance des mots qui se baladent ainsi vierges de toute origine traçable » (Manteau, 2019 : 50).

On dirait que les autorités de la ville auraient décidé de pâlir, sinon d'effacer, toute signification historique du milieu urbain, et ainsi les souvenirs de l'espace, celui qui se veut indissociable des mots, donc de la littérature et de la langue turques. La narratrice, quant à elle, prend cet acte d'aménagement linguistique et de réformes d'Atatürk (1929) pour « le massacre des minorités et la coupure brutale de toute transmission écrite ». Elle se réjouit de citer ensuite Ece Temelkuran s'interrogeant si « un peuple qui ne peut pas lire ses propres poèmes d'amour peut avoir une histoire faite d'amour » (Manteau, 2019 : 154).

En effet, la quête d'une nouvelle identité politique, en omettant toute l'histoire et la temporalité sur lesquelles se base la ville, donne naissance à un paysage urbain englouti dans une crise, un paysage qui ne sera identifié que par des nuances et des sillons graves. D'ailleurs, le paysage urbain s'avère être « dans l'air du temps » (Manola, 2010 : 158). Autrement dit, la dualité de l'espace d'Istanbul s'exprime également par la division de cette ville en deux côtés, l'Est et l'Ouest. Les tentatives de la Turquie afin de s'adhérer à l'union européenne font d'ailleurs preuve de ce dualisme sur le plan aussi bien social que spatial. Or, la Turquie « n'avait rien à faire dans l'Union Européenne » (Manteau, 2019).

Même en s'efforçant de se proposer comme rebelle malgré toute oppression, l'espace d'Istanbul semble aussitôt être sous pression d'une ignorance et d'une méconnaissance qui lui sont infligées par le pouvoir politique qui craint ce que le milieu urbain ne se révolte. Parcourue en conséquence par les forces politiques et militaires prétendant assurer sa sécurité, la ville se vide de ceux qui la fréquentaient déjà. En d'autres mots, l'absence, qui afflige avant tout la langue tout en privant les individus des mots

susceptibles de dessiner autrement le paysage urbain, pèse à la fois sur le temps quasiment vidé de souvenirs et sur l'espace dépeuplé de ses habitants d'autrefois. Mentionnons à titre d'illustration le cas du quartier de Kumkapı qui est « aujourd'hui largement vidé de sa communauté arménienne remplacée par des générations plus récentes d'immigrés » (Manteau, 2019 : 35). Reste que les mouvements dans l'espace concernent l'un des éléments principaux contribuant à la mise en œuvre du paysage de la ville. Les déplacements contribuent, en effet, selon Collot (2011 : 26), à varier les perspectives urbaines où « il y a une co-présence ou une co-existence des profils qui se noue à travers l'espace et le temps ».

En outre, cet oubli donne naissance aux fausses images dans l'espace urbain ; celui-ci étant de temps à autre considéré par les citoyens comme étranger, voire méconnu, s'attribue des notations historiques qui se veulent à première vue exagérées. Ce fait est notamment illustré dans le roman lorsque la narratrice affirme, en reprenant les mots d'Ece Temelkuran, que « si on demande aux passants qui a construit toutes ces églises en plein cœur des villes d'Anatolie, saisis par l'inquiétante étrangeté de leurs silhouettes, ils botteront en touche : elles sont quasiment préhistoriques ! » (Manteau, 2019 : 9). Or, ces monuments ne datent que du VII^{e} siècle av. J.-C. Néanmoins Istanbul compte tant de visiteurs qui lanceront de temps à autre des recherches sur Internet afin de saisir la vraie histoire de l'espace. Cependant ces voyageurs sont eux-mêmes censés quitter le pays vu les conflits collatéraux en Syrie, et de là, la suppression de l'un des éléments constitutifs et significatifs les plus importants du paysage urbain.

Certes, cet effacement de souvenirs imposés qui s'intériorisent progressivement chez les habitants – ceux-ci ayant spontanément et à bras ouverts un penchant pour cette perte de mémoire – ne s'applique pas seulement au passé, mais aussi au présent où les mots se perdent dans l'espace urbain. Prenons l'exemple du journaliste arménien, Hrant, dont les phrases même « tracées dans de la terre pigmentée d'Anatolie », se suppriment de la mémoire turque qui se demande « Quelles phrases ? Comment veux-tu que je me souvienne, quelles phrases » (Manteau, 2019 : 27). Ainsi oubliera-t-on aussitôt et les souvenirs et les sensations de la ville d'Istanbul qui cherche elle-même l'oubli « de toute charité, de ce qui avait fait d'elle ce qu'elle avait été, de tout ce qu'elle avait perdu » (Manteau, 2019 : 26).

Qui plus est, l'indifférence et l'oubli *sélectif* des promeneurs vis-à-vis du milieu urbain, les poussent à y chercher ce qu'ils désirent, voire ce qu'ils ont déjà perdu. Commence de la sorte une quête dans l'espace qui, enraciné dans le temps, en est indissociable. Entreprenant une longue errance dans la production littéraire turque comme à travers Istanbul, la narratrice ne cesse d'y faire des allusions. Le regard que l'on promène sur tout en flânant, « dans son déplacement illusoire », établit un lien étroit avec l'espace emportant « avec lui le paysage » (Collot, 2011 : 44). Cela lui permet non seulement de multiplier les regards sur l'espace et de faire entendre des voix diverses, mais aussi de créer de forts liens d'intertextualité grâce auxquels la narratrice invite le lecteur à

faire une promenade dans l'écriture turque aussi longtemps qu'il explore l'espace concret istanbuliote (*cf.* Collot, 2014 : 191-215). Elle cite alors Aslı Erdoğan qu'elle considère comme une vraie marcheuse et qui sait à merveille nouer le temps et l'espace. « Il n'y avait que là, dans cette vieille ville, écrit-t-elle, pleine de souvenirs, de vieux et imposants édifices sans âme, mais de rêves, de fantômes et de souvenirs, que mon univers intérieur, tout encombré de ruines, pouvait trouver refuge » (Manteau, 2019 : 72).

Ce faisant, la ville siège quant à elle sur les couches oubliées, voire méconnues et mal connues de l'histoire, celle-ci étant à Istanbul, « un éternel recommencement ». Cela s'affirme selon le témoignage de la narratrice au sujet de cette terre où « on a la culture de la *tabula rasa* » et où « …tout se reconstruit toujours sur le champ de ruines de l'ère précédente. Ils ne laisseront rien subsister de l'Istanbul que nous avons connu » (Manteau, 2019 : 218). Sur ce, l'espace urbain, marqué notamment par des trous temporels, ne sait plus s'allonger parallèlement à l'histoire ; d'où des fissures même parfois profondes dans l'espace vécu qui ne se détache point de la pensée, « une pensée partagée à laquelle participent l'homme et les choses » (Collot, 2011 : 32). Tout le texte témoigne ainsi des sillons, ceux qui se creusent non seulement dans l'espace matériel, mais aussi dans le temps et chez les habitants. Ces derniers s'inscrivent lors d'un processus perceptif dans le corps spatial avec lequel ils ne feront dorénavant qu'un. Prenons l'exemple d'Aslı qui, le 2 mars 2017, durant un entretien pour le *New York Times*[1], s'écrie être la Turquie, être le langage et la conscience de ce pays.

À ce stade, il est question des « prolongements oniriques de la ville », comme le souligne Reine Vogel (1977 : 74). En effet, la ville, gravant délicatement l'être au monde des habitants, leur fait vivre des expériences qui résonnent en eux. Ces derniers saisissent ainsi l'épanouissement des visions mentales et le réveil des états affectifs

Cet espace perplexe et fluctuant ne fait cependant pas disparaitre les rêves de la narratrice, qui doute si elle est dans l'espace réel ou rêvé. L'instabilité d'Istanbul, marquée d'intervalles et de sillons, est mise en œuvre notamment lorsque la narratrice rêve qu'elle « marche sur les tuiles des toiles d'Istanbul et qu'elles glissent et se décrochent » (Manteau, 2019 : 81). Malgré la chance de découvrir l'horizon, l'espace est ici tellement incertain que l'on ne peut jamais s'y tenir debout ; il s'assimile à la géographie istanbuliote qui, tout en palpitant entre la mer et la terre, est fluide voire instable. C'est dire que, sans démarcation, à l'image de l'eau qui l'entoure, la ville est fluctuante et tumultueuse, pareille à la métaphore elstirienne de *La Recherche*. Par ailleurs, l'insécurité et l'incertitude régnant sur le milieu urbain s'enracinent selon la narratrice dans toute histoire de la Turquie dont même les contes débutent par une formule indécise, soit « il fut, il ne fut pas » ; cela relève à ses yeux, d'« une idée du brouillon d'insécurité dans lequel baignent les rêves dans ce pays » (Manteau, 2019 : 95).

[1] https://www.nytimes.com/2017/03/02/world/middleeast/asli-erdogan-prison-turkey.html

Cela dit, le moindre horizon présageant une plus grande ouverture se rétrécit et s'obscurcit, car il se dessine sitôt sur les traces de la peur, celle qui, ayant ses racines dans la ville, se veut essentiellement urbaine. Cela se voit notamment dans une citation de l'écrivain turc Murat Uyurkulak, à laquelle la narratrice fait allusion: « Si nous n'avions pas de mémoire, comment la peur se perpétuerait-elle ? » (Manteau, 2019 : 26) L'on se demanderait de la sorte, si c'est le sentiment de la peur et de l'angoisse qui, en provoquant la révolte et puis la mort, (re)donne de la vie à l'espace.

3. Istanbul comme lieu de rencontre : ville-assassine ou ville-refuge ?

Néanmoins et malgré toute oppression imposée à Istanbul, nous trouvons de part et d'autre les traces d'une fluidité culturelle, d'une vivacité qui permettent aux étrangers et aux locaux de cohabiter le même immeuble. Istanbul devient ainsi un lieu de rencontre où se croisent différentes cultures, idéologies et religions qui ne cessent d'introduire dans l'espace de nouveaux regards et voix et de la sorte de nouveaux sens et valeurs. Il est à noter que, dans cette optique, Westphal accentue la force de la re-présentation littéraire de l'espace tout en affirmant l'efficacité des interférences entre l'homme, ses perceptions spatiales, sa culture et leurs corrélations avec l'écriture. Ainsi s'efforce-t-il de « promouvoir une géocritique, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature » (Westphal, 2000 : 17). En ce sens, l'essentiel de « la pensée paysage tout comme la géopoétique, se fonde sur le principe de l'ouverture et du dehors » (Collot, 2011 : 33).

Par ailleurs, l'espace urbain sait bien dans ce cas solliciter en sa faveur cette tendance au pluralisme, non seulement en son sein, en tant que ville qui se situe entre l'Asie et l'Europe, et embrasse minarets et clochers, mais aussi chez ses habitants, même si les pouvoirs politiques ne tolèrent pas cette interculturalité. Nous constatons par conséquent au cœur d'Istanbul des personnages comme Georgi qui « est bulgare, parle un peu français, bien anglais, idéologiquement russe et parfaitement turc en plus de sa langue maternelle » (Manteau, 2019 : 24).

Dans cet espace qui, malgré soi, devient oppressif, agressif et assassin sous les tensions politiques et sociales, où la moindre voix est aussitôt étouffée, l'on ne se trouve plus capable de vivre l'espérance dont l'on ne se souvient guère. Une fois que les pas-sants le sillonnent, Istanbul parait plongé dans la violence et même dans une vengeance dues au génocide et à la répression politique : les agents de police antiémeute et les manifestants présents partout dans les rues témoignent des murmures qui, ne sachant plus se soumettre aux restrictions, s'intensifient et retentissent dans le milieu urbain et le transforment plutôt en un espace politique, lieu de bataille. Soulignons, dans ce cas, différentes réunions fréquentées par la narratrice, organisées en vue de la défense de la liberté d'expression et de la justice sociale.

L'espace urbain se remplit de la sorte des mystères qui, tout en faisant écho sur le sol d'Istanbul, sont consciemment ignorés par le peuple, excepté ceux qui se battent pour la liberté. De là, surgissent à travers le milieu spatiotemporel istanbuliote des voix que la narratrice appelle « le chaos stambouliote » et qui, pénétrant dans toutes les lignes du roman, se font entendre aussi bien sur le plan typographique que sur le plan du contenu. Ainsi est mise en œuvre un paysage qui sait explorer en même temps « l'espace du monde et celui de la page » (Collot, 2014 : 191). Afin de suggérer cette multitude de regards jetés sur l'espace qui s'entremêlent de plus en plus, l'autrice se lance dans un procédé par lequel elle puisse effacer toute marque de l'individu solitaire, et s'appuyer sur le fait collectif, à savoir le discours indirect libre. La narratrice homodiégétique selon laquelle « la langue est une lacune de plus en plus contrariante », vient de connaitre ce procédé qui lui « fait tout mélanger, qui est présent et qui est absent » (Manteau, 2019 : 49). Ce faisant, elle fait en sorte que le lecteur entende ligne par ligne sans aucune indication précise ni pause les personnages qu'elle rencontre et dont elle rapporte les paroles. La narratrice n'hésite pas à rappeler de temps à autre son souci d'introduire la polyphonie dans le texte et de l'appliquer à toute échelle. Ainsi affirme-t-elle en s'appuyant sur les mots d'Ece Temelkuran, essayiste turque, la priorité d'« être celle qui raconte l'histoire, sans prendre parti, mais dans son intégralité. Car si vous la racontez d'un seul point de vous, vous n'entendez plus l'autre et, plus grave, il ne vous entend plus » (Manteau, 2019 : 213).

Plongés dans ces murmures ancrés dans la ville, tous les éléments constitutifs du paysage urbain dont les rues, les habitants, les commerces, se voient touchés par un fort désir de dévoiler ce qui se passe sous la peau de toute la beauté stambouliote, de faire retentir des mots qui étant jusqu'ici étouffés, ne trouvent aucun espace plus apte à résonner que les rues. Même en se transformant en un véritable champ de bataille où sont mêlées la méfiance et la haine sociale, le milieu urbain n'oublie pas d'esquisser des lieux les plus secrets recevant les habitants lassés. Les commerces constituent dans ce cas des refuges abritant les militants, sans porter aucun signe de luxe.

Cela dit, se tracent dans la ville des lieux que Michel Butor (2008 : 57) qualifie de « provocateurs » ; ceux qui, rassemblant les habitants, les incitent à se rebeller contre tout ce qui pèse sur leur vécu urbain qui risque toujours de devenir de plus en plus sombre. Ce sont ces lieux où se tient d'une part « une grande galerie des assassinats politiques » (Manteau, 2019 : 25), où tombent les habitants en martyre pour la liberté de la terre turque et pour le rouge drapeau. Regardés plutôt comme des lieux de mémoire, ces repères marqués aussi bien par la violence que par la solidarité, appartiendront désormais à tout un peuple et deviennent de la sorte les réservoirs d'une histoire et d'une gloire nationales : la place Taksim à Istanbul en est le cas. C'est sur cette place que la vie adjoint à la ville, celle-ci accueillant les habitants qui, traumatisés et opprimés, s'incorporent dans l'espace urbain pour faire corps avec. Leurs corps fatigués tombent alors sur l'espace « au sol, sur les dalles » afin de s'unifier à la ville.

En effet, sous la plume de Michel Collot (1989 : 71) la mort apparait en tant que dernier horizon protentionnel s'ouvrant sur les perspectives d'avenir. Marquant le paysage istanbuliote de Manteau, mourir en ville et peut-être pour la ville introduit dans l'espace urbain une image qui est indissociable du temps. En d'autres termes, les assassinats commis dans la ville ne se limitent point à une certaine date, mais surviennent n'importe quand. L'on entend donc la narratrice rappeler le meurtre du journaliste Hrant Dink en plein Istanbul en 2007, ou bien celui du Naji Jerf, journaliste syrien, en 2015 à Gaziantep, ou encore celui du Tahir Elçi en 2015 à Diyarbakır, ainsi que l'assassinant de tant d'autres qu'elle trouve passé inaperçu aux regards du monde. Or, ces attentats se sont perpétrés dans un silence profond quoiqu'ils soient commis dans l'espace public et en pleine rue. De là, la culpabilité de la ville qui est taxée d'insensible, voire de délétère ; celle qui, constituant principalement le socle du problème politique, accueille pleinement les balles, la violence et le meurtre, et qui suggère au demeurant l'idée du départ.

4. Départ : brisure ou continuité du paysage urbain ?

L'espace istanbuliote séduit en effet les passagers et touristes en même temps qu'il semble repousser ses propres habitants. Une fois arrivée sur le sol turc, la narratrice retrouve en plein Istanbul des murs colorés comme des arcs-en-ciel, ceux qui porteront progressivement la couleur grise. Autrement dit, dès son arrivée, elle entretient une certaine interaction avec le milieu urbain qui s'enracine dans le poétique et l'imaginaire. La voyageuse n'arrête jamais ses déambulations dans cette ville au point d'arriver à une unicité avec elle, et son récit s'imprègne d'un grand nombre de paysages urbains. En effet, le paysage littéraire, comme le rappelle Michel Collot (2005 : 12), dépend de « la manière dont il est "embrassé" et exprimé » plutôt que de découler de « son référent éventuel ». Pareillement, un autre théoricien comme Pageaux rappelle que «la littérature est à la base de l'écriture spatialisée d'un moi, ou d'un moi qui cherche dans la communion avec un paysage, un lieu privilégié, un principe explicatif, justificatif, l'expression plus ou moins nette d'un mythe personnel » (Pageaux, 2000 : 141).

D'autre part, l'expérience du paysage peut révéler ainsi chez la romancière sa conscience du monde, celle qui peut même prendre une dimension sociopolitique. Effectivement, quoiqu'elle apparaisse au premier regard bien accueillante, la ville s'avère, lors des circuits de la narratrice, plus hostile. Cette caractéristique de la ville qui en fait petit à petit un lieu de passage ne se dissocie guère de la force politique dominante. Dans cette optique, le paysage extérieur de même que ses représentations entrent en relation étroite avec les pensées humaines, comme le souligne le titre de Collot (2011) « la pensée-paysage ».

Destiné au silence, mais tumultueux en même temps, le milieu urbain témoigne désormais du gris : espace entredeux, lequel l'on doute de quitter ou de demeurer. La terre istanbuliote est donc considérée comme « maudite », voire comme « enfer »,

soulevant incessamment une question sans réponse : « où on pourrait aller ? » (Manteau, 2019 : 18, 12).

En dépit de tous les lieux qui peuvent interpeler la béatitude de l'individu, celui-ci se voit à tout instant enfermer en pleine ville, d'où l'image régnante de la détention, « aggravant un état physique et psychologique fragile » chez les habitants (Manteau, 2019 : 174). Or, Istanbul constitue un pont entre deux mondes loin l'un de l'autre, d'où son privilège comme lieu de passage, voire quelquefois comme impasse où il n'y a « nulle part à se projeter » (Manteau, 2019 : 76). Même le tourisme, n'arpentant que quelques points fixes de la ville, ne vit point l'espace vécu des Stambouliotes qui demeure de plus en plus solitaire.

Certes, c'est sous la dominance des voix et des regards totalitaires que la ville, perdant sa sobriété, ne peut plus tisser de liens avec ceux qui savent l'arpenter et le vivre, mais qui s'entendent de part et d'autre interpeler à quitter le sol istanbuliote. Prenons l'exemple du journaliste arménien, Hrant, qui aussitôt culpabilisé par l'état turc, s'est trouvé selon la narratrice, face à une étape intermédiaire du départ : « il a dû attendre quarante-huit ans avant d'obtenir l'autorisation de quitter la Turquie, quasiment au même moment où déferlaient les injonctions à la quitter maintenant ou jamais » (Manteau, 2019 : 223-224). Cet état d'hésitation chez les individus plus conscients de l'espace s'enracine avant tout dans la situation géographique et politique de la ville et bien sûr dans toutes les dualités qui y résident. Elle oscille par ailleurs entre l'émotion et la colère. Ainsi tout le paysage urbain se façonne-t-il d'une manière flottante dans deux extrémités qui savent néanmoins se rejoindre lorsqu'il est question de la peur, élément constitutif et central de la fresque urbaine.

De surcroit, l'interculturalité et l'inter-temporalité, mises en œuvre concrètement dans l'espace d'Istanbul, font palpiter la ville entre un passé méconnu voire maudit[2], un présent mouvementé, et un futur associé dans la plupart des cas au départ. Marqué ainsi par l'incertain, le milieu urbain forge le long d'un jeu de yoyo, le destin des individus qui se laissent aller au gré de la ville. Aussitôt habitée, cette dernière façonne l'être au monde de ceux qui la fréquente, dont la narratrice qui se croit sous le poids d'Istanbul. « Plus rien ne m'étonne », articule-t-elle en se demandant si c'est Istanbul qui l'a rendue comme ça (*cf.* Manteau, 2019 : 155). Cela revient à dire que le paysage ne prend pas forme seulement à partir de ce qui est visible ou descriptif, mais dépend des liens qui s'établissent entre un artiste qui le filtre par son imagination. Pour mieux évoquer la différence entre la perception et le réel, entre un lieu pittoresque et la vérité intime de l'artiste, Collot (1986 : 212) s'ingénie à rappeler la subjectivité et l'intérêt de de la phénoménologie, celle-ci étant capable d'affirmer que « cette solidarité

[2] Nous nous référons à une affirmation de Hrant Dink citée par la narratrice à la page 216 : « Mes malédictions, je les adresse au passé ».

entre paysage perçu et sujet percevant joue à double sens : en tant qu'horizon, le paysage se confond avec le champ visuel regardant, mais en retour, toute conscience étant conscience de…, le sujet se confond avec son horizon et se définit comme être-au-monde ». En ce sens, il s'agit aussi d'établir des liens entre un milieu et son contexte (*cf.* Collot, 2011 : 193-194) et Istanbul de cette période sème l'épouvante par l'imminence menaçante des dangers.

En conséquence, le départ ne sera guère facile une fois qu'on se sera vu immergé dans les profondeurs de l'espace, mais il s'impose aussitôt que « la peur s'est installée ». Résolue de quitter Istanbul après un an, la narratrice, perplexe, avoue son admiration pour la ville, celle qui constitue une partie de son être qu'elle ignorait (*cf.* Collot, 2014 : 200). Partant, elle se mire dans une affirmation d'Aslı Erdoğan, auteure turque déjà détenue, qui dit : « J'ai beau être partie, la ville des mouettes et des bateaux du Bosphore continue bien évidemment, quelque part sur terre, de vivre, grandir et mourir » (Manteau, 2019 : 227). Quitter Istanbul réduit *ipso facto* le vécu du promeneur à un état végétatif persistant où le problème principal ne réside plus dans l'expérience spatiale, mais dans un effort permanent de rester vivant. Nait de cette manière un espace oppressif qui perd depuis longtemps la tranquillité. Or, la narratrice rappelle en empruntant les mots d'Amin Maalouf que l'« intranquillité turque est *intense* » (Manteau, 2019 : 69).

Évoquant de part et d'autre l'image des pigeons – considérés en tant que les plus inquiets – qui virevoltent sur les rues d'Istanbul, la narratrice les fait s'envoler à travers les lignes du roman. Ces oiseaux dont le vol présage que « personne ne connaîtra la peur » (Manteau, 2019 : 76), selon un poème d'Ilhan Berk, intitulé *Pigeons de Saint-Antoine*, lui représentent à merveille l'être au monde des promeneurs et des habitants qui se trouvent quelquefois vidés de tout sentiment de repos, voire de tout mots. Plus tard, elle se réfère à l'écrivain turc, Sevan Nişanyan, pour qui le vol s'associe au départ, ce qu'il désire pour tous les habitants du sol turc en s'assimilant à ses créatures libres et volatiles et *gazouillant* : « L'oiseau s'est envolé. Souhaitons la même chose aux quatre-vingts millions de Turcs qui restent » (Manteau, 2019 : 96). Sur ce, l'image de l'oiseau s'associe non seulement au peuple turc qui serait à l'instar de Hrant Dink, des colombes inquiètes, mais aussi à la ville toute entière. Une cité qui aspire à son envol, qui est, à l'exemple de ces oiseaux arpentant ses rues à la fois sacrée et répugnante, quelquefois si blessée voire brulée qu'elle ne demande que des soins.

Somme toute, la peur que la ville instille dans le vécu des habitants, n'est pas seulement celle qui est infligée par les autorités politiques sur la ville, mais aussi celle qu'éprouvent les citoyens de crainte de perdre l'espace urbain qui ne fait qu'un avec eux (*cf.* Manteau, 2019 : 220). Ainsi se font-elles entendre dans la ville, des voix murmurant : « Et si Istanbul est détruite ? » (Manteau, 2019 : 219-220). Certes, comme le souligne Francis Jacques (1977 : 35), la déformation ou la destruction de la forme ur-

baine mènera certainement à la déformation de la vie des habitants. L'Istanbul de Manteau est si étroitement lié aux particuliers qui la sillonnent qu'à peine introduits en ville, ceux-ci se sentent touchés par toutes les contradictions, les angoisses et les mémoires du milieu urbain qui traduit l'être au monde des habitants (*cf.* Madison, 1973 : 74). Ils sentent même cette fusion avec l'espace au moment où ils se trouvent chez eux et dans leur espace le plus intime, à l'abri de toute surveillance et tout contrôle imposés à l'espace. L'exemple le plus signifiant de cet état d'être nous est fourni par l'un des rares passages où la narratrice tente de désigner son intimité lors d'une étreinte. Tout au long de cette liaison, elle se trouve détenue sous la force de celui qu'elle aime et qu'elle fuit en même temps. Elle se laisse façonner à l'instar de son amant qui ressemble de plus en plus à la ville :

> Je ne peux plus bouger, raconte-t-elle, il dit, silence maintenant et s'endort aussitôt. Je ferme les yeux mais je dois me mordre la lèvre pour ne pas en rajouter, je me concentre pour compter les moutons en turc, en respirant aussi tranquillement, aussi profondément que lui (Manteau, 2019 : 87).

Peut-être la narratrice apprend-t-elle à s'attribuer les caractères de la ville, à l'apprivoiser et à établir avec elle des liens d'intersubjectivité. En effet, ses interactions avec l'espace urbain se structurent au fur et à mesure qu'évolue sa relation amoureuse avec son amant turc ; un rapport qui témoigne au début de l'impatience voire de la lassitude, qui s'espace de temps à autre, mais qui se noue en fin de compte.

5. Conclusion

Point d'attraction et territoire de spéculations, la mégapole méditerranéenne, imbibée de mystères, d'amour et de tactiques politiques, l'Istanbul de Valérie Manteau témoigne au premier regard, d'une terre glorieuse séduisant tout visiteur. Néanmoins, la ville se dévoile au fur et à mesure, en sollicitant ligne par ligne, un sentiment de peur qui ne cesse de s'aggraver. C'est dire que cette émotion s'enracine dans tous les oublis et oppressions imposées à l'espace, soit par les forces politiques soit par la conscience collective qui est touchée, selon la narratrice, par un aveuglement sélectif ; celui qui décide à son gré de (re)sentir ou non tel ou tel élément dans le milieu urbain. Cela donne naissance à un paysage certainement subjectif qui garde quant à lui ses liens avec le collectif.

Le vécu des habitants d'Istanbul et leur être au monde est sous l'influence de cette peur urbaine qui engendre avant tout des bruits et regards différents introduisant des chevauchements, voire des tumultes, dans le milieu urbain. C'est sous le poids de ces voix que nait un désir du départ. En effet, ceux qui sont à l'écoute des murmures urbains, éprouvant de l'inquiétude et de l'angoisse, aspirent à l'instar des pigeons errant dans la ville, à quitter cet espace pourtant aimé dont ils regrettent aussitôt le manque. De la sorte, la ville s'avère de plus en plus esseulée.

Or, ce qui reste dans l'espace, en l'absence de tout habitant perdu et de souvenir disparu, sont les mots qui étant effacés par les autorités turques, (re)naissent par les vrais promeneurs de l'espace, soit les poètes, les journalistes et ceux qui ne sont pas encore tombés dans l'oubli. Certes, sans écriture l'espace stambouliote ne serait que « la boite de nuit du Proche-Orient » (Manteau, 2019 : 26). Autrement dit, c'est grâce aux mots que se prépare la co-naissance de la ville et de la vie ; ces dernières s'entrelaceront une fois que les mots seront semés dans le milieu urbain. « L'émotion échappe à la représentation, précise Collot (1997 : 3), et ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots ». Ainsi caractérisé, le paysage d'Istanbul se dégage au fur et à mesure que se déroule le récit. En bref, *Le Sillon* se structure de la même manière qu'apparait la ville, celle qui ne prend sens que grâce à une dialectique perpétuelle entre l'absence et la présence.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BUTOR, Michel (2008[1992]): *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard.

COLLOT, Michel (1986): « Points de vue sur la perception des paysages ». *Espace géographique,* 15 : 3, 211-217.

COLLOT, Michel (1989): *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris, PUF.

COLLOT, Michel (1997): *La matière-émotion*. Paris, PUF.

COLLOT, Michel (2005): *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*. Paris, José Corti.

COLLOT, Michel (2011): *La pensée-paysage*. Paris, Actes Sud, ENSP.

COLLOT, Michel (2014): *Pour une géographie littéraire*. Paris, Corti.

JACQUES, Francis (1977): « Forme de vie, forme de ville », *in* Bernard Lamizet & Pascal Sanson (éd.), *Les langages de la ville*. Marseille, Parenthèses, 33-38.

LEVY, Jacques (1995). *Égogéograohie. Matériaux pour une biographie cognitive*. Paris, L'Harmattan.

MADISON, Gary Brent (1973): *La phénoménologie de Merleau-Ponty, Une recherche des limites de la conscience*. Paris, Klincksieck.

MANOLA, Théodora (2010): « Paysage et environnement : quelle association ? », *in* Thierry Paquet & Chris Younès (dir.), *Philosophie de l'environnement et milieu urbains*. Paris, La découverte, 151-163.

MANTEAU, Valérie (2019[2018]): *Le Sillon*. Paris, Le Tripode.

MONNIER, Gérard (1977): « Les murs mot à mot », *in* Bernard Lamizet & Pascal Sanson (éd.), *Les langages de la ville*. Marseille, Parenthèses, 49-54.

NORBERG-SCHULZ, Christian (1988): *Architecture: meaning and place. Selected Essays*. New York, Electa/ Rizzoli.

PAGEAUX, Daniel-Henri (2000) : « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », *in* Bernard Westphal (éd.), *La géocritique, mode d'emploi*. Limoges, Pulim, 125-164.

VOGEL, Reine (1977) : « La ville et ses images », *in* Bernard Lamizet & Pascal Sanson (éd.), *Les langages de la ville*. Marseille, Parenthèses, 69-78.

WESTPHAL, Bernard (2000) : *La géocritique, mode d'emploi*. Limoges, Pulim.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

El tratamiento del espacio en la pieza *Quatre femmes et le soleil* de Jordi Pere Cerdà

Josep MARQUÉS MESEGUER
Universidad de Zaragoza
josep.marques@unizar.es
https://orcid.org/0000-0001-8433-8495

Resumen

La obra de teatro *Quatre femmes et le soleil* (1980 [2004]) de Jordi Pere Cerdà (Sallagosa, 1920-Perpiñán, 2011), pseudónimo de Antoine Cayrol, se adentra en las tensiones psicológicas de unos personajes que retratan de forma profunda a la sociedad rural y pirenaica contemporánea al autor, situada en la Cerdaña (en su lado francés) durante los años de Resistencia contra la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial. Mediante este artículo ahondaremos en la complejidad psicológica de cada sujeto desde el interés por la espacialidad, a fin de apreciar hasta qué punto la intimidad de los personajes se construye a partir de la conexión de sus anhelos y frustraciones con su alrededor, en esencia, el espacio natural de la región ceretana.

Palabras clave: espacialidad, tercer espacio, Cerdaña, geografía de género, teatro.

Résumé

La pièce de théâtre *Quatre femmes et le soleil* (1980 [2004]) de Jordi Pere Cerdà (Saillagouse, 1920-Perpignan, 2011), pseudonyme d'Antoine Cayrol, plonge dans les tensions psychologiques de personnages qui dépeignent profondément la société rurale et pyrénéenne contemporaine de l'auteur, située à la Cerdagne (côté français) pendant les années de Résistance contre l'occupation allemande dans la Seconde Guerre mondiale. Au moyen de cet article, nous approfondirons la complexité psychologique de chaque sujet depuis l'intérêt pour la spatialité, afin d'apprécier à quel point l'intimité des personnages se construit à partir de la connexion de leurs désirs et frustrations avec leur entourage, essentiellement, l'espace naturel de la région cerdane.

Mots clé: spatialité, tiers espace, Cerdagne, géographie de genre, théâtre.

Abstract

The play *Quatre femmes et le soleil* (1980 [2004]) by Jordi Pere Cerdà (Saillagouse, 1920-Perpignan, 2011), pseudonym of Antoine Cayrol, delves into the psychological tensions

* Artículo recibido el 7/06/2023, aceptado el 1/11/2023.

of some characters who profoundly portray the author's contemporary rural and Pyrenean society, located in Cerdagne (on its French side) during the years of resistance against German occupation in World War II. Through this paper we will delve into the psychological complexity of each subject from an interest in spatiality, in order to appreciate to what extent the intimacy of the characters is built from the connection of their desires and frustrations with their surroundings, essentially, the natural space of the Cerdagne's region.
Keywords: spatiality, third space, Cerdagne, gender geography, theatre.

1. Introducción

La trayectoria literaria del dramaturgo, poeta y novelista de la Cerdaña francesa Jordi Pere Cerdà, pseudónimo de Antoine Cayrol (1920-2011), empezó a dar sus frutos durante la Segunda Guerra Mundial. Entonces, pocos años antes del despertar lírico que cristalizaría con la lectura de la revista poética de Pierre Seghers[1], Cerdà decidió organizar un grupo de teatro con jóvenes de su alrededor. Cerdà explica que era una manera de que pudieran salir de casa y entretenerse durante aquellos años conflictivos y llenos de miseria (Òmnium Cultural & Enciclopèdia Catalana, 2007). Concretamente, el joven Cayrol estrenó su faceta literaria adaptando obras teatrales en francés y catalán, y también escribiendo sainetes y actos teatrales propios. Más allá de la diversión que ocasionaban a la juventud y al resto de la población de la Cerdaña durante aquella época, estas representaciones populares resultan significativas porque fueron el primer intento literario en el que ya se combinaban algunos de los rasgos fundamentales del pensamiento poético de Cerdà y de su futura obra literaria. Así, podemos distinguir tres elementos que participarán en estos tanteos creativos preliminares: la atención a las manifestaciones orales de la cultura popular ceretana, la atención significativa al uso de la lengua catalana en sus creaciones y la atención a los acontecimientos sociales y políticos que afectaban de forma inmediata a su territorio, como la guerra mundial y la resistencia de cada región de Francia contra el nazismo. Algunos de estos elementos los podemos encontrar a continuación, expresados por el mismo autor:

> Escrivia o millor dit volia escriure teatre, i per altra part, havia muntat [...] un grupet de joves amb qui organitzava espectacles a Sallagosa i pels pobles del voltant [...].

[1] «Dins la meva realitat fonda vivia d'ençà d'uns sis mesos una mena de somni jubilatori. Portant el meu correu AKAK [nombre oficial de una de las redes clandestinas en que participó Cayrol durante la Resistencia francesa] a Perpinyà havia descobert la poesia. Era sota la forma d'un quadern d'un centenar de pàgines. S'oferia als meus ulls en el quiosc de llibres de l'estació de Perpinyà: *Poésie 43*. Seghers, Villeneuve-les-Avignons. La poesia que presentava no era romàntica, no era parnassiana, ni era clàssica a la manera de Ronsard, era una poesia del dia, era la poesia que tocava els nuclis parisencs més avançats en la cultura dels sentits, nuclis que es trobaven escampats arreu del país [de Francia] per la seva fuita davant del nazisme» (Cerdà, 2009: 152).

> Amb el meu grup de teatre a Sallagosa havíem muntat, els anys aquells, una traducció al català d'una obra d'Alejandro Casona, *La Dama de l'Alba*[2], i en acabat, una obra intimista, deliciosa, dins un ambient populista del Front Popular de 1936 a França [...]: *Le Paquebot Tenacity*[3] de Charles Vildrac[4].
> [...] Són obres [...] del treball de cultura popular que havia assignat al grup de Sallagosa. A Sallagosa feia obra social i política (Cerdà, 1988: 28-29).

En efecto, el compromiso social y político se encuentra en la base de la inquietud de Cayrol por montar representaciones teatrales para sus vecinos de la Cerdaña. Montserrat Rodríguez Puig, una de las vecinas con quien contó Cayrol como actriz, relata que el dinero que recaudaban con la representación de las piezas teatrales se donaba a los familiares de los prisioneros de guerra. Cayrol, que participó en la Resistencia, era plenamente consciente de la fragilidad social que afrontaba con su labor de dinamización cultural local: «Vivíem la guerra, dos milions de presoners, la pressió política [...] present, insistent i [...] ja inquisidora [...]. Vaig entendre que el clima de la nostra comunitat havia atès un nivell d'agressivitat, un començament, que no podia tractar amb indiferència» (Cerdà, 2009: 118-119). En este contexto de incipiente tensión vecinal, Cerdà se da cuenta de que el instrumento dramático del teatro popular puede ser útil para defender unos valores y unos derechos sociales y políticos compartidos, fundamentados en la resistencia colectiva contra los totalitarismos español y alemán que asediaban y oprimían a la sociedad ceretana en aquel período turbulento.

2. Entre la reclusión y la liberación espacial

Si la gente de los pueblos de Sallagosa y de sus alrededores se convertía en el espejo de sus actuaciones teatrales, era necesario reforzar todos aquellos elementos que aseguraran una recepción adecuada del mensaje comprometido del grupo teatral de Cayrol en esos círculos más íntimos, sin renunciar a la universalidad del acto literario.

---

[2] *La dama del alba. Retablo en cuatro cuadros*, fue publicada por primera vez el año 1944 en Buenos Aires por la editorial Losada.

[3] *Le Paquebot Tenacity. Comédie en trois actes*, fue publicada por primera vez en París por Gallimard, alrededor del año 1920. En el *Fondo personal Jordi Pere Cerdà*, ubicado en la Biblioteca Nacional de Catalunya, podemos encontrar un manuscrito de Cerdà, en francés, sobre esta obra: «interprété [*Le Paquebot Tenacity*] par les jeunes de Saillagouse en 1945».

[4] Según Montserrat Rodríguez, una de sus actrices durante aquellos años, otras piezas realizadas y dirigidas por Cayrol en esa época fueron *Els set pecats capitals* de la escritora Llúcia Bartre (publicada el año 1948 en Perpiñán por Imprimerie du Midi) y la narración *L'Arlesienne* del escritor Alphonse Daudet (1868), en traducción del francés al catalán por el escultor y escritor Gustau Violet (publicada en Perpiñán por Joaquim Comet el año 1910) [conversación mantenida con Montserrat Rodríguez el 17/06/2017 en Odelló, Cerdaña]. Cerdà, por su parte, hace constar en su última autobiografía la representación de otras piezas como *Les deux timides* (1860) de Eugène Labiche (Cerdà, 2009: 118).

Precisamente, una de las obras de Cerdà que retrata este clima de tensión vecinal durante la Segunda Guerra Mundial, y a su vez una de las más aclamadas y representadas a lo largo de estas décadas, es *Quatre femmes et le soleil*[5]. Se trata de una obra protagonizada por cuatro mujeres de la región que expresan de forma cotidiana la situación en la que se encuentran no solo a causa del conflicto externo o mundial, sino sobre todo de los conflictos internos y seculares o sistémicos que azotan a los personajes femeninos de la contrada pirenaica. Aunque ambientada durante los años de la ocupación francesa por la Alemania nazi, la obra fue escrita posteriormente y en dos etapas, entre 1955 y 1961 –y estrenada en 1964 y publicada en 1980, como ya se ha comentado–. El propio autor destaca el panorama social en que, acabada la guerra, seguía encontrándose Francia y que pretendía retratar en dicha obra:

> Érem l'any 1955. Les idees que portava, i de que debatia el món intel·lectual aleshores a França, era de fer aparèixer les traves que mantenien l'individu en estat de dependència. Allò em portà a reflexionar sobre la societat, la gran i la petita que em voltava, a sobre els impulsos que animen l'ésser humà, els desitjos, els interdits i les cohabitacions; o bé dit en el llenguatge de teatre, l'amor, les il·lusions, les pors (*apud* Grau, 2018: 38).

Esa reflexión sobre «l'individu en estat de dependència» y «sobre la societat, la gran i la petita que em voltava», refiriéndose tanto a la sociedad francesa como a la sociedad de su propia región ceretana, nos permite apreciar a través de la pieza un contexto que, después de la Segunda Guerra Mundial, se encuentra marcado por una tendencia ideológica general en Francia al existencialismo. Dicha corriente filosófica tenderá a reflexionar sobre la existencia humana y sobre la imbricación del individuo en su realidad social más inmediata o tangible. En el caso de Antoine Cayrol, esta tendencia se traducirá, en lo político, en su militancia en el Parti Communiste Français y, en lo estético, en el acercamiento en su dramaturgia a referentes como John Millington Synge, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Luigi Pirandello o Federico García Lorca (Badosa, 2011: 86). En efecto, *Quatre femmes et le soleil* se ambienta en una ruralidad similar a la que encontramos en Synge o Lorca, y retrata relaciones de abuso de poder que nos permiten reflexionar –como ocurre con las obras de Sartre o de Beckett– sobre

[5] Esta obra supone la «1e édition en langue française. Traduction d'Antoine Cayrol [nombre de pila del mismo autor de la pieza, Jordi Pere Cerdà] et Hélène Cayrol, avec la complicité de Marie Grau. La pièce a été créée en catalan [y estrenada] au Théâtre Romea de Barcelone, le 29 septembre 1964» (Cerdà, 2004: 4). En efecto, la obra se creó en primer lugar en lengua catalana, con el título *Quatre dones i el sol*, y se publicó por primera vez dentro de *Obra teatral* (Cerdà, 1980), libro que recoge todas las piezas teatrales publicadas por el autor. Cerdà escribió y publicó principalmente en catalán y también en francés, lengua a la que autotradujo algunas de sus obras, como la que aquí analizamos, entre otras que han contado con la labor de varios traductores.

la ausencia, la enajenación y el vacío existencial por medio de unos personajes perfectamente imbricados en un ambiente y tiempo concretos. De hecho, los personajes recreados por Jordi Pere Cerdà muestran «une sensibilité "climatique" à l'espace, un rapport "pathique" à l'espace» (Laguarda, 2004: 422) que les permite comunicar sus emociones con el uso metafórico de elementos tan presentes en la Cerdaña como la montaña, la vegetación y el sol, tal y como podemos apreciar en el siguiente fragmento de la obra:

> MARGARIDA. [...] Jamais Justine ne serait allée jusqu'au col pour voir à quoi ressemble l'autre vallée.
> BEPA. Parfois elle me disait qu'elle aurait voulu aller vivre ailleurs, loin d'ici, là où personne n'aurait pu nous séparer.
> MARGARIDA. Elle ne l'a pas fait. D'ici personne ne s'en va. Même pas pour des richesses. Ils ont leur soleil, nous avons le brouillard. Ils ont le blé qui germe et nous la neige qui nous fleurit. Et pourtant, partir d'ici… Ceux qui ont essayé ont mal fini. Tout le monde le sait. Si nous montons au col, c'est pour cracher sur ceux de l'autre vallée.
> BEPA. Je ne comprends pas pourquoi il nous faut être à couteaux tirés avec eux.
> MARGARIDA: Parce que nos ancêtres le faisaient, et les leurs le faisaient. Parce qu'ils n'ont pas le même Dieu que nous. Ils ne pensent pas comme nous. Ils parlent autrement.
> BEPA. Ce sont nos voisins… un peu lointains, c'est vrai. Mais voisins quand même. Et ils ont le soleil.
> MARGARIDA. Ils nous sont aussi étrangers que les Allemands qui gardent mon fils prisonnier (Cerdà, 2004: 14).

El fragmento teatral muestra la oposición que se establece entre dos espacios separados por un *limes* orográfico (y quizás también fronterizo) que, a su vez, toma sentido a la hora de representar los deseos e intereses de cada personaje. La escena recoge una discusión entre Margarida –la madre que rige con mano de hierro la casa campesina y también el resto de mujeres que la habitan– y Bepa –nuera de Margarida y ahijada de la difunta Justine– sobre la capacidad de hermanarse con los vecinos del valle colindante. A raíz de la separación traumática entre Justine y Bepa, la joven recuerda la voluntad de su madre adoptiva de huir de ese valle para evitar su desmembramiento familiar. El proceso se simboliza con la referencia de la subida «jusqu'au col» que le hubiera permitido observar el valle vecino, que goza de buen «soleil» –símbolo de la vida, el amor o la fecundidad y de la esperanza– y cosechas, a diferencia de la oscuridad y frialdad a la que somete a los personajes «le brouillard» –símbolo de lo indeterminado y también de lo esmirriado, que tiende en el ámbito de las relaciones al odio y la culpa– donde habitan las mujeres en la obra. Margarida, por su parte, niega toda posibilidad de marcharse –símbolo de liberación–, como si el valle brumoso y sombrío donde viven anclara a sus habitantes por medio de algún maleficio («ceux qui

ont essayé ont mal fini»). A la vez, el personaje de Margarida defiende una tradición de relaciones que se sostiene sobre la confrontación y el rencor entre los habitantes de uno y otro lado, considerando a los vecinos foráneos del todo ajenos a ella –por motivo de religión, costumbres y variación lingüística, según afirma el personaje de Margarida–. Por fin, la separación emocional (basada en el resentimiento entre poblaciones rurales aparentemente aisladas entre ellas) que siente este personaje con el resto de habitantes es tan acentuado que los considera auténticos enemigos: «ils nous sont aussi étrangers que les Allemands qui gardent mon fils prisonnier», en referencia a todos los hombres que fueron capturados y/o conducidos a campos de exterminio nazi (he aquí el caso del hijo de Margarida, a su vez el marido de Bepa) o forzados a realizar el Service du travail obligatoire (STO) en el seno de una Francia ocupada y sometida al control y a las directrices alemanas en aquellos primeros años cuarenta en los que se sitúa la pieza.

La relación antagónica que se establece entre dualidades, propia de un esquema teatral trágico, construye una opresión sobre el espacio interior de la casa –el único donde interactúan las cuatro mujeres, si bien es cierto que Vicenta no habita juntamente con las otras tres– que somete a los cuatro personajes. Este control asfixiante ejercido por el personaje de Margarida, tal y como construye la escena Cerdà, proviene de una historia de animadversión social entre habitantes y se refleja en una naturaleza gélida y hostil que impacta duramente sobre la frágil y efímera libertad que sentirán los otros tres personajes de la obra –Bepa, Adriana y Vicenta–; concretamente, Margarida tratará de frustrar los anhelos amorosos de cada una de ellas. Además de esta pugna, en la obra también podemos apreciar cómo debido a su género femenino las cuatro mujeres se sentirán oprimidas sobre la escena. El fragmento que destacamos a continuación se inicia con la rúbrica de Bepa a Margarida:

> BEPA. C'est difficile à accepter. Nous avons tant besoin de chaleur, d'amitié. On est si seul !
> MARGARIDA. Les arbres chez nous ont deux mois pour faire pousser les feuilles et s'épanouir ; deux mois, et déjà les écrase l'hiver de l'automne, l'hiver de l'hiver, l'hiver du printemps. Ces deux mois, toutes nous le savons. Ensuite le corps n'a plus qu'à se laisser sécher et durcir, comme la branche, bien dure au dehors et la sève en dedans.
> BEPA (*amèrement*). Quelle sève !
> MARGARIDA. La sève des souvenirs.
> BEPA. Vous feriez peur à n'importe qui.
> (*Entre Adriana.*)
> ADRIANA. Que se passe-t-il ? (*Elle allume la lampe*.)
> [...]
> MARGARIDA. Nous parlions de la vie des femmes.
> ADRIANA. Il faut attendre le père pour dîner.
> MARGARIDA. On attendra le temps qu'il faudra.

> ADRIANA. Attendre, c'est ça la vie des femmes. Attendre le père pour dîner, attendre les vaches pour partir, attendre le berger pour rentrer. Attendre, toujours attendre. [...]
> ADRIANA. Toute la vie passe à espérer.
> MARGARIDA. Espérer, ça ne veut rien dire. La vie est faite de résignation. Où vas-tu Bepa ?
> BEPA. Je vais à l'étable. Ici j'ai l'impression d'étouffer.
> MARGARIDA. [...] C'est la résignation qui te choque ?
> [...]
> MARGARIDA. Se rouler au soleil comme une couleuvre qui mue, ce n'est pas bon pour une femme.
> BEPA. Je peux bien me laisser aller parfois. Là-bas personne ne me voyait, là-bas il y avait du soleil et une pente sans fin, sans personne pour m'épier. (*Bepa sort.*)
> MARGARIDA. Dieu nous regarde toujours.
> [...]
> ADRIANA. Mère, partout on a l'impression que le monde vit, sauf ici, sous ce couvercle de neige et de brume.
> MARGARIDA. Notre monde est ici. Malheur à toi si tu jettes les yeux au-delà. Il ne t'en viendra que le mal (Cerdà, 2004: 16-18).

Como podemos observar, el espacio que dibuja el fragmento se muestra completamente cerrado y resulta asfixiante para «la vie des femmes». La opresión que sienten es en primer lugar emocional, ya que la carga de los trabajos rurales que deben afrontar –comparada con la larga hibernación de la vegetación en el altiplano pirenaico donde se sitúa la acción– les deja muy poco margen para esparcirse, para sentir el calor de las relaciones humanas y de la amistad («tant besoin de chaleur, d'amitié»). En efecto, «les arbres chez nous ont deux mois pour faire pousser les feuilles et s'épanouir ; deux mois». Después de este período, a la vegetación, como a las mujeres, no les espera sino el frío intenso del invierno pirenaico, muy presente en cada estación del año[6]. Entonces, las pulsiones emocionales quedan enterradas internamente, como la «sève» de los árboles, mientras a nivel exterior les domina la obligación de ocuparse de los penosos trabajos cotidianos: «ensuite le corps n'a plus qu'à se laisser sécher et durcir, comme la branche, bien dure au dehors et la sève en dedans». Este latido emocional, pues, solo podrá mantenerse a través del propio pensamiento hacia el pasado («la sève des souvenirs»), dado que, según Margarida, el presente al que se resignan a vivir las mujeres no les permitirá aflorar en ningún momento sus emociones. Esta primera reclusión a la que se ven sometidas las mujeres de la obra también la podemos encontrar reflejada en el poema de Cerdà *La plaine*:

[6] También puede observarse el paralelismo entre el ciclo estacional de los árboles y las mujeres en la siguiente intervención del personaje Bepa, dirigiéndose a Adriana: «ta mère [Margarida] dit : nous avons une heure de printemps, tout le reste est hiver» (Cerdà, 2004: 21).

La plaine
cache
la mer.

La plaine
est comme une mer
d'arbres
en mouvement ;
ils ne vont
ni viennent :
ils sont attachés.
Mais ils ont l'eau
au dedans,
qui court
en ruisseaux
dans leur feuillage.
D'eau neige,
d'eau boue
chargé
l'arbre
est un monument,
une apparence
d'arbre
pour cacher
qu'il est mer (Cerdà, 2020: 115).

Si antes Cerdà se refería en el fragmento teatral a «la sève des souvenirs» como una pulsión emocional mortecina en las mujeres por el hecho de encontrarse escondida casi permanentemente en su interior, en el poema el yo lírico refuerza la misma imagen no solo desde un punto de vista interior, sino también exterior, apelando a la planicie y al mar. Con estos dos conceptos referentes a la naturaleza y a la orografía, la voz poética expresa que los árboles que arraigan en la tierra serían como oleadas «en mouvement» pero de manera invisible, provocando un desasosiego interno y constante que, sin embargo, los mantiene sujetos y fijos en la superficie («ils ne vont, / ni viennent : / ils sont attachés»). Es por este motivo que, según la voz poética, la fuerza del ser vegetal radica sobre todo en el agua que la habita, que discurre alegre y vigorosamente por su interior: «mais ils ont l'eau / au dedans, / qui court / en ruisseaux / dans leur feuillage», como si se tratara de los canales sanguíneos que nutren el cuerpo humano. Así pues, la intervención del personaje de Margarida, por un lado, y la descripción de los árboles que hace el yo poético, por el otro, convergen a la hora de constituir unas figuras femeninas cuya apariencia exterior podría ser representada como elementos vegetales inamovibles e impasibles. Si bien aparentemente estas figuras parecen incluso inertes, en su interior guardan una vitalidad que raramente podrán hacer aflorar en el exterior

debido a los condicionantes sociales, políticos y económicos que viven las cuatro mujeres de la obra; las pulsiones, pues, las mantienen vivas, creando en su seno una constante circulación de emociones que, debido a su represión hacia el exterior, no permitirá a las mujeres desplazarse territorialmente. En síntesis, por el hecho de tener que «cacher» que su vida «est mer», los personajes femeninos de *Quatre femmes et le soleil* se asemejan a árboles destinados a vivir permanentemente en su valle, sin posibilidad de cambiar su emplazamiento geográfico y, en consecuencia, relegados a seguir pasivamente las órdenes que les dicta una vida predeterminada en ese gélido valle. En este sentido, entre los cuatro personajes el de Margarida es especialmente representativo de una autoridad ejercida dentro de un contexto compartido de dependencia existencial u opresión, el cual también podremos observar a continuación.

Como apuntábamos, la opresión que sienten las mujeres de esta obra teatral no se produce únicamente por razones estrictamente socioeconómicas o geográficas, sino también por razones de género[7]. Su condición femenina las desplaza hacia los márgenes con respecto a la centralidad de los hombres. Así, por más que las figuras masculinas no encarnen ningún personaje en la obra, sino que solo aparezcan mencionadas por las propias mujeres, se puede observar el carácter central que adquiere la presencia sombría de unos hombres por toda la escena[8], en detrimento de unas mujeres periféricas, condenadas a ser sujetos pasivos que, pese al protagonismo físico que les otorga Cerdà en esta obra, no harán cotidianamente sino esperar, como veíamos en la última cita de la pieza: «attendre, c'est ça la vie des femmes. Attendre le père pour dîner, attendre les vaches pour partir, attendre le berger pour rentrer. Attendre, toujours attendre»[9], manifiesta el joven personaje de Adriana. Esta se da cuenta de que las tareas diarias no le permiten realizar lo que desea, y es por este motivo que el verbo *esperar* adquiere en el fragmento un doble significado, tanto en el sentido temporal («attendre», aquel que aparece en primer lugar en el texto y más repetidamente) de permanecer en un lugar hasta la llegada de algo, como en el sentido de tener esperanza para que suceda algo anhelado («espérer», que aparece en segundo lugar, haciendo explícito el juego entre

[7] «Escrivint l'obra havia volgut donar, només, una imatge de la condició femenina, tal com la tenia pintada dins la vida de la Cerdanya, on jo vivia. La revolta hi quedava interioritzada en el pou dels costums. La frase que escric possiblement es resumeixi en una queixa que havia sortit dels llavis de ma mare, que havia sofert la mort d'un fill, i que era: L'infern ja el vivim quan sem en aqueix món!» (Cerdà, 2009: 228).

[8] Aguilar Miró (2022: 115-117) apunta que, en una de las representaciones de la pieza, el sombrero simboliza en la escena ese juego entre ausencia y presencia de los personajes masculinos: «l'home que no hi és però que al mateix temps ocupa un espai en els mots, en els records i en la pruïja de les dones. El barret és la metonímia de l'home, una part del seu ésser present en l'espai» (Aguilar Miró, 2022: 122).

[9] En *La set de la terra*, otra pieza de Cerdà (1980: 159), también encontramos una referencia similar en clave de género: «MARTA. Tota sa vida ma mare ha esperat. I jo també, potser, hauré d'esperar tota ma vida».

dos verbos que tanto en castellano como en catalán, *esperar*, se expresan de forma ambivalente). Así, mientras el primero de los significados resulta de la opresión que sienten las mujeres por los trabajos diarios y por la centralidad de un hombre –el marido de Margarida, padre de Adriana y hermano de Vicenta– que está ausente de la escena pero a la vez omnipresente en el espíritu femenino, el segundo significado puede ser interpretado como el fruto de aquella fuerza interior que empuja a los personajes femeninos a superar su situación de reclusión librándose de las opresiones que las inmovilizan. En efecto, Adriana se queja a su madre, Margarida, de que se siente morir en su valle («partout on a l'impression que le monde vit, sauf ici, sous ce couvercle de neige et de brume»), retomando de nuevo los símbolos propios de la naturaleza y la orografía para expresar sus sentimientos. También observamos esta espacialización de las emociones en Bepa, cuando se va «à l'étable» tratando de escapar de un lugar donde «j'ai l'impression d'étouffer», y recordando al mismo tiempo el otro valle soleado donde ella podría estar sin que nadie la viera ni la molestara («sans personne pour m'épier»). En ambas, pues (Adriana y Bepa), parece que la apertura de su imaginación hacia otros lugares les permite resistir la pena que supone para ellas mantenerse en su enclave geográfico. En efecto, mientras «la esperanza supone de por sí un punto de referencia supraterrenal, una especie de universo imaginario que rebasa siempre el lado puramente biológico» (García Olivo, 2003[10]) y social de todos los personajes, Margarida encarna un personaje amoldado estrictamente a su situación («espérer, ça ne veut rien dire. La vie est faite de résignation»), el cual ha acabado *desesperando* de forma pesimista, es decir, ha dejado de creer en la posibilidad de construir otra forma de vida en ese u otro lugar. Dejar de esperar algo positivo, para Margarida, supone una aceptación de los límites reales que le son impuestos a nivel social, económico, geográfico y de género. Por este motivo, este personaje critica las posiciones ideales que adoptan Adriana y Bepa, combatiendo la existencia de todo refugio que se encuentre libre de opresión; así, la referencia divina a la que apela Margarida («Dieu nous regarde toujours») operaría como un panóptico capaz de controlar cualquier lugar no solo físico, sino también imaginario que recorran de una forma u otra los personajes femeninos[11]. En consecuencia, Margarida desconfía de todo sueño liberador porque, al frustrarse, todavía conllevaría más desesperanza para unos personajes incapaces de liberarse de su presente acongojante: si «notre monde est

[10] Documento no paginado. La cita se encuentra en el capítulo 27, «Desesperar No Es Triste».

[11] Aguilar Miró destaca que el personaje de Margarida opera en la escena como el guardián de la voluntad divina. En ese mismo sentido, el hecho de que este personaje fuera representado con silla de ruedas (en la misma actuación a la que aludíamos en la nota 8), insiste no solo en la *movilidad reducida* anclada al propio espacio cerrado y recluido en la misma cocina y el oscuro valle, sino también como metáfora de control: «tot i tenir mobilitat reduïda a nivell corporal, Margarida domina absolutament l'espai clos de la cuina amb aquesta cadira. És com si Déu li dictara els moviments. De fet, en algunes escenes on Margarida no intervé, la cadira sí que és present, com un ull que vigila cada moviment, cada gest i cada paraula de la resta de les dones. Déu és sempre present en la seua veu» (Aguilar Miró, 2022: 119-120).

ici», por más pena que provoque a los cuatro personajes, proyectar la mirada más allá («si tu jettes les yeux au-delà») de los límites preestablecidos y autoimpuestos solo ocasionará más «mal» a todo aquel que trate de deshacerse de los límites físicos y anímicos que rodean y marginan a las cuatro mujeres de la obra.

Precisamente, el dolor trágico que conlleva para el personaje de Vicenta ser acusada por su cuñada Margarida de «folle», supone una ruptura en la relación entre las cuatro mujeres, desplazando forzosamente a Vicenta de la realidad física hacia un «rêve», pasado y pernicioso, en torno al amor hacia un hombre –Batista– que se disputaron ambos personajes femeninos durante su juventud; un nombre masculino que, a la vez, es el que escogió Margarida para su hijo –el otro Batista–, lo que atormenta gravemente a Vicenta por el hecho de actualizar la antigua brecha de confrontación abierta entre ambas mujeres:

> MARGARIDA. Ne te plains pas de la bienveillance de Dieu. C'est lui qui m'a guidée.
> VICENTA. Pour faire de moi ton esclave. Pour fermer à jamais ma vie, avec ce nom de Batista dans les oreilles. Si je suis folle, c'est de ça.
> MARGARIDA. Tu le vois bien, tu es folle. Tu le reconnais toi-même. Tu es folle. De ce qui s'est passé, tu n'en sais plus rien. Tu t'es fabriquée une histoire à ta mesure. Tu vis de ce rêve. Tu vis avec (Cerdà, 2004: 82-83).

El resurgimiento del «rêve» de Vicenta por el que Margarida le acusa, reabre un conflicto de poder y de culpa entre ambos personajes[12], partiendo del motivo sentimental masculino como elemento central. En efecto, mientras Margarida acusa a Vicenta de haberse creado una historia imaginaria sin ninguna conexión con la realidad («à ta mesure»), Vicenta le reprocha que desde ese episodio de juventud su vida ha permanecido confinada en la realidad que Margarida le ha impuesto («pour faire de moi ton esclave. Pour fermer à jamais ma vie»). Vicenta, pues, recupera ese motivo del pasado como una posibilidad para reabrir su vida y, así, poder escapar a la angustia emocional que sufre desde entonces. La importancia de los recuerdos de juventud también se aprecia a través del «foulard rouge», un complemento que reclama Adriana para salir a bailar y que se convierte en un símbolo de la alegría, la esperanza y el amor que sienten los personajes en su período juvenil[13]:

[12] «Vicenta i Margarida podrien ser la representació de dos mites clàssics: la Medusa, en el cas de Vicenta, seria la culpabilitat paralitzadora, i l'Esfinx pel que fa a Margarida, la dominació» (Badosa, 2011: 96).

[13] Este complemento lo reencontramos en la canción popular recogida por Cerdà *El dia de Sant Joan* (2016: 134). La canción relata el recuerdo de la separación forzosa entre dos amantes en un «gran dia de festa» como es el de San Juan; de la amada, «casada lluny de mi», el amante tan solo guarda su pañuelo rojo: «El que me consola a mi, / que d'ella en tinc una *prenda*: / d'ella en tinc un mocador / brodat de

> VICENTA. Ce n'est pas ma faute si l'été est si court. Une illusion, l'été. Et nous les femmes, comme nous vivons d'illusions, nous vivons de rêves.
> BEPA. Taisez-vous, s'il vous plaît.
> VICENTA. Je voudrais que tu me prêtes encore une fois ce foulard rouge. Je voudrais sentir la soie sur mes cheveux. Le court moment où je l'ai mis sur ma tête, il m'a semblé que trente ans de ma vie s'étaient évanouis. Qu'est-ce que c'est, les années ? Qu'est-ce que ça veut dire le temps ? Ça ne veut rien dire. Toute la vie est là, suspendue à un instant, et cet instant, tu ne sais plus s'il est passé ou s'il doit venir, s'il est passé ou si tu l'as rêvé, ou bien s'il doit venir encore (Cerdà, 2004: 89).

La dimensión temporal de las palabras de Vicenta ejemplifica lo que ya hemos podido observar a nivel espacial. En efecto, al igual que la apertura de los personajes se realiza a nivel físico remontando y observando el soleado valle limítrofe, mientras a nivel imaginario tratan de abstraerse del día a día y de aferrarse a sus esperanzas amorosas, Vicenta percibe que el instante juvenil del amor es el único resquicio, la sola línea de fuga temporal que le puede sacar de la dura rutina donde se siente recluida desde los últimos treinta años. El personaje de Vicenta cree, en definitiva, que recuperando un recuerdo convertido en sueño en su imaginario personal podrá retomar una vida interrumpida, a la espera de que una nueva ilusión se presente ante ella, un nuevo instante que no dejaría escapar para recobrar su libertad («cet instant, tu ne sais plus s'il est passé ou s'il doit venir»). Con la voluntad, pues, de reencontrar en su presente ese instante o «heure de la liberté» (como también expresa Adriana; Cerdà, 2004: 22), Vicenta encuentra en la joven Bepa el estímulo que la determina a rehacer su vida, tomando la imagen de un árbol –ahora sí– floreciente, empapado de vitalidad: «c'est comme si tu étais le miroir de mes vingt ans. Je te regarde et je te vois : un arbre ensoleillé, plein de branches et de nids» (Cerdà, 2004: 91). De nuevo, el motivo vegetal sirve para expresar el estado de ánimo de los personajes, en este caso el intento de renacimiento por parte de Vicenta, relacionado con el amor de juventud entre ella y Batista que fue interrumpido. A pesar de las acusaciones que esta dirige a Margarida por el hecho de haberse inmiscuido en su relación, Margarida se defiende apelando de nuevo a la fragilidad intrínseca que sufren las mujeres campesinas en su contexto inmediato:

> BEPA. Elle l'aimait [Vicenta a Batista].
> MARGARIDA. Un étranger.
> BEPA. Un homme. Étranger ou non, c'était l'homme de sa vie. Ça valait la peine d'y penser. C'était celui que le destin lui avait réservé.

seda vermella. / D'ella en tinc un mocador / brodat de seda vermella: / en un brand hi ha un campanar / i en l'altre hi ha una estrella» (134).

> MARGARIDA. Foutaises ! Ça, c'est dans les livres. Nous, les paysans, nous sommes en marge des livres, du monde et des gens (Cerdà, 2004: 102-103).

Margarida no permite abrirse a la existencia de ningún espacio que no sea ese lugar físico que configura su día a día y que ella misma controla, como ya hemos apuntado. Reconoce la existencia de otros espacios reales («du monde et des gens») y también de los espacios ficcionales creados intelectualmente («dans les livres»), pero al mismo tiempo considera que «les paysans, nous sommes en marge» absoluto de todos esos espacios, los cuales seguirían unas tendencias sociales, económicas y culturales del todo distintas a las de su valle rural y montañoso. Margarida, en efecto, expresa su situación de aislamiento territorial y de enajenación social en tanto que mujer campesina, habitante de un lugar rural y mucho más empobrecido a causa del contexto bélico de ocupación militar. El personaje, en consecuencia, cree que las mujeres campesinas como ella únicamente pueden tener contactos fortuitos y puntuales con estos espacios exteriores, los cuales se encarnan en la obra teatral en aquellos hombres «étrangers» que van trabajando de un lugar a otro según las necesidades de cada momento. En este sentido, Margarida teme que su hija Adriana se encuentre con la misma desilusión que sacudió la tormentosa juventud de Vicenta, enamorándose de un hombre que trabajaba de forma temporal en el valle y, por lo tanto, destinado a marcharse hacia otro lugar donde seguir su trabajo. En el siguiente diálogo entre Margarida y Vicenta, la tensión que hemos observado entre los espacios interior y exterior se traslada ahora a la discusión sobre la movilidad (o mutabilidad) y la estabilidad (o permanencia) de los individuos y los elementos que se disponen en estos espacios:

> ADRIANA. Je n'ai aucune envie d'aller danser.
> MARGARIDA. Il n'y a pas de raison.
> ADRIANA. L'été est fini.
> MARGARIDA. Il reviendra.
> ADRIANA. Pourquoi faut-il que l'été finisse ?
> MARGARIDA. Je ne sais pas. C'est comme ça. Rien ne s'arrête jamais.
> ADRIANA. Pourquoi on ne peut pas arrêter les choses ?
> MARGARIDA. Je ne sais pas. C'est la vie.
> ADRIANA. Pourquoi ne peut-on pas arrêter la vie, la faire de pierre pour toujours, que rien ne meure ?
> MARGARIDA. En hiver rien ne bouge, tout est pierre et neige.
> ADRIANA. En hiver, l'ouvrier sera loin.
> MARGARIDA. Oui.
> ADRIANA. Il s'en va aujourd'hui ?
> MARGARIDA. Il est déjà parti.
> ADRIANA. Pourquoi ?

> MARGARIDA. Parce que les hommes vivent toujours au dehors, loin. Ils ne s'arrêtent jamais. Ils passent.
> ADRIANA. Nous pouvons les suivre.
> MARGARIDA. Leur chemin et le nôtre ne vont pas ensemble. Ils se croisent seulement. Il faut le savoir et ne pas se laisser tromper.
> ADRIANA. Je ne veux pas le croire.
> MARGARIDA. Un jour tu te marieras. Tu prendras un garçon d'ici, qui ne partira jamais, si ce n'est de la maison au pré, du pré au champ, du champ au troupeau.
> ADRIANA. Mère, je n'ai pas envie d'aller danser (Cerdà, 2004: 104-105).

La confrontación que se establece en este diálogo radica en la realidad contradictoria que subordina a las mujeres de la obra teatral: mientras Margarida afirma que «rien ne s'arrête jamais», Adriana observa, en cambio, cómo su vida alegre y festiva durante el corto período estival queda suspendida todo el resto del año. Como Vicenta, Adriana querría inmortalizar los instantes placenteros que la hacen bailar y enamorarse o, al menos, aceptar vivir en la misma movilidad que el mozo («ouvrier») que ha conocido, para poder seguirlo («suivre») allá donde tenga que ir (una movilidad y un deseo simbolizados en la pieza a través del viaje en moto que realizó una vez con el mozo; Cerdà, 2004: 45-47). Margarida, por su parte, es consciente de esta pena que supone no poder dar continuidad a los propios instintos que Vicenta, Bepa y Adriana tratan de nutrir, pero al mismo tiempo arrincona totalmente el dolor que le provocan las pasiones a fin de vivir de forma menos angustiada, según los parámetros estáticos a los que se ve relegada la vida de una mujer campesina dentro de una sociedad rural y patriarcal y, al mismo tiempo, dentro de una economía de subsistencia y de un marco político en pleno conflicto. En definitiva, Margarida ha optado por resignarse a trabajar constantemente y a casarse con «un garçon d'ici, qui ne partira jamais» para sobrevivir, esto es, para asegurar en lo posible una estabilidad en la casa que gobierna, tal y como aconseja hacer a su hija. Sin embargo, este rígido esquema de vida no entusiasma a Adriana, que pierde las ganas de salir a bailar una vez sabe que el mozo con quien tenía contacto –llamado Jaume– ya se ha ido del valle. Igualmente significativo resulta que, al final de la obra, la joven decide ir al baile sin el simbólico pañuelo de color rojo, es decir, aceptando en su interior la tristeza profunda como una manera de comenzar a asumir una vida resignada e inmóvil, al igual que ocurre con su madre.

Por el contrario, el camino tomado por Vicenta será el opuesto: si bien en el primer acto afirma que «toutes nous avons eu l'envie de franchir le col, et pour finir, nous n'arrivons pas à faire le dernier pas» (Cerdà, 2004: 20), Vicenta escogerá abrir un camino de liberación desesperado, esto es, criticar ferozmente la opresión de Margarida para desatarse y, acto seguido, marcharse de la casa para suicidarse, «montant» –bien simbólicamente– «le chemin du col» (Cerdà, 2004: 106), esta vez más allá de la cumbre.

Su suicidio, en el caso de Vicenta, puede ser entendido como una forma de romper con toda opresión exterior y, al mismo tiempo, como una manera de reencontrar un instante de libertad, tratando de eternizar el recuerdo de un amor de juventud que la esperanzó y, al mismo tiempo, le dolió profundamente. Vicenta es consciente en su madurez del riesgo físico y anímico al que se exponía con su apertura sentimental de par en par:

> VICENTA. C'est une porte de lumière qui nous partage le corps du haut jusqu'en bas. Couverte de soleil, elle nous traverse jusqu'à la pointe des doigt[s] de pied. Tout semble clair, léger, facile, et le cœur se balance comme une feuille verte dans un ciel de printemps (Cerdà, 2004: 58).

La «porte de lumière» que decide abrir Vicenta con su enamoramiento, primero, y finalmente con su suicidio no representará una apertura hacia otros espacios a explorar, sino que será una fuerza que se expresará de forma únicamente instantánea, en un espacio liberado del puesto que controla su cuñada Margarida. En efecto, la contundencia efímera (a nivel temporal) y fugitiva (espacialmente) por la que se expresan los motivos del amor y la muerte en Vicenta, cegará el personaje hasta abandonarse físicamente, convirtiendo su cuerpo en una materia frágil, «comme une feuille verte dans un ciel de printemps», que quedará marcado por siempre jamás por el paso de ambas fuerzas. De este modo, amor y muerte permanecen unidas en el personaje trágico de Vicenta, como dos rendijas de luz liberadoras en una vida llena de sufrimiento.

3. Hacia un tercer espacio o de la posibilidad

En este análisis sobre *Quatre femmes et le soleil* hemos podido observar y comentar –entre otros vectores interpretativos– la *geografía de género* que se crea en la obra; una geografía que no solo refleja los lugares físicos que ocupan las mujeres de la obra, sino también los espacios que ocupan unos hombres rememorados o imaginados por las mismas cuatro mujeres. «Se obtiene así una visión más exacta del modo en que hombres y mujeres interactúan en y con el espacio» (Pérez Fernández, 2009: 97), siguiendo la concepción de Doreen Massey en torno a una *geografía feminista*[14]. El lugar escénico, a pesar de su estatismo protagonizado por el control que ejerce Margarida, también puede analizarse como un espacio vibrátil o en constante proceso de configuración, ya que en él aparecen tensiones tanto entre los cuatro personajes como entre las presentes figuras femeninas y las ausentes figuras masculinas. Estas tensiones pueden sintetizarse en la oposición que se efectúa entre el espacio de dominación, concentrado en la misma «cuisine d'une maison paysanne» donde se ubica la acción (Cerdà, 2004: 6), y el espacio de liberación, situado contrariamente fuera de la escena y, por ello mismo, recreado de forma imaginaria por las cuatro mujeres al referirse al valle vecino,

[14] «Feminist geography is (or should be) as much about men as it is about women. (Massey, 1994: 189)» (*apud* Pérez Fernández, 2009: 98).

al «col» o más simbólicamente al mismo «soleil». Respecto al primero de los opuestos, el espacio de dominación está claramente representado por el personaje de Margarida –como ya hemos podido caracterizar–, el cual configura una identidad estrictamente relacionada con un lugar preciso y cercano –su valle, la casa y más concretamente la cocina– y denominado por David Harvey *place-bound identity*[15] (*apud* Pérez Fernández, 2009: 34) o por Michel Foucault *foyers locaux*, es decir, núcleos de poder y de saber que vehiculan por medio de sus discursos estrategias de dominio y estructuras de conocimiento concretas entre ciertos individuos de una pequeña comunidad (*apud* Badosa, 2011: 83). Sin duda, se trata de una identidad cerrada sobre sí misma, más propia o habitual de sociedades rurales y de montaña, patriarcales, en guerra y de subsistencia como la que presenta Cerdà en la obra teatral. Sobre todo para el personaje de Margarida, la pertenencia geográfica que la identifica es un *lugar* muy inmediato y particular que entronca, desde esta interpretación de interioridad, con lo que patriarcalmente se ha considerado propio de la condición femenina, a diferencia de un *espacio*, ligado tradicionalmente a la condición masculina debido a su carácter intrínsecamente abierto y exterior –precisamente, es la mayor capacidad masculina de explorar el espacio lo que mejor justifica la ausencia de los hombres en la acción teatral–. En cuanto a los otros tres personajes femeninos, también se sitúan en el lugar que ocupa Margarida pero no tanto desde una visión espacial estática –o locativa–, sino más bien desde una *posición* que, aun siendo interna al sistema de dominación, les permite tomar perspectiva respecto a este sitio y así pensar o experimentar otros lugares posibles:

> Este término [*posición*] está estrechamente ligado a la noción de posición de sujeto, que hace referencia al hecho de encontrarse en una localización concreta desde la que se viene y se actúa como actor social con una perspectiva propia. Así, diferentes actores se sitúan unos frente a otros y adquieren perspectivas dispares desde las que construyen significados sociales distintos (Pérez Fernández, 2009: 18).

Así, buena parte de la tensión discursiva que cristaliza en *Quatre femmes et le soleil* surge de la confrontación dialéctica entre unos personajes que irán adoptando *posiciones* diversas porque, queridamente o no, «no son fijas, estáticas o inamovibles; [...] existe la posibilidad del cambio» (Pérez Fernández, 2009: 18), a pesar de las grandes dificultades con las que chocarán Bepa, Adriana y Vicenta a la hora de intentar superar el espacio de dominación y, así, abarcar ese espacio de liberación. De hecho, el carácter trágico de la obra radica en la marginalidad extraescénica en la que se sitúan esos otros valles, collados o el mismo sol; el espacio social y natural de la posibilidad, buscado desesperadamente por los tres personajes, es un *tercer espacio* –o *thirdspace*, según el

[15] Podemos traducir la expresión inglesa como esa identidad que se construye de acuerdo con un área geográfica inmediata.

término aportado por Edward Soja (1996) –que, más allá de aquellos reales e imaginarios, resulta necesario para acercarse al otro y, por fin, poder construir otra vida. Por tanto, entre el lugar estático e interior en el que se recluye Margarida hasta el espacio exterior que busca y encuentra Vicenta –tan solo instantáneamente y de forma trágica–, pasando por los sueños y las esperanzas futuras –no sabemos si frustradas– de Bepa y Adriana, se produce una ruptura social y espacial, ya que la posibilidad real de cambio para los personajes se convierte en remota en una escena más allá de la cual solo se encuentra un vacío incomunicante. En consecuencia, en la escena teatral que va tejiendo Cerdà predomina el ejercicio de un poder bien ligado a la visión del lugar como sitio inmutable de reclusión y control de la feminidad; este será, en definitiva, el único espacio permanente que podrán ocupar las mujeres en la obra teatral.

4. Conclusiones

Entre el realismo sórdido de la tierra y la casa, y el idealismo desesperado de un espacio fugaz e inalcanzable –representados, respectivamente, por los personajes de Margarida y Vicenta–, Cerdà plantea la construcción social de este tercer espacio de la posibilidad para poder vivir en libertad –o, al menos, poner en marcha un proceso de liberación respecto a las opresoras estructuras de dominación–. La obra teatral de Cerdà, en tanto que articula la realidad social vivida por el autor con la ficción que él crea, permite al lector deconstruir las complejas relaciones de poder que se establecen entre los personajes. En este sentido, uno de los propósitos del autor es poner al servicio del lector experiencias y reflexiones sobre la posibilidad de crear estos otros espacios –tanto desde una visión de género como de un punto de vista social–, entendidos como nuevas oportunidades para construir de forma más abierta y dinámica las identidades entre los individuos y el entorno. Así, poder practicar o transitar nuevos espacios capacita al individuo para tomar conciencia sobre la creación y transformación de las identidades; en efecto, «el acceso al espacio es algo fundamental para alcanzar el conocimiento[16]», tal y como afirma la anglicista Irene Pérez Fernández (2009: 99) siguiendo la tesis de la urbanista Daphne Spain.

Cerdà, en tanto que autor, construirá este tercer espacio a través de la exploración personal que supone cartografiar literariamente, a través del soporte escrito, sus percepciones físicas y sus concepciones imaginarias. Este *espacio vivido* –según Soja, o *espacio de representación* según Lefebvre– se convertirá en Cerdà en su constante polí-

[16] Apoyándonos también en las teorías de Pierre Bourdieu, podemos afirmar que la idea de familia regida por Margarida impediría la apertura hacia esos otros espacios que serían los que posibilitarían dicho conocimiento: así, el espacio familiar o de la casa controlada por Margarida existiría «comme un univers social séparé, engagé dans un travail de perpétuation des frontières […], univers sacré, secret, aux portes closes sur son intimité, séparé de l'extérieur par la barrière symbolique du seuil, se perpétue et perpétue sa propre séparation, sa "privacy" comme obstacle à la connaissance» (*apud* Badosa, 2011: 100).

tica, «puesto que es éste el espacio desde el que se puede "abarcar, entender y transformar potencialmente todos los espacios de manera simultánea [...] es el espacio de la apertura radical, es el espacio de la lucha social" (1996: 68[17])» (Pérez Fernández, 2009: 65). Para ejemplificarlo, y a modo de conclusión, en el siguiente fragmento de *Quatre femmes et le soleil* observamos cómo la posición geográfica del personaje de Adriana, sola en la cima del collado, encarna una apertura liminar que simboliza el acceso hacia nuevas realidades, en el espacio de la posibilidad que buscaba abrazar Jordi Pere Cerdà en medio de un clima de confrontación tan complejo como crucial para el futuro de su región y también a nivel internacional:

> MARGARIDA. Il n'y avait pas un troupeau de l'autre village dans les environs ?
> ADRIANA. Pas que j'aie vu, non.
> MARGARIDA. Des vaches non plus ?
> ADRIANA. J'étais seule. Tout le replat pour moi toute seule, gorgée de soleil comme un verre luisant. L'après-midi est passé comme un rêve. Ici c'est toujours la nuit.
> MARGARIDA. C'est notre lumière à nous.
> ADRIANA. C'est bon pourtant de vivre au soleil (Cerdà, 2004: 9).

La reacción del sujeto ante la cotidianidad establecida en su espacio más inmediato es lo que le permite entrar en movilidad, abrazando el deseo como un motor vital. En efecto, sin otra imposición que no sea la luz solar que tanto penetra el ánimo del personaje («gorgée de soleil comme un verre luisant»), Adriana consigue sentirse libre durante una tarde estando en otra parte, en este caso en lo alto del collado. Que ese período de tiempo le pase «comme un rêve», denota efectivamente el momento idílico o placentero que siente el personaje, pero a la vez puede interpretarse como una ilusión pasajera antes de volver al lugar que le oprime. Sin embargo, la voluntad manifiesta de Adriana no es ni de crearse fantasías o falsas esperanzas, ni tampoco de resignarse a vivir de cualquier modo en su oscuro valle («ici c'est toujours la nuit»), sino la abierta tentativa de decidir por ella misma un futuro[18]. Adriana, entre su espacio real y su espacio imaginario, busca una salida posible, sin tener que huir[19], plausible, por lo que sentencia que

[17] La autora cita la obra de Soja (1996).

[18] «*Quatre dones* [*i el sol*] no es resol amb un *happy end*, on triomfaria el bé comú, la moral cívica o la felicitat dels amants. Potser és aquest final sense resoldre que fa de *Quatre dones* l'obra més acabada i més forta de JPC [Jordi Pere Cerdà], perquè justament no fa res més sinó que reenviar cadascú (protagonistes i espectadors) a si mateix, reenviar totes les coses humanes [...] a la consciència i a la responsabilitat individual, a la possibilitat d'actuar i de *fer* –d'emancipar-se–» (Grau, 2018: 40).

[19] En otra de las obras teatrales de Cerdà, *El sol de les ginestes*, se retoma la imagen del collado que observamos en *Quatre femmes et le soleil*, simbolizando también un espacio liminar o de paso hacia otra realidad: «No vull fugir, Isabel. Sóc a la collada on parteixen els vessants» (Cerdà, 1980: 74). La imagen de las vertientes («vessants») resultaría aquí una fuerza activa que empujaría a los personajes a explorar nuevas posibilidades espaciales.

«c'est bon pourtant de vivre au soleil».

Referencias bibliográficas

AGUILAR MIRÓ, Estel (2022): «Les metàfores escèniques de Jacques Cauquil en el muntatge de *Quatre dones i el sol* del Théâtre de l'Agora», *in* Jordi Julià (ed.), *La brasa d'una llengua. Estudis sobre l'obra literària de Jordi Pere Cerdà*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 115-388.

BADOSA, Cristina (2011): «El teatre de Jordi Pere Cerdà: sexe i poder al "recer pairal"». *Aïnes noves - Estudis literaris (nord) catalans*, 3, 83-114.

CERDÀ, Jordi Pere (1980): *Obra teatral*. Barcelona, Barcino.

CERDÀ, Jordi Pere (1988): *Cant alt. Autobiografia literària*. Barcelona, Curial.

CERDÀ, Jordi Pere (2004): *Quattre femmes et le soleil*. París, Les Éditions de l'Amandier.

CERDÀ, Jordi Pere (2009): *Finestrals d'un capvespre*. Canet del Rosellón, Trabucaire.

CERDÀ, Jordi Pere (2013): *Poesia completa*. Barcelona, Viena Edicions.

CERDÀ, Jordi Pere (2016): *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*. Jordi Julià & Pere Ballart (ed.). Barcelona, Editorial Mediterrània.

CERDÀ, Jordi Pere (2020): *Comme sous un flot de sève. Anthologie poétique*. Traducido del catalán por Étienne Rouziès. Vareilles, La rumeur libre éditions.

Fondo personal Jordi Pere Cerdà. Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya. [Inédito]

GARCÍA OLIVO, Pedro (2003): *Desesperar*. San Sebastián, Iralka Editorial.

GRAU, Marie (2018): «El teatre de Jordi Pere Cerdà: context, difusió, recepció». *Aïnes noves - Estudis escènics nord-catalans. Études sur le théâtre du Roussillon*, 5, 11-64.

LAGUARDA, Alain (2004): «Jordi Pere Cerdà. L'autre frontière, entre désert et oasis», in Cinto Carrera *et al.* (ed.), *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà. Literatura, societat, frontera. Osseja-Llívia 28-30 de setembre de 2001*. Montcada i Reixac, Presses Universitaires de Perpignan / Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Grup Català d'Estudis Rossellonesos, 421-427.

ÒMNIUM CULTURAL & ENCICLOPÈDIA CATALANA (2007): *Antoni Cayrol, «Jordi Pere i Cerdà». Premi d'Honor de les Lletres Catalanes 1995* [DVD]. Barcelona, Vernal Media.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Irene (2009): *Espacio, identidad y género*. Sevilla, Arcibel Editores.

SOJA, Edward (1996): *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford, Blackwell.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

La presencia de los géneros discursivos orales en el aula de francés como lengua adicional

Alba MILÀ-GARCIA **Maria Dolors CAÑADA PUJOLS**

Universitat Pompeu Fabra

alba.mila@upf.edu mariadolors.canada@upf.edu

https://orcid.org/0000-0002-4747-361X https://orcid.org/0000-0002-8204-1679

Resumen

Este artículo se centra en las prácticas de enseñanza de la expresión oral de once profesores experimentados de francés de nivel intermedio (B1) en Escuelas Oficiales de Idiomas (EOI), con el objetivo de descubrir los enfoques lingüísticos y pedagógicos adoptados en clase. El análisis se centra en el papel y relevancia de la expresión e interacción orales, concretamente en el trabajo sobre los géneros discursivos orales. Los datos, obtenidos mediante entrevistas cualitativas, revelan que la expresión oral es una constante en el aula, pero que raramente se introduce a partir de un enfoque basado en los géneros, y que la mayoría de las actividades de expresión oral siguen partiendo de un enfoque basado en la forma.

Palabras clave: expresión oral, interacción oral, competencia discursiva, enseñanza de lenguas adicionales

Résumé

Cet article s'intéresse aux pratiques d'enseignement de l'expression orale de onze enseignants de français de niveau intermédiaire (B1) dans des écoles officielles de langues (EOI, centres officiels de niveau non universitaire), dans le but de découvrir les approches linguistiques et pédagogiques qu'ils adoptent en classe. L'analyse porte sur le rôle et l'importance de l'expression orale et de l'interaction, notamment en ce qui concerne le travail sur les genres oraux. Les données, obtenues à l'aide d'entretiens qualitatifs, révèlent que l'expression orale est une constante en classe, mais qu'elle est rarement introduite sur la base d'une approche fondée sur les genres, et que la plupart des activités d'expression orale continuent à se baser sur la forme.

Mots clé : expression orale, interaction orale, compétence discursive, enseignement de langues additionnelles

Abstract

This article focuses on the teaching practices of eleven experienced intermediate level (B1) French teachers in Official Language Schools (EOI), with the aim of discovering the linguistic and pedagogical approaches adopted in the classroom. The analysis focuses on the

* Artículo recibido el 26/01/2023, aceptado el 26/06/2023.

role and relevance of speaking and interaction, specifically regarding the introduction of discourse genres. The data, obtained through qualitative interviews, reveal that speaking opportunities are constantly introduced in the classroom, but that they are rarely introduced from a gender-based approach, and that most speaking activities continue to focus on form.
Keywords: speaking, interaction, discourse competence, additional language teaching

1. Introducción

El enfoque comunicativo puso de manifiesto en los años 70 la necesidad de formar a los aprendices para la comunicación real a fin de que pudieran tener éxito en sus necesidades comunicativas sin focalizar en exceso en la producción de mensajes correctos[1]. Sin embargo, la atención que la enseñanza y el aprendizaje de lenguas han dedicado al componente oral y al componente escrito a lo largo de la historia ha sido desigual. Desde el punto de vista de la investigación, la expresión oral ha ido ganando protagonismo de forma lenta pero constante. Burns (2017), por ejemplo, aborda la creciente relevancia que se le concede a este componente en el aula de inglés, y Mercer *et al.* (2017) desarrollan el Oracy Skills Framework, que se nutre de conceptos fundamentales en la enseñanza de lenguas adicionales, como la competencia comunicativa (Savignon, 2017) y la competencia discursiva (Bathia, 2004). Paralelamente, la competencia interaccional también se ha convertido en un foco de interés en la investigación sobre la expresión oral en L2 (Hall *et al.*, 2011; Waring, 2018; van Compernolle & Ballesteros Soria, 2020, entre otros), lo que ha ampliado la atención dedicada a las habilidades orales. A pesar de estos avances, la enseñanza de la expresión e interacción orales sigue considerándose un reto (Burns, 2012; Alonso Alonso, 2018), percepción cuyo origen podría radicar en las creencias de los profesores sobre estas habilidades y sobre cómo deben introducirse en el aula.

En este sentido, este artículo defiende que la introducción de los géneros discursivos en la enseñanza de lenguas puede resultar muy útil en el trabajo de la competencia oral, ya que contribuye a potenciar la competencia discursiva de los alumnos, concepto que necesita ser definido más allá del enfoque general adoptado en el *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas* (2001, en adelante MCER 2001). Como afirma Guimarães-Santos (2012), los géneros discursivos pueden convertirse en una forma de llevar las actividades sociales al aula, con un formato y estilo únicos, ya que proporcionan el marco a partir del cual los alumnos pueden estructurar (con éxito) sus producciones. Existe un interés general creciente por el uso de los géneros discursivos en el aula, que se ha materializado principalmente en la enseñanza del francés como primera lengua (véase Sales Cordeiro & Vrydaghs, 2016, para una revisión exhaustiva),

[1] Véase Savignon (2017) para un resumen reciente de las aportaciones de este enfoque.

pero que también se ha defendido de forma incipiente para la enseñanza del francés como lengua adicional (Claudel & Laurens, 2016; Chartrand, 2016).

Con el objetivo de ahondar en estas cuestiones desde la perspectiva de quienes gestionan el aula, se ha compilado un corpus de entrevistas con profesores de francés como lengua adicional (FLA) de Escuelas Oficiales de Idiomas (EOI). Más concretamente, estos profesores han compartido sus prácticas, su experiencia y sus creencias sobre la enseñanza de la expresión y la interacción orales en el curso de nivel B1 del MCER 2001. Más allá de las particularidades relevantes de este contexto específico, la elección se basa, parcialmente, en el hecho de que investigaciones previas en lenguas como el inglés han revelado que los profesores de EOI prestan especial atención a las competencias orales en el aula, donde se favorecen actividades menos controladas que en otros contextos educativos (Alonso Alonso, 2014). Cabe señalar de entrada, sin embargo, que la configuración del corpus de entrevistas, descrita en el apartado 3, nos obliga a limitar el alcance interpretativo de los resultados, los cuales, si bien son valiosos, deben tomarse como punto de partida para investigaciones futuras que los complementen.

Las entrevistas cualitativas se diseñaron para responder a dos preguntas de investigación:

1) ¿Cuál es el papel y la relevancia de la expresión oral y de la interacción oral para los profesores en el aula de FLA de nivel intermedio (B1)?
2) ¿En qué medida los profesores introducen y trabajan los géneros orales en el aula, y cómo los abordan?

A continuación, el apartado 2 presenta una reflexión crítica sobre la competencia discursiva tal como se describe en el MCER 2001 y las menciones a los géneros discursivos que contiene, que posteriormente se relacionarán con las prácticas de los docentes entrevistados. El corpus de entrevistas se presenta en el apartado 3, y en el apartado 4 se lleva cabo el análisis, que se articula a partir de los testimonios directos de los docentes y que se divide en dos grandes subapartados para responder a las dos preguntas de investigación planteadas. En el apartado 5 se encuentra la discusión y el artículo se cierra con las conclusiones.

2. Comunicación, competencia discursiva y géneros orales

El Enfoque Comunicativo (EC) es la técnica dominante en la enseñanza de lenguas adicionales en todo el mundo (Alamri, 2018) o, por lo menos, eso es lo que responden los profesores cuando se les pide que identifiquen la metodología que emplean en sus aulas. Sin embargo, esta respuesta no especifica la forma en que conciben el concepto «comunicativo», ni revela cómo fomentan la comunicación en el aula. El EC subraya que el objetivo del aprendizaje de lenguas es alcanzar la competencia comunicativa, que «comprende varios componentes: el lingüístico, el sociolingüístico y el pragmático. Se asume que cada uno de estos componentes engloba, en concreto, conocimientos,

destrezas y habilidades» (MCER 2001: 13). Por lo tanto, alcanzar la competencia comunicativa es el objetivo del aprendizaje de lenguas adicionales, con un enfoque de enseñanza que se centra en la práctica de la lengua y que crea actividades que implican la negociación del significado y la interacción significativa entre los aprendices.

Esta interacción significativa se materializa en actividades lingüísticas específicas que el ser humano realiza en su vida, lo que Bajtín (1986) identifica como géneros de habla, «tipos relativamente estables» de enunciados interactivos. Según otros autores que han seguido su planteamiento, los fines comunicativos o la finalidad social de los géneros[2] son especialmente relevantes (Swales, 1990; Woolard, 2008), porque los géneros son procesos socioculturales (Flowerdew, 2004). Según Swales (1990), un género es una clase de eventos comunicativos que comparten un conjunto de propósitos comunicativos.

Cuando se trata de la enseñanza de lenguas adicionales, los géneros se asocian con frecuencia a la escritura, pero el concepto se aplica igualmente a la producción e interacción orales. De hecho, una concepción de la enseñanza / aprendizaje basada en los géneros puede incluso resultar útil para clasificar las producciones escritas y orales de los alumnos (Malrieu & Rastier, 2001; Kerbrat-Orecchioni & Traverso, 2004; Bilger & Cappeau, 2004). Partiendo de una perspectiva sociocultural en la que los alumnos pueden interpretar y comprender los comportamientos lingüísticos de los demás en lugar de limitarse a expresar sus deseos y necesidades, Hall (1993: 158) defiende que «through the investigation of the [oral] practices learners become knowledgeable of what constitutes important group-maintaining activities for a particular culture, of the sociocultural knowledge embedded in what gets talked about in these practices, and of the culture specific ways the practice resources are used by members of a group». Por su parte, para la enseñanza de las competencias, Burns (2006) sugiere un currículo basado en textos que haga hincapié tanto en cómo se utiliza la lengua en los contextos sociales como en qué modo esos contextos la estructuran, y Branca-Rosoff (1999) también aplica la noción de género a la descripción de las producciones orales. Por último, la didáctica de la lengua francesa (y la tradición quebequense en particular) ha mostrado un interés constante por el uso de los géneros discursivos en el aula de primera y segunda lengua, donde se conciben como rasgos a enseñar y, al mismo tiempo, como herramientas que pueden desempeñar un papel importante en el proceso de aprendizaje (Guimarães-Santos, 2012). De hecho, este papel se considera crucial en la adquisición de la competencia interaccional (Paltridge, 2001; Martín Peris *et al.*, 2021) en el aula de lenguas adicionales, como se ha demostrado, por ejemplo, con géneros específicos como el debate (García-Balsas & López Ferrero, 2023).

Los alumnos que son capaces de utilizar los géneros de forma adecuada alcanzan la competencia discursiva, es decir, «the ability to use texts (the maximum units of

[2] Aunque el uso de los términos *texto*, *discurso* y *género* es ampliamente debatido en la literatura, en este trabajo se utiliza el término *género discursivo* porque es el preferido por la Teoría Sociocultural.

communication) in a critical and pragmatically efficient way» (Martín-Peris *et al.*, 2021: 267). Desde un punto de vista didáctico, trabajar con géneros discursivos requiere una descripción previa de un género determinado en tres dimensiones permeables que están íntimamente relacionadas: una dimensión sociocultural, que es el contexto cultural global en el que existe el género; una dimensión pragmática, es decir, el contexto inmediato; y una dimensión textual, tanto estructural como lingüística (véase figura 1). Dado que, en la producción e interacción orales, el habla se produce en contextos culturales y sociales en los que los interlocutores deben tener en cuenta los temas de conversación, las relaciones que mantienen con los demás y la forma en la que las condiciones sociales y culturales determinan la forma en la que se expresan (Burns, 2017), eso es precisamente lo que deben ser capaces de hacer los estudiantes de lenguas para ser competentes discursivamente.

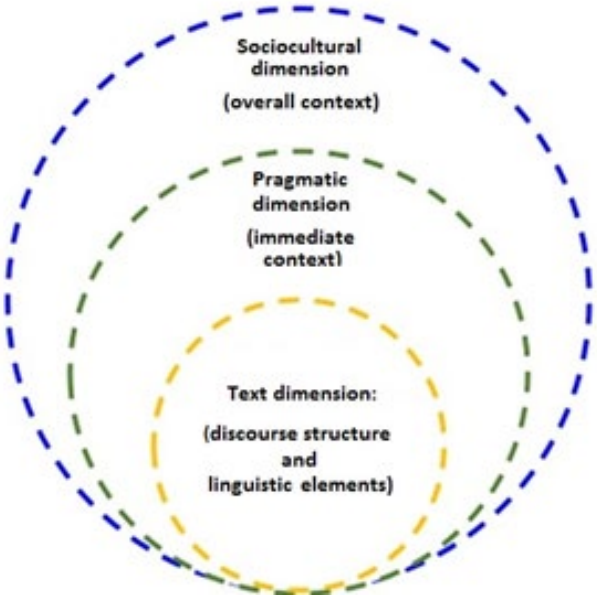


Figura 1. Análisis multidimensional de los géneros discursivos como prácticas situadas (Martín-Peris *et al.*, 2021: 271)

Por desgracia, a pesar de la relevancia que, según los autores, debería atribuirse a los géneros discursivos, apenas son mencionados en el MCER 2001 ni tampoco en el volumen complementario (en adelante, MCER 2021). La sección del MCER 2001 en la que supuestamente se aborda, «5.2.3 Las competencias pragmáticas», en realidad trata aspectos relacionados con «los principios según los cuales los mensajes a) se organizan, se estructuran y se ordenan («competencia discursiva»); b) se utilizan para realizar funciones comunicativas («competencia funcional»); c) se secuencian según esquemas de interacción y de transacción («competencia organizativa»)» (MCER 2001: 120). El MCER 2021 incluye varias menciones al género textual, que es presentado como un

enfoque que «estimula la activación de esquemas de contenido y la adquisición de los esquemas formales (organización del discurso) adecuados al género» (MCER 2021: 43).

En cuanto a los géneros discursivos orales, el MCER 2021 se refiere principalmente a los textos, a los tipos de texto y a las actividades que pertenecen, en última instancia, a géneros concretos:

- Entre las actividades de expresión oral (MCER 2021), se ofrecen escalas ilustrativas para «expresión oral en general», «monólogo sostenido: describir experiencias», «monólogo sostenido: argumentar» y «monólogo sostenido: dar información», y también para dos «géneros textuales especializados» (MCER 2021: 73) «anuncios públicos» y «hablar en público».
- Entre las actividades de interacción oral (MCER 2021: 74-75) se incluyen las transacciones, la conversación casual, la discusión (in)formal, el debate, la entrevista, la negociación o la planificación conjunta.

Si se tiene en cuenta el notable número de rasgos específicos que definen cada género discursivo, este enfoque general deja la puerta abierta a la concreción que se le quiera dar en cada lengua, lo que tiene sentido dado que se trata de productos socioculturales. Sin embargo, sería interesante que el MCER 2021 incluyera alguna instrucción más concreta que fomentara el aprovechamiento de este enfoque o incluso alguna mención específica que fuera más allá de las alusiones a géneros literarios prototípicos como las novelas, los poemas o las obras de teatro.

3. Metodología

Para responder a las preguntas de investigación sobre el papel de la expresión y la interacción orales en el aula y la presencia de los géneros discursivos orales, se llevaron a cabo entrevistas cualitativas a profesores de francés como lengua adicional, entendidas como «professional conversations […] where knowledge is constructed in the interaction between the interviewer and the interviewee» (Holter *et al.*, 2019: 2). Siguiendo la clasificación de Brinkmann (2007), se ha optado por las entrevistas doxásticas, que se centran en la experiencia, las actitudes y la comprensión del contexto por parte del participante.

Las entrevistas se llevaron a cabo en las aulas de los profesores, ya que el objetivo era que se sintieran cómodos y a la vez que se facilitara el intercambio de materiales didácticos. Además, la entrevistadora también era profesora de francés, lo que le permitió establecer el «rapport» (Taylor & Bogdan, 1987; Prior, 2018) con los profesores y asegurar una relación basada en la comprensión de situaciones, sentimientos y problemas comunes que todos ellos podrían haber experimentado en el aula. Las entrevistas permitieron generar una imagen amplia de las creencias de estos profesores sobre las competencias orales en el aula de francés de nivel B1.

El análisis posterior de los datos se llevó a cabo con el software de análisis de datos cualitativos Atlas-ti, utilizando la técnica conocida como análisis de contenido,

«a research technique for making replicable and valid inferences from texts (or other meaningful matter) to the contexts of their use» (Krippendorff, 2004: 18). De forma independiente, las dos autoras identificaron las categorías recurrentes en los datos de las entrevistas (previamente transcritas), y luego las discutieron y acotaron. Dado que las entrevistas se diseñaron según el objetivo de la investigación, las categorías de análisis principales giraron en torno a la expresión y a la interacción orales: evaluación, actividades, concepto, relevancia, interacción y preparación de pruebas, entre otras. Una vez acordadas las categorías, se anotó el corpus y se recuperaron las citas asociadas a cada categoría para establecer las relaciones e interpretaciones expuestas en § 4.

3.1. Informantes

Se llevaron a cabo once entrevistas cualitativas con profesores experimentados de nueve Escuelas Oficiales de Idiomas de Cataluña (véase tabla 1). Las investigadoras enviaron una petición de colaboración a todos los docentes que en el momento de la recogida de datos impartían, por lo menos, un grupo de nivel B1 en una EOI catalana. Se entrevistó a todos aquellos que aceptaron participar en la investigación.

	Escuela	**Experiencia docente**	**Experiencia en el nivel B1**	**Duración de la entrevista**
Alícia	A	26 años	3 años	49 min
Albert	B	10 años	6 años	1 h 52 min
Arlet	C	13 años	9 años	1 h 08 min
Carmen	G	6 años	1 año	1 h 34 min
Cesc	A	26 años	7 años	1 h 05 min
Charo	A	13 años	3 años	58 min
Elvira	I	9 años	4 años	46 min
Fina	E	10 años	10 años	1 h 12 min
Helena	D	20 años	11 años	1 h 02 min
Mireia	H	19 años	13 años	51 min
Pablo	F	32 años	8 años	37 min
				12h 3 min

Tabla 1. Perfil de los informantes

Todos los profesores dieron su consentimiento informado para participar en las entrevistas, que tuvieron lugar en catalán o en español, y se les ha asignado un seudónimo para proteger su anonimato.

3.2. Contexto

Las EOI son centros no universitarios de idiomas, financiados con fondos públicos, dedicados a la enseñanza y aprendizaje especializado de lenguas adicionales para adolescentes y adultos con currículos que siguen las recomendaciones del Consejo de

Europa especificadas en el MCER 2001 y el MCER 2021. Aunque están regulados por el gobierno español, los administran las autoridades educativas regionales de cada Comunidad Autónoma: en Cataluña existen 45 EOI, en 38 de las cuales se imparte francés. Los planes de estudios de lengua francesa se estructuran en seis cursos de una duración mínima de 130 horas cada uno. El tercer año corresponde al nivel B1 (usuario independiente), un curso con mucha demanda, ya que termina con un examen estandardizado con el que los estudiantes pueden obtener un certificado oficial. Además, este curso es el último nivel que se ofrece en las EOI pequeñas (es decir, con menos de 21 grupos) que no tienen suficientes alumnos para programar niveles superiores.

4. Resultados

En este apartado se presenta un análisis que pretende dar respuesta a las preguntas de investigación planteadas, y que se estructura a partir de las respuestas obtenidas en las entrevistas y la anotación temática posterior. En primer lugar, se expone el tratamiento de la expresión e interacción orales en el aula de francés de nivel B1, y también las actividades que los profesores utilizan para desarrollar dichas competencias; en segundo lugar, se profundiza en la perspectiva discursiva de sus prácticas para determinar en qué medida la introducen en el aula.

4.1. Concepción y tratamiento de la expresión e interacción orales en el aula

La mayoría de los profesores entrevistados defienden que las competencias orales (es decir, tanto la expresión como la interacción orales) están siempre presentes en sus clases. Consideran que es muy importante que los estudiantes las adquieran, por lo que intentan crear situaciones y actividades en las que sus alumnos puedan practicarlas constantemente: «Tengo la sensación de que, entre comillas, hablamos mucho en clase, ¿vale?» (Alícia)[3]. Los profesores coinciden en que la expresión y la interacción orales deben «originarse» en otra actividad, como la comprensión oral o la comprensión escrita, por lo que no suelen aparecer al principio de una lección o unidad. Así, las actividades orales complejas llegan al final de las secuencias, porque, en su opinión, los alumnos están en mejores condiciones gracias a las herramientas lingüísticas que se les han proporcionado. Dicho de otro modo, la producción oral es, en cierta forma, «secundaria» con respecto a otras competencias y no deja de ser un medio para reutilizar el input:

> (1) Entonces siempre intento que haya mucho oral. Mucho oral para escuchar, para que ellos tengan como ejemplos para después poder producir. *Arlet*
>
> (2) La expresión oral viene siempre provocada o como consecuencia de un texto previo, oral o escrito, que han escuchado y analizado. *Cesc*

[3] En el caso de entrevistas en catalán, aportamos la traducción al español.

La mayoría de los profesores distinguen entre una actividad oral «propiamente dicha» y las oportunidades de practicar la expresión oral que surgen de forma espontánea durante la clase, después de una lectura o cada vez que un alumno hace una pregunta (nótese el uso que hace Mireia de «cositas tontas» y «cositas» en (3)):

(3) La verdad que creo que cada vez hago más oral en clase y a veces son cositas tontas, incluso actividades que se corrigen en el momento: «Bueno, tal, empezad…», ves un texto… o «¿qué habéis entendido del texto? o comentad entre vosotros». Ves el video, «¿qué habéis entendido?». Muchas veces hago cositas de hablar nada, dos minutitos, pero intento que hablen bastante. *Mireia*

Como se ve, la expresión oral espontánea, no prevista, no se considera realmente como una actividad de expresión oral, por falta de objetivo y de planificación; solo es una oportunidad para introducir un poco más de práctica y mejorar la fluidez y el uso de la lengua sin ocuparse demasiado de la forma. Existe la idea de que la competencia interactiva puede adquirirse indirectamente a través del «hacer»: los alumnos aprenderán a interactuar hablando entre ellos. Esta forma de trabajar está muy extendida y muestra que la reflexión que los profesores dedican al componente oral es menor que la que le dedican a la escritura, tanto en lo que respecta a la planificación como a la evaluación. Ello se debe a que, a diferencia de las actividades de escritura, una de las principales características de las actividades orales es su espontaneidad, lo que para algunos profesores implica que no es necesario planificar y estructurar las producciones de sus alumnos, ni dar retroalimentación sobre determinados aspectos de sus producciones:

(4) No, de estructura no comento nada, de oral. Ahora me lo estoy como planteando [ríe]. No, oral comento más bien la fonética y el léxico. […] Pero es verdad que no insisto mucho en eso. Es decir, prefiero así que sea un poco más espontáneo. *Elvira*

De hecho, lo que Elvira considera una planificación previa puede consistir simplemente en recordar a los alumnos los aspectos lingüísticos que deben incluir en sus producciones orales. La risa en la respuesta de Elvira tras la pregunta sobre la planificación puede deberse a la sorpresa al planteársele esta cuestión, o también puede ser una prueba del hecho de que empieza a reflexionar sobre su propia práctica docente –gracias a la pregunta–. Aunque hay otras características que se pueden tener en cuenta en la producción y evaluación del discurso oral, en la entrevista ella solo recuerda la coherencia, que asocia con la «comprensibilidad» de las producciones de los alumnos.

4.2. Presencia de los géneros discursivos orales en el aula

El análisis de las entrevistas revela que los profesores parecen concebir la noción de «géneros discursivos» como una categoría general (e imprecisa):

(5) [En tercero trabajamos con] Todos. Yo creo que todos. De memoria no me acuerdo, pero yo diría que el monólogo, el diálogo y bueno,

básicamente es esto. No sé cuántos géneros más hay, no soy muy especialista en géneros, pero… oralmente, ¿qué hay? Monólogo, diálogo… *Fina*

Como se puede observar, Fina es consciente de la distinción básica que el MCER 2001 establece entre actividades de producción oral y de interacción oral, pero no repara en que monólogos y diálogos no son géneros discursivos, sino que los términos aluden únicamente al número de hablantes que producen el discurso. Otros profesores también se refieren a los monólogos y a la interacción o al diálogo, pero más allá de mencionarlos no profundizan en esos conceptos. Sin embargo, los profesores sí mencionan géneros más específicos cuando se les pregunta por actividades orales concretas. La forma en la que los profesores trabajan estos géneros orales se presenta a continuación.

4.2.1. *Expresión oral*

Como se ha comentado en § 2, en cuanto a las actividades de producción oral, el MCER 2021 ofrece una escala ilustrativa para «monólogo sostenido: describir experiencias», «monólogo sostenido: argumentar», «monólogo sostenido: dar información», «anuncios públicos» y «hablar en público». Dentro de lo que los profesores identifican como monólogos, se encuentran los *exposés* o exposiciones orales («dar información») y los relatos («describir experiencias»), que a continuación se comentan con detalle.

Exposés

Un *exposé* es un género público focalizado en la transmisión de contenidos en el que un experto se dirige de forma estructurada a una audiencia (Dolz & Schneuwly, 2002). Aunque se produce de forma oral, está directamente vinculado a la preparación escrita que debe precederlo (Jacquin, 2016). Según Moirand (2003), bajo el término *exposé* se pueden reunir diferentes actividades discursivas como los discursos, las conferencias o las clases, actividades que comparten la característica de ser de tipo monologal. El *exposé* es una de las actividades orales sugeridas por el MCER 2001 (58), en la que el usuario de la lengua produce un texto oral para una audiencia de uno o más oyentes, que puede ser un público general o no específico, o una audiencia más focalizada.

Todos los profesores entrevistados solicitan presentaciones orales a sus alumnos, individuales o en grupo, aunque las instrucciones que les proporcionan son variables. Suelen incluir una lista de los puntos a tratar, así como las formas lingüísticas –gramaticales o léxicas– que el profesor espera que incorporen. Por lo tanto, parece que la actividad se concibe, una vez más, como una forma de reutilizar contenidos:

(6) […] sí que hay unas pautas mínimas que… Y yo les digo que normalmente que intenten utilizar eso, en cuanto a la gramática y a la presentación, que en su *exposé*, su presentación, haya mínimo, utilizar pronombres relativos, algún verbo de opinión, bueno alguna de estas cosas que…, cosas mínimas para poder prepararlo y a la vez para que utilicen lo que se ha trabajado en clase. *Carmen*

Sin embargo, cuando se comenta la estructura del discurso que se ha de producir no se aborda la típica organización «introducción-desarrollo-conclusión», que tendría en cuenta las dimensiones social y textual del género, sino que se presenta simplemente como actividad de clase. Por ejemplo, Cesc y Fina piden a los alumnos que se ajusten al siguiente modelo: presentar el tema a la audiencia, explicar el vocabulario supuestamente difícil y, finalmente, formular un par de preguntas al grupo para estimular el debate. Como ya se ha dicho, el objetivo es crear oportunidades para que los alumnos practiquen y aprendan practicando. Para algunos profesores, las presentaciones orales consisten en la descripción de cuadros, pinturas o libros, lo que sugiere que una de las principales preocupaciones es preparar a los alumnos para el examen oral de final de curso (vid. Cañada Pujols & Milà-Garcia, 2023, para un análisis detallado del *washback* en los cursos de francés como lengua adicional), ya que esta es una de las partes que tenía en el momento en el que se recogieron los datos.

Relatos

Los relatos se construyen a partir de la narración y la descripción, e incluyen actividades como «describir actividades pasadas y experiencias personales» sobre cualquier tema relacionado con los intereses del alumno. Como actividad oral, no tienen un carácter interactivo, sino que son una especie de monólogo sostenido. Muchos profesores mencionan actividades similares, pero solo Helena trata los relatos como género particular, es decir, una producción individual centrada en una anécdota personal:

> (7) Cogí una serie de cuadros impresionistas y también alguno que me gusta a mi y los repartí y lo que tenían que hacer era describir aquel cuadro. […] Y luego, ayer, lo que les pedí fue que tenían que inventar tenían que explicar la historia que creían que había detrás de quellos personajes de aquel cuadro. Y les dije: «esto corresponde al *récit*: racontez-nous une expérience personnelle par rapport au sujet». Y se lo pasaron bien. *Helena*

Como se puede observar, Helena relaciona las historias con las partes del examen de certificación en las que se pide a los alumnos que describan una imagen y narren una experiencia que les ocurrió en el pasado.

4.2.2. *Interacción oral*

De la lista de actividades de interacción oral sugeridas por el MCER (2021) (véase § 2), los profesores mencionan las conversaciones, las entrevistas y los debates.

Conversaciones

Inicialmente, en los trabajos sobre análisis de la conversación el término *conversación* se utilizaba para designar cualquier tipo de intercambio verbal. En la actualidad, se prefiere usar el término general *interacción* y limitar el de *conversación* a un tipo concreto de interacción verbal, que, de acuerdo con Kerbrat-Orecchioni (1997), es el género prototípico. La conversación presupone la igualdad entre los participantes y la

ausencia de un objetivo formal explícito; además, presenta una gran independencia a todos los niveles: temas, participantes, organización de los turnos, etc.

La mitad de los profesores aluden a este género, aunque el término se utiliza a veces como sinónimo de diálogo o de discusión, a pesar de que existen diferencias claras entre ambos y de que solo la conversación puede considerarse un género discursivo. Según los profesores, la conversación es la forma óptima de aprender a hablar e interactuar oralmente: surge, de nuevo, la idea de «aprender haciendo algo» sin instrucción explícita, sin guiar a los alumnos en cuestiones propias del género como la gestión de los turnos de palabra o los turnos de apoyo.

Fina y Charo relacionan explícitamente las actividades de conversación con la parte del examen de certificación en la que los candidatos intercambian opiniones entre ellos y responden a preguntas de los examinadores. Sin embargo, dado el formato de la prueba oral del examen, cabe distinguir en ella dos modalidades: un *échange* inicial entre los candidatos (cf. Cañada Pujols, 2019) y una entrevista posterior con los examinadores[4]. Charo es bastante crítica con este tipo de interacción, ya que la considera artificial:

> (8) Y a partir de ahí se supone que tienen que empezar una pequeña conversación, un diálogo. (...) Que el día del examen no es natural, no es natural. Pero bueno, sí, como vienen entrenados, lo hacen. Yo soy un poco crítica con esta parte, ¿no? Porque es como todo muy forzado. *Charo*

Por su parte, Carmen tiene otra idea de lo que es una conversación: una actividad grupal en la que los estudiantes comentan un texto que toda la clase ha leído:

> (9) Pues eso tenían que hace como una pequeña conversación individual de cada una de las partes del libro y después tuvieron que explicarlo oralmente en clase. *Carmen*

El objetivo de estas actividades de conversación es que los aprendices expresen su opinión sobre el tema que se está tratando en ese momento en el aula. Fina da un ejemplo:

> (10) Trabajamos, por ejemplo, el tema de la familia, la *famille recomposée*, «¿qué os parece, *recomposée ou traditionnelle*?». Pues 10 minutos hablando entre tres y daban su opinión y hablaban de la familia. *Fina*

En resumen, para los profesores del estudio, la conversación es cualquier tipo de interacción verbal en la que los alumnos improvisan su discurso (como suelen hacer en el aula), dirigiéndose, normalmente, a sus compañeros. En la instrucción no se tiene en cuenta ningún aspecto interaccional (toma de turnos, por ejemplo) o pragmático, como el tipo de relación social o funcional, el tema o el contexto.

Entrevistas

[4] El *Diplôme d'études en langue française* o DELF la denomina *entretien dirigé*.

Cortés (2009) entiende la entrevista como una forma de discurso dialógico con dos participantes y turnos fijos de duración indeterminada. Su función principal es obtener información sobre una situación, un estado de cosas, una persona o, a menudo, todo ello al mismo tiempo.

Hay tres profesores que en sus clases trabajan con entrevistas: Albert, Arlet y Carmen. Albert escucha las producciones de sus alumnos sin dar ninguna instrucción previa y sin especificar los rasgos discursivos de este género oral; sin embargo, a veces hace un trabajo previo con entrevistas periodísticas escritas. El único aspecto textual que recibe atención es la estructura general, es decir, la organización de los turnos (preguntas y respuestas) como estrategia para trabajar la interrogación, que es el tema gramatical que hay que practicar. El segundo punto de interés relevante en las entrevistas, el registro, se deja de lado conscientemente. De nuevo, la pregunta formulada por el investigador induce a la reflexión por parte del profesor:

> (11) Sí, entrevistas les hago hacer. Lo de formal, informal… No trabajo los registros, lo trabajo más con las comprensiones orales. No tanto cuando hay producción. Esto es un fallo, no sé. Y después, sobre todo, trabajo diálogos, interacción, es lo que más trabajo: entrevistas, diálogos y ya está. Sí, tal vez tendría que hacer otra cosa [ríe]. *Arlet*

Finalmente, Carmen introduce las entrevistas de trabajo en el aula. Adoptando una perspectiva contrastiva, propone un modelo de entrevista que subraya los aspectos interculturales que distinguen los contextos español y francés.

Debates

Un debate es una discusión formal o informal, simétrica, sobre un tema en el que los participantes defienden diferentes puntos de vista. Es, por tanto, un caso particular de conversación, ya que se centra más en la función argumentativa del discurso (Kucharzyk, 2012). El objetivo principal de los participantes es convencer a la audiencia, no a sus oponentes en el debate; como observa Vion (1993: 138), en los debates, la competencia reina sobre la cooperación. Su extensión y duración, el número de participantes, el orden de los turnos y el tema se establecen de antemano (Kucharzyk, 2012), por lo que existe un espacio relativo para la espontaneidad.

Los resultados indican que los términos *debate*, *discusión* e *intercambio* son utilizados indistintamente por el grupo de profesores entrevistados, pero el término que mejor se corresponde con las actividades que realizan en las aulas es *échange*. De hecho, uno de los libros de texto utilizados por algunos profesores, *Alter Ego B1* (Dollez & Pons, 2013), incluye en cada unidad un apartado específico titulado «Échangez», concebido como una actividad de reutilización del vocabulario presentado en la unidad[5]:

[5] En el prefacio de *Alter Ego* B1, en la descripción de la sección «Points de vue sur…» de cada unidad (donde se encuentra la actividad «Échangez») se explica que: «Cette double page présente des regards

(12) Básicamente es aprender este vocabulario que amplía, desarrolla la… y después las actividades orales que hacen, que las hacen todas que se llama «Échangez». *Pablo*

Para los profesores, el debate es un género muy común que asocian con la segunda parte del examen de certificación, que, como se ha mencionado, es un intercambio de opiniones. Contrariamente a lo que ocurre en la vida real, esos debates en el aula se celebran sin público. Desde un punto de vista pedagógico, los profesores prefieren que los alumnos escuchen y produzcan a que sólo escuchen adoptando el papel de público. No hay un moderador como tal, aunque los turnos habitualmente los determina el profesor. En cuanto a los temas, no son necesariamente controvertidos (como suele ser el caso de este género), por lo que puede que potenciar la argumentación resulte difícil para los alumnos. En cualquier caso, los profesores restan importancia a los debates, ya que se refieren a ellos con expresiones vagas, como «hacemos un poco de debate» (Cesc) o «hacemos un pequeño debate» (Fina), y suelen asociarlos a la participación de todos los alumnos en una única interacción compartida.

5. Discusión

El MCER 2021 fomenta las prácticas orales basadas en un enfoque orientado a la acción cuyo objetivo es desarrollar la competencia comunicativa de los alumnos. En este sentido, los profesores aseguran que aprovechan todas las oportunidades que surgen para que los alumnos practiquen la lengua. Consideran que la práctica es la mejor manera de aprender, y esa visión explica por qué hay tan poca instrucción y retroalimentación por su parte. Goh & Burns (2012: 62-63) rechazan este planteamiento relativamente desestructurado, y defienden que la expresión y la interacción deben tener objetivos de aprendizaje claros desde el principio: «when we spell out specific speaking skills as clear learning objectives, we will plan lessons that really teach speaking and not just do speaking». Teniendo en cuenta que las oportunidades de que los alumnos hablen en el aula son imprevisibles y que las actividades que se realizan no suelen ser supervisadas, se podría afirmar que hay poca planificación en lo que respecta al componente oral de la lengua, una característica que es fundamental en la enseñanza de idiomas (Zhao, 2018) y que debería ir más allá de la elección de actividades específicas que complementen a otras. Dicho de otro modo, la concepción de la producción y de la interacción orales que se refleja en las entrevistas con los profesores del corpus refuerza la idea de que la escritura sigue prevaleciendo como centro de interés en el aula (Alrabadi, 2011) y que el oral queda de alguna manera relegado a oportunidades espontáneas que se dan en momentos diversos.

La segunda pregunta de investigación del artículo se centraba en la medida en la que los profesores introducen los géneros discursivos en el aula. El análisis refleja que

croisés sur le thème et permet d'échanger des opinions, de débattre et d'argumenter.» (Dollez & Pons, 2013: 4).

existe una distancia considerable entre las prácticas de los profesores y lo que establece la literatura académica sobre los géneros discursivos y su tratamiento en el aula. En primer lugar, se ha comprobado que los profesores apenas van más allá de la distinción entre monólogo y diálogo/interacción. Esto no es sorprendente si se tiene en cuenta en cuenta que el MCER 2001 no menciona géneros específicos, como tampoco hacen los planes de estudio o los exámenes oficiales elaborados por las autoridades educativas, y que tanto los planes de estudio como los exámenes presentan problemas conceptuales que el MCER 2021 no resuelve. De hecho, los profesores no tienen claro el concepto de género en sí mismo y parecen carecer de conocimientos específicos sobre lingüística textual y análisis del discurso, lo que conlleva que hagan un uso inadecuado de la terminología y se constate que desconocen las características específicas de cada género. En su estudio sobre la enseñanza del inglés en las EOI, Alonso Alonso (2014) menciona que los profesores recurren a géneros genéricos similares a los descritos en el apartado 4.2, como son las presentaciones, las discusiones y los debates. Por lo tanto, los profesores de EOI de todos los idiomas seguirían las directrices del MCER, pero no se aventurarían mucho más allá cuando tienen que trabajar con los géneros discursivos y plantearse la competencia discursiva como objetivo prioritario.

Existen diferencias fundamentales entre la definición y las características de los distintos géneros y lo que realmente se trabaja en las aulas. Los monólogos, o *exposés* parecen desviarse un poco de lo descrito en el MCER 2021 y también de la definición estándar utilizada en el análisis del discurso, en el sentido de que estos géneros suelen ser producidos por un solo hablante y no por un grupo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el contexto juega un papel decisivo en este sentido, ya que los grupos de clase son numerosos, los horarios son limitados y los planes de estudio son extensos, lo que impide a los profesores dedicar el tiempo suficiente a estos aspectos. Como se ha visto, en los cursos de nivel B1 de la EOI se hace mucho hincapié en «opinar», y estas ocasiones generan exitosamente un intercambio de puntos de vista entre los alumnos en el aula. Además, la preparación de los *exposés* puede implicar la introducción y explicación de nuevo vocabulario, algo que no ocurre en los monólogos de fuera del aula.

En cuanto a la conversación, la forma más básica de comunicación y un género en el que los alumnos deberían poder participar dentro y fuera del aula, es evidente que se produce en un entorno mucho más limitado de lo que debería. No hay libertad en cuanto a la elección del tema, ya que suele ser sugerido por el profesor o por el libro de texto, y siempre hay un objetivo didáctico, lejos del «hablar por hablar» propio de las conversaciones auténticas. En cambio, estas breves «conversaciones» son un pretexto para reutilizar los contenidos introducidos en una actividad o sesión anterior con un claro foco en la forma (vocabulario y gramática). Se suele prescindir de la gestión de los turnos de palabra o bien son gestionados por el profesor, por lo que tampoco se enseña a los alumnos los procedimientos interaccionales característicos de la conversación espontánea. En cuanto a las entrevistas, apenas se menciona la fase de planificación

que suele precederlas ni los rasgos específicos de este género, como la reformulación, las marcas de enunciación, los vocativos, las preguntas retóricas, etc. Por último, la participación en una discusión o en un debate debería prepararse trabajando rasgos como la entonación y otros elementos paralingüísticos, la cortesía a la hora de intervenir y las secuencias argumentativas, entre otros; sin embargo, ninguno de estos rasgos parece abordarse en el aula.

En conclusión, el análisis presentado en el apartado 4.2 corrobora la idea de que los géneros amplios y vagamente definidos que se introducen en el aula se eligen por su utilidad o su relación con el componente formal de la lengua. Aunque este enfoque es útil para los profesores, su simplicidad impide que se aproveche al máximo todo el potencial de aprendizaje que los géneros podrían y deberían proporcionar, de acuerdo con las tres dimensiones necesarias para alcanzar la competencia discursiva: la dimensión textual, la dimensión pragmática y la dimensión sociocultural. Si se toma como ejemplo la interacción oral, hay muchos rasgos que cambian de un género a otro y que parecían indistintos en los testimonios de los profesores, y hay otros elementos que no se abordan en ningún momento. Sin embargo, el análisis muestra que en el aula hay muchos rasgos, e incluso dimensiones globales enteras, que no se abordan en el aula: no se habla de la regulación de los turnos o de *backchannels*, del registro que exigen las distintas situaciones o del objetivo general de los distintos tipos de interacción. Resolver la falta de planificación detrás de la expresión e interacción orales en el aula permitiría a los docentes planificar actividades multifacéticas que abordaran las habilidades necesarias para la interacción, como la gestión de la misma, que incluye el conocimiento sobre la elección y cambio de temas y los procedimientos de toma de turnos (Tajeddin & Alemi, 2018). Además, si los alumnos pudieran elegir temas familiares (como lo harían en conversaciones reales), podrían maximizar sus oportunidades de practicar (Goh & Burns, 2012).

6. Conclusiones

A pesar de que la muestra del estudio es reducida y ofrece una visión limitada, los resultados apuntan a que queda mucho por hacer en cuanto al trabajo de la expresión e interacción orales y al uso de géneros discursivos en la enseñanza lenguas adicionales. Como se ha visto, los géneros discursivos se definen vagamente en el aula, y son abordados para revisar el contenido lingüístico o para brindar oportunidades para producir, pero sin prestar atención a sus características discursivas. Siguiendo la idea de que las clases de expresión oral «need to be conceptualized as structured and supported learning opportunities for developing […] various components of speaking competence» (Burns, 2012: 168), debería prestarse mayor atención a los aspectos pragmáticos y socioculturales de los textos, que a menudo son obviados en el aula. Un enfoque basado en los géneros discursivos que tenga en cuenta las tres dimensiones descritas anteriormente ayudaría a los alumnos a mejorar su nivel de conocimiento de una lengua

de forma más significativa en un determinado nivel de competencia (Martín-Peris *et al.*, 2021). En este sentido, sería muy productivo introducir este enfoque en la formación permanente del profesorado y también tenerlo presente a la hora de elaborar materiales que visibilicen la aportación que puede hacer el trabajo con géneros discursivos a la práctica docente.

El panorama recogido en las entrevistas con los profesores parece invitar a reflexionar sobre el estado actual del aprendizaje de las destrezas orales en francés como lengua adicional en las EOI catalanas y en posibles iniciativas que se puedan llevar a cabo para mejorarlas. Sin embargo, tal cambio en los enfoques de la enseñanza debería tener lugar no solo individualmente, sino también a escala general. El cambio debe centrarse, por un lado, en prestar más atención a la naturaleza de las actividades del aula, tanto escritas como orales, para hacerlas más significativas para los estudiantes y, por otro, en trabajar con géneros discursivos, que son parte de sus vidas. Para aplicarlo con éxito, se necesitarán más estudios sobre las implicaciones pedagógicas y los resultados que se obtienen con este enfoque en diferentes contextos.

Referencias bibliográficas

ALAMRI, Wafaa Abdullah (2018): «Communicative Language Teaching: Possible Alternative Approaches to CLT and Teaching Contexts». *English Language Teaching*, 11:10, 132-138. http://doi.org/10.5539/elt.v11n10p132

ALONSO ALONSO, Rosa (2014): Teaching Speaking: an Exploratory Study in Two Academic Contexts. *Porta Linguarum*, 22, 145-160.

ALONSO ALONSO, Rosa [ed.] (2018): *Speaking in a Second Language*. Amsterdam, John Benjamins.

ALRABADI, Elie (2011): «Quelle méthodologie faut-il adopter pour l'enseignement/apprentissage de l'oral ?». *Didáctica. Lengua y Literatura*, 23, 15-34. https://doi.org/10.5209/-rev_DIDA.2011 .v23.363 08

BATHIA, Vijay Kumar (2004): *Worlds of written discourse: A genre-based view.* Londres, Continuum.

BAJTTÍN, Mikhail Mikhaĭlovich (1986): *Speech Genres and Other Late Essays* [Traducción de V. W. McGee]. Austin, University of Texas Press.

BILGER, Mireille & Paul CAPPEAU (2004). «L'oral ou la multiplication des styles». *Langage e& société*, 109: 3, 13-20. https://doi.org/10.3917/ls.109.0013

BRANCA-ROSOFF, Sonia (1999): «Types, modes et genres : entre langue et discours». *Langage & Société*, 87, 5-24.

BRINKMANN, Svend (2007): «Could Interviews Be Epistemic? An Alternative to Qualitative Opinion Polling». *Qualitative Inquiry*, 13: 8, 1116-1138. https://doi.org/10.1177/-1077800407308222

BURNS, Ann (2006): «Teaching Speaking: A Text-Based Syllabus Approach», in Esther Usó-Juan & Alicia Martínez-Flor (eds.), *Current Trends in the Development and Teaching of the Four Language Skills*. Berlín / Nueva York, de Gruyter, 235-258. https://doi.org-/10.1515/ 9783110197778

BURNS, Ann (2012): «A Holistic Approach to Teaching Speaking in the Language Classroom», *in* Mikael Olofsson (ed.), *Symposium 2012 - Lärarrollen i svenska som andraspråk*. Estocolmo, Stockholms Universitet, 165-178.

BURNS, Ann (2017): «Research and the Teaching of Speaking in Second Language Classroom», *in* Eli Hinkel (ed.), *Handbook of Research in Second Language Teaching and Learning*. Vol. 3. Nueva York, Routledge, 242-256.

CAÑADA PUJOLS, Maria Dolors (2019): «Evalúo, luego… ¿aprendo? La evaluación entre iguales como instrumento para mejorar la competencia oral en FLE». *Çédille, revista de estudios franceses*, 15, 109-137. https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1640

CAÑADA PUJOLS, Maria Dolors & Alba MILÀ-GARCIA (2023): «Washback on speaking and spoken interaction: teachers' perceptions in the French as an Additional Language classroom». *Porta Linguarum. Revista interuniversitaria de Didáctica de las Lenguas Extranjeras*, 40, 25-39. https://doi.org/10.30827/portalin.vi40.21814

CHARTRAND, Suzanne-Geneviève (2016): «Les genres du discours : point nodal de la discipline français», *in* Glais Sales Cordeiro & David Vrydaghs (eds.), *Statuts des genres en didactique du français*. Namur, Presses universitaires de Namur, 53-81. https://-books.openedition.org/pun/6157

CLAUDEL, Chantal & Véronique LAURENS (2016): «Le genre discursif comme objet d'enseignement en didactique du français». *SHS Web of Conferences*, *27*, Article 07005. https://doi.org/10.1051/shscon f/20162707005

CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis (2009): *Comentario pragmático de comunicación oral II. Entrevistas informativas.* Madrid, Arco Libros.

DOLLEZ, Catherine & Sylvie PONS (2013): *Alter ego B1.* Montpellier, Hachette Langue Étrangère.

DOLZ, Joaquim & Bernard SCHNEUWLY (2002): *Pour un enseignement de l'oral*. Montrouge, ESF.

FLOWERDEW, John (2004): «The discursive construction of a world-class city». *Discourse and Society*, 15: 5, 579-605. https://doi.org/10.1177/0957926504045033

GARCÍA-BALSAS, Marta & Carmen LÓPEZ-FERRERO (2023): «Debates en el aula de español como lengua adicional: criterios para evaluar la producción oral». *Porta Linguarum. Revista interuniversitaria de Didáctica de las Lenguas Extranjeras*, 39, 147–164. https://doi.org/10.30827/portalin.vi39.23533

GENERALITAT DE CATALUNYA (2021): *Ensenyament d'idiomes*. URL: http://www.gencat.cat/-ensenyament/eac/pdf/IDI_CA.pdf.

GOH, Christine Chuen Meng & Ann BURNS (2012): *Teaching Speaking: A Holistic Approach*. Cambridge, Cambridge University Press.

GUIMARÃES-SANTOS, Luiza (2012) : «Perspective actionnelle et genres textuels : le modèle didactique dans l'enseignement du français langue étrangère». *Synergies Canada*, 5. https://doi.org/10.2108 3/synergies.v0i5.1686

HALL, Joan Kelly (1993): «The role of oral practices in the accomplishment of our everyday lives: The sociocultural dimension of interaction with implications for the learning of another language». *Applied Linguistics*, 14: 2, 145-167. https://doi.org/10.1093/ap-plin/14.2.145

HALL, Joan Kelly; John HELLERMANN & Simona PEKARAK DOEHLER [eds.] (2011): *L2 interactional competence and development*. Clevedon, Multilingual Matters.

HOLTER, Marianne TS.; Ayna B JOHANSEN; Ottar NESS; Svend BRINKMANN; Mette T. HØYBYE & Håvar BRENDRYEN (2019): «Qualitative interview studies of working mechanisms in electronic health: Tools to enhance study quality». *Journal of Medical Internet Research*, 21: 5, e10354. https://doi.org/10.2196/10354

JACQUIN, Marianne (2016): «Enseigner l'exposé oral dans une perspective inter-linguistique : des prescriptions officielles à la planification et réalisation en classe», *in* Glais Sales Cordeiro & David Vrydaghs (eds.), *Statuts des genres en didactique du français*. Namur, Presses universitaires de Namur, 237-260. https://books.openedition.org/pun/6222

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1997): «A Multilevel Approach in the Study of Talk-In-Interaction». *Pragmatics*, 7: 1, 1-20. https://doi.org/10.1075/prag.7.1.01ker

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine & Véronique TRAVERSO (2004): «Types d'interactions et genres de l'oral». *Langages*, 153: 1, 41-51. https://doi.org/10.3917/lang.153.0041

KRIPPENDORFF, Klaus (2004): *Content Analysis. An Introduction to its Methodology*. Thousand Oaks, Sage. 2.ª ed.

KUCHARZYK, Radoslaw (2012): «Construire un discours oral, oui… mais comment ? L'impact de la pragmatique de l'oral sur la didactique des langues étrangères». *Synergies Canada*, 5. https://doi.org/10.21083/synergies.v0i5.1455

MALRIEU, Denise & François RASTIER (2001): «Genres et variations morphosyntaxiques». *Traitement Automatique des Langues*, 42: 2, 547-577. http://doi.org/10.3917/-rfla.052.0101

MARTÍN-PERIS, Ernesto ; Carmen LÓPEZ FERRERO & Carme BACH (2021): «Plurilingual discourse competence: Assessing genres at the Threshold Level». *Journal of Applied Linguistics and Professional Practice*, 15: 3, 265-287. https://doi.org/10.1558/-jalpp.21052

[MCER 2001] Consejo de Europa (2001): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

[MCER 2021] Consejo de Europa (2020): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Volumen complementario*. Estrasburgo, Servicio de publicaciones del Consejo de Europa. https://www.coe.int/lang-cefr

MERCER, Neil; Paul WARWICK & Ayesha AHMED (2017): «An Oracy Assessment Toolkit: Linking Research and Development in the Assessment of Students' Spoken Language Skills at Age 11-12». *Learning and Instruction*, 48, 51-60. https://doi.org/10.1016/-j.learninstruc.2016.10.005

MOIRAND, Sophie (2003): «Quelles catégories descriptives pour la mise au jour des genres du discours ?» [Texto editado en línea en *univ-lyon2.fr: icar.univ-lyon 2.fr S. Moirand - Study day entitled "les genres de l'oral"*). URL: https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr /hal-01507281/document

PALTRIDGE, Brian (2001): *Genre and the language learning classroom*. Michigan, University of Michigan Press.

PRIOR, Matthew T. (2018): «Accomplishing "rapport" in qualitative research interviews: Empathic moments in interaction». *Applied Linguistics Review*, 9: 4, 487-511. https://doi.org/10.1515/applirev-2017-0029

SALES CORDEIRO, Glais, & David VRYDAGHS [eds.] (2016): *Statuts des genres en didactique du français*. Namur, Presses universitaires de Namur. URL: https://books.openedition.org/pun/6082

SAVIGNON, Sandra Joy (2017): «Communicative Competence», *in* John I. Liontas & Margo DelliCarpini (eds.), *The TESOL Encyclopedia of English Language Teaching*. Hoboken, Wiley-Blackwell, 1-7. https://doi.org/10.1002/9781118784235.eelt0047

SWALES, John Malcom (1990): *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings.* Cambridge, Cambridge University Press.

TAJEDDIN, Zia & Minoo ALEMI (2018): «Genres of Spoken Interaction», *in* John I. Liontas & Margo DelliCarpini (eds.), *The TESOL Encyclopedia of English Language Teaching*. Hoboken, Wiley-Blackwell. https://doi.org/10.1002/9781118784235.eelt0709

TAYLOR, Steven. J. & Robert Bogdan (1987): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, Paidós, vol. 1.

VAN COMPERNOLLE, Rémi & Nuria BALLESTEROS SORIA (2020): «Developing interactional repertoires in the classroom through dynamic strategic interaction scenarios». *Vigo International Journal of Applied Linguistics*, 17, 141-169. https://doi.org/10.35869/vial.v0i17.1468

VION, Robert (1993): *La communication verbale*. París, Hachette.

WARING, Hansun Zhang (2018). «Teaching L2 interactional competence: Problems and possibilities». *Classroom Discourse*, 9, 57-67. https://doi.org/10.1080/19463014.2018.1434082

WOOLARD, Kathryn A. (2008): «Why dat now?: Linguistic-anthropological Contributions to the Explanation of Sociolinguistic Icons and Change». *Journal of Sociolinguistics*, 12: 4, 432-452. https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2008.003 75.x

ZHAO, Jing (2018): «Lesson Planning for Teaching Speaking», *in* John I. Liontas & Margo DelliCarpini (eds.), *The TESOL Encyclopedia of English Language Teaching*. Hoboken, Wiley-Blackwell. https://doi.org/10.1002/9781118784235.eelt0249

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

Victor Segalen, l'écrivain incertain

Said OUCHARI
Université Hassan II de Casablanca (Maroc)
s.ouchari@edu.umi.ac.ma
https://orcid.org/0009-0004-5855-4820

Resumen

Esta contribución examina la doble recepción de Victor Segalen. Dentro de la crítica segaleniana existe una divergencia, incluso una tensión, que ha sido poco estudiada. Esta doble recepción incluye a estudiosos que presentan a Segalen con un enfoque global de la alteridad, con claras posiciones ideológicas en su cuestionamiento del cristianismo y su deconstrucción de los mitos coloniales. Otros críticos adoptan el enfoque opuesto, relativizando la idea del escritor como abierto al intercambio intercultural y hostil al fenómeno de la colonización. Varios críticos han aportado pruebas que demuestran que la crítica de la obra de Segalen siempre ha sido errónea cuando considera al viajero como defensor de otras culturas.
Palabras clave: exotismo, Victor Segalen, recepción, colonialismo, viajero incierto.

Résumé

Cette contribution examine la double réception de Victor Segalen. Au sein de la critique ségalénienne, il y a une divergence, voire une tension, d'ailleurs peu étudiée. Cette double réception comprend les chercheurs qui présentent un Segalen doté d'une approche compréhensive de l'altérité, aux positions idéologiques claires dans sa remise en question du christianisme et dans sa déconstruction des mythes coloniaux. D'autres critiques empruntent le chemin inverse et relativisent l'idée de l'écrivain ouvert aux échanges interculturels et hostile au phénomène de la colonisation. Preuves à l'appui, de nombreux critiques montrent que la critique ségalénienne n'a cessé d'entretenir un contresens quand elle considère le voyageur comme un défenseur des autres cultures.
Mots-clés : exotisme, Victor Segalen, réception, colonialisme, voyageur incertain.

Abstract

This contribution examines the dual reception of Victor Segalen. Within Segalenian critics, there is a divergence, even a tension, which has been little studied. This dual reception includes scholars who present Segalen with a comprehensive approach to otherness, with clear ideological positions in his questioning of Christianity and deconstruction of colonial myths.

* Artículo recibido el 27/05/2023, aceptado el 23/09/2023.

Other critics take the opposite approach, relativizing the idea of the writer as open to intercultural exchange and hostile to the phenomenon of colonization. In fact, many critics have shown that Segalenian critics have consistently misinterpreted the traveler as a defender of other cu.
Keywords: exoticism, Victor Segalen, reception, colonialism, uncertain traveler.

1. Introduction

Depuis des décennies, il est devenu d'usage d'inscrire l'œuvre de l'écrivain-voyageur Victor Segalen dans le sillage d'une approche compréhensive de l'altérité. Autant dans son œuvre littéraire que dans son *Essai sur l'exotisme*, l'auteur pose les jalons d'une nouvelle conception de l'exotisme qui « […] n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir de l'exotisme, qui n'est que le pouvoir de Concevoir autre » (Segalen, 1978 : 41). Loin d'être un simple cadre d'écriture, l'exotisme ségalénien est une vision du monde, une posture à la fois esthétique et éthique qui a nourri des œuvres fictionnelles et poétiques où les impressions fugitives et le pittoresque n'ont pas de place.

Sur les traces de Segalen en Polynésie et en Chine, la critique scrute un nouveau rapport à l'autre absent des écrits de son époque. En effet, il ne succombe pas à la tentation d'une littérature marquée au sceau du colonialisme qui réduit les êtres et les objets aux impératifs de la subjectivité du voyageur et, dans une large mesure, aux considérations de la culture occidentale. Cependant, une nouvelle réflexion a pris place dans le champ de la critique ségalénienne. Effectuant à un retour à Segalen à un moment où il est consacré comme le défenseur de la culture de l'autre, cet autre versant de la critique soulève de nouveaux éléments de réflexion sur l'auteur dont les partis pris idéologiques prêtent à confusion. S'il nous a légué une façon de s'ouvrir à l'Autre, il ne s'est jamais soucié des autres comme l'écrit Khatibi (1987 : 52) : « Voici un lettré raffiné qui rêve à devenir un mandarin occidental en faisant de la Chine son laboratoire d'écriture. Mais lorsqu'il est confronté au terrain, il retrouve parfois en lui un archaïsme sauvage et intolérant ».

Loin d'être alors différents de ceux de ses contemporains, ses écrits, surtout chinois, ont consacré l'image d'un colonialiste peu soucieux de l'autre et très imprégné par sa propre culture. Mieux, son souci est avant tout de trouver, dans les pays lointains, un cadre exotique pour nourrir son esthétique. Tout compte fait, il est convaincu de la supériorité de la culture occidentale à l'instar d'un certain Pierre Loti dont l'œuvre est au service du colonialisme. Ainsi, l'œuvre clive son lectorat entre ceux qui élisent Segalen, le grand poète, l'humaniste et ceux qui ont choisi d'instiller le doute et l'incertitude dans sa posture d'écrivain anticolonial.

Cet article tente donc de mettre en avant cette double lecture en essayant de montrer en quoi l'œuvre de Segalen tend à justifier une telle tension. Pour ce faire,

nous allons nous appuyer sur les principales études pour chaque versant de la critique tout en tenant compte de l'évolution de ce regard critique.

2. Un penseur attentif à l'altérité

Avant d'être exhumée en 1961 grâce à l'ouvrage d'Henry Bouillier, l'œuvre de Segalen a connu un interminable purgatoire anthume. Depuis cette époque, la critique a consacré un Segalen de gauche, un humaniste, adepte de l'interculturel, doté d'une approche compréhensive de l'altérité. Frappées d'oubli au début du siècle, ses œuvres faisaient l'exception dans le sillage d'une littérature exotique mise au service de la colonisation. Segalen a introduit une coupure avec le regard nostalgique et pittoresque de l'exotisme du XIX^{e} siècle de par une nouvelle conception de l'exotisme.

La critique ségalénienne a pérégriné avec cette image d'un écrivain interculturel véhiculée par Bouillier. Ainsi, bien des critiques ont mis l'accent sur cette dimension forte présente dans ses écrits, en particulier, polynésiens dans lesquels l'auteur des *Immémoriaux* a bien mis en évidence les maux causés par la présence des missionnaires sur les îles. S'appuyant sur les déclarations de Segalen dans l'*Essai sur l'exotisme*, les adeptes de cette lecture estiment que Segalen se départit de l'héritage colonial et, partant, de la pensée ethnocentriste. En effet, à une époque où la littérature occidentale, et à plus forte raison française, est destinée à légitimer l'entreprise coloniale, Segalen adopte une posture tout à fait différente. Son œuvre tente de dissocier le politique du culturel, association fort présente dans le discours colonialiste. En plus de sa critique virulente du christianisme, la critique a également salué, chez Segalen, le fait d'adopter une posture anticoloniale à une époque où la France essaie d'entretenir à tout prix cette idéologie aux effets dévastateurs sur la diversité. Gilles Manceron (1991 : 13) écrit à cet égard :

> La pensée de Segalen, qu'il faut bien qualifier d'anticolonialiste, ne retiendrait l'attention de l'Europe qu'après l'effondrement de ses empires. Il a fallu aussi attendre que s'apaise une certaine vogue de l'exotisme pour que l'on s'intéresse enfin à cet écrivain contestataire de la littérature exotique.

La postérité de son œuvre n'a pas rompu avec le discours des contemporains à l'exception de quelques voix dissidentes. La plupart des études font l'éloge d'un penseur et écrivain imprégné par la culture et la religion polynésiennes, dont il a expérimenté douloureusement la désagrégation. Pour cette raison, son roman *Les Immémoriaux* se propose de redonner vie à une civilisation vouée à la disparition sous l'effet de la colonisation et du processus d'acculturation qui en résulte. À l'encontre du discours hégémonique et colonialiste qui consacre la supériorité de l'homme blanc, le voyageur prête la voix à l'autre. De cette manière, il déconstruit tous les préjugés euro-centriques sur l'Extrême-Orient.

> À l'image des entreprises coloniales, animées par un désir d'influence, d'autorité, de domination sur d'autres peuples et par un

> prosélytisme religieux, la littérature exotique étouffe la richesse des cultures indigènes considérées comme sous évoluées. Aussi les écrivains exotiques livrent la splendeur des Tropiques à travers le filtre déformant des idées, des croyances et des doctrines de leur époque. Segalen refuse ce regard qu'il juge superficiel, et il se propose de traduire la beauté du choc qu'il éprouve devant l'originalité de chaque civilisation (Cachot, 1999 : 7).

Tout comme le colonialisme, la religion passe au crible et subit le même traitement. À en croire la critique, les deux questions font l'objet d'un même traitement chez Segalen. En d'autres termes, en fustigeant la colonisation, l'œuvre ne peut, forcément, que dénoncer le christianisme. La critique de cette religion a certes partie liée avec l'éducation religieuse contraignante que Segalen a reçue et dont il porte les séquelles depuis son jeune âge[1]. Mais, elle est également liée au fait que le christianisme se trouve être l'un des piliers de cette politique de colonisation. Dans la perspective de Segalen, la religion chrétienne et, par extension, la culture occidentale ne peuvent pas être dissociées de la politique. C'est pourquoi *Les Immémoriaux* traduit un double regard critique ; sont dénoncées et la religion et la supposée « mission civilisatrice ». Michel Onfray (2017 : 44) a bien résumé ce rapport dans ces termes :

> Ce qui tue une civilisation, c'est une autre civilisation, plus forte, plus puissante, plus dominatrice, plus toxique, plus dangereuse […] ainsi, toute civilisation (et la religion en est une forte quintessence) est meurtrière pour les autres races. Le Jésus sémite transformé par les Latins qui naviguent sur la mer intérieure fut mortel aux Atuas maoris et à leurs sectateurs.

La condamnation de la colonisation, dans le cadre d'une approche compréhensive de l'altérité, va donc de pair avec celle du christianisme. D'où la consécration des *Immémoriaux* en tant qu'un livre pamphlétaire. Pour cette raison, Segalen se livre à un jeu de comparaison entre les us et coutumes des Maoris et ceux des missionnaires européens. Sylvie André remarque que ce jeu permet à Segalen de mettre en évidence les contrastes entre les deux cultures. D'une part, celle des Occidentaux, animée par la religion chrétienne, instaure de nombreuses contraintes limitant la liberté de l'homme. Sylvie André cite, dans cette perspective, le péché originel, inconnu en Polynésie et opposé à une liberté sexuelle fort présente chez les Maoris. Elle en arrive à conclure que Segalen contracte une telle attitude déconstructiviste de sa lecture du philosophe allemand Friedrich Nietzsche :

[1] Bouillier (1986 : 15) établit un lien entre la posture critique de Segalen à l'égard du catholicisme et l'enfance de ce dernier qui ne dénonce dans cette religion que « […] la bigoterie infligée dans ses jeunes années par sa mère ». Nombreux sont les critiques ayant soutenu cette lecture considérant que les choix esthétiques et idéologiques de Segalen peuvent s'expliquer par des considérations ouvertement biographiques.

> Et c'est ici que nous pouvons pressentir ce que l'écrivain doit à Nietzsche : sa virulence à l'égard de la religion chrétienne, au-delà de la description « objective » de l'ethnologue. En effet, sur l'interprétation des religions, les ethnologues et Nietzsche s'accordent (André, 2015 : 56).

Une autre forme de condamnation du christianisme prend forme, selon André Sylvie, dans la place qu'occupe le corps chez les Polynésiens. Si la religion des Missionnaires frappe le corps de nombreux interdits, dans la civilisation polynésienne, il se trouve affranchi de toutes contraintes religieuses qui en restreignent la liberté. *Les Immémoriaux* tentent en effet de véhiculer toutes ces valeurs de liberté, de jouissance, d'émancipation qui fondent la société polynésienne. Il faut souligner que ces valeurs sont exprimées non seulement dans les gestes de la vie quotidienne, mais également dans bien des scènes et rites religieux, ce qui montre leur importance en tant qu'élément de cohésion social.

Poussant la réflexion plus loin, la critique se penche sur les implications scripturales de cette nouvelle conception de l'altérité. Ainsi, la perspective narrative adoptée par Segalen dans les fictions polynésiennes montre leur aspect séditieux. Dans *Les Immémoriaux*, il y a par exemple un décentrement du point de vue dans la mesure où le narrateur n'est pas un personnage européen. Le personnage principal, en même temps narrateur, est une figure tahitienne. Ce changement de perspective donne à voir une description de la culture de l'autre selon les lorgnettes d'un indigène. Le lecteur se trouve face à une façon de narrer dont il n'est pas habitué et qui lui fait voir la civilisation polynésienne sous un jour nouveau. Les us et coutumes sont décrits d'une façon dont ils auraient pu être décrits si on donnait la parole aux indigènes eux-mêmes. À cet égard, Christian Doumet (1983 : 96) avance : « Le désir de s'arracher à la langue maternelle. Le vœu obsédant d'échapper à la maternité de la langue. Une pulsion inscrite au cœur du style de Segalen, mais qui trouve, dans ce roman, son expression satisfaisante, parce que réversible ».

En cela, la critique met l'accent sur la cohérence entre les fictions de l'auteur et ses réflexions théoriques. Il reste fidèle aux principes de l'exotisme dont il a posé les jalons dans l'*Essai sur l'exotisme*. Ainsi, le point de vue narratif en constitue l'épine dorsale comme le confirme l'un des grands biographes du poète :

> Il [Segalen] adoptait dans *Les Immémoriaux* le point de vue d'un peuple non européen et montrait à ses lecteurs qu'il existait d'autres façons de penser que celles de l'homme blanc occidental, le livre est assurément un livre antiraciste […] Et il en va de même pour *Le Fils du Ciel,* écrit du point de vue des Chinois et non du point de vue des Occidentaux, et où la bêtise raciste,

> comme dans d'autres œuvres, est souvent brocardée (Manceron, 1991 : 371).

Cette théorie de l'exotisme qui fait l'éloge de l'autre lui a valu d'être qualifié d'anti-Loti. À l'image de bien d'autres comme Paul Claudel et Claude Farrère, Pierre Loti, comparé à Segalen, n'a fait, à travers ses récits, que cultiver le narcissisme et assouvir le désir de son ego occidental[2]. À l'opposé de l'auteur du *Mariage de Loti*, Segalen, quant à lui, a plus ou moins réussi à déconstruire la constellation de mythes sur une civilisation millénaire.

Plus loin, cette théorie de l'altérité prônée par Segalen a concrètement eu ses lettres de noblesse après le démantèlement des empires coloniaux. En effet, le réexamen de la notion d'exotisme à partir des années 1970 et le renouvellement de l'intérêt pour les récits de voyage coloniaux amènent à réévaluer l'apport de l'exotisme de Segalen. Ainsi, la relecture de l'*Essai sur l'exotisme* par de nombreux théoriciens comme Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Jean Baudrillard, Abdelkébir Khatibi a permis de porter un regard nouveau sur la littérature coloniale, considérée comme vecteur d'une idéologie. Ces mêmes penseurs ont même bâti leurs propres conceptions de l'altérité à la base des développements de Segalen.

3. Le voyageur incertain

Voyageur incertain, cette expression utilisée par Marie Dollé en 2008 met l'accent sur l'autre versant de la critique ségalénienne. Bien avant elle, certains critiques ont relativisé l'idée selon laquelle Segalen est un partisan de l'interculturel et un défenseur des cultures autres. Bien que ses propos dans l'*Essai sur l'exotisme* illustrent son attitude anticoloniale, son œuvre fictionnelle semble être le réceptacle d'une forme de nostalgie coloniale. Suivant cette pente, l'autre communauté de critiques s'interroge sur une possible inscription de Segalen dans le discours colonialiste dont il a essayé pourtant de saper les fondements.

En effet, au sujet des échanges interculturels, Tzvetan Todorov soutient que Segalen n'y croit pas. Pour étayer ses propos, le théoricien évoque le principe d'impénétrabilité des races que le voyageur développe dans son *Essai*. Pour Todorov, ce principe met Segalen devant une contradiction : l'impénétrabilité ne peut pas aller de pair avec l'interculturalité qui suppose une ouverture sur l'Autre. Cette ambivalence dans le projet de Segalen pousse Todorov à parler d'une sorte de refus de croisement des cultures « une horreur devant le rapprochement des peuples » (Todorov, 1989 : 445). Par

[2] Segalen (1995 : 746) affirme : « […] ni Loti, ni Saint-Pol Roux, ni Claudel, Autre chose ! Autre que ceux-là ! Mais une vraie trouvaille doit être simple […] et d'abord, pourquoi tout simplement ne pas prendre le contre-pied de ceux-là dont je me défends ? Pourquoi ne pas tenter la contre-épreuve ? Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des choses et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux ? Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit [...] ».

une telle orientation explicitement exprimée[3] dans l'*Essai*, Segalen donne la primauté à la différence au détriment de l'identité. Il faut se rappeler que ce même postulat d'altérité impénétrable a, selon Edward Saïd, servi de base au discours orientaliste. Le constat revient à dire que malgré l'entrecroisement entre civilisations, chacune d'elle garde sa spécificité et en sort intacte de l'échange. Mieux, ce relativisme radical rapproche Segalen de Gobineau et de Barrès dont Segalen critique les partis pris idéologiques :

> Segalen partage le refus des croisements avec Gobineau, Loti et Lévi-Strauss ; s'il faut que les peuples soient en contact, qu'ils se fassent au moins la guerre […] Segalen est aussi belliqueux que Péguy. Son évocation de la rencontre avec l'autre est fouillée et nuancée ; elle reste cependant partielle car elle enregistre le rôle de la différence et sous-estime celui de l'identité. À partir de là, devenu défenseur de la différence pure, Segalen refuse de concevoir que les individus puissent avoir les mêmes droits, sans cesser d'être différents ; que les peuples puissent rester différents les uns des autres sans pour autant se faire la guerre (Todorov, 1989 : 444-445).

Cette ambivalence ne concerne pas sa réflexion théorique et s'étend à ses œuvres littéraires. Si dans *Les Immémoriaux*, le narrateur est un personnage maori, dans *Le Maître-du-Jouir*, c'est un Européen, en l'occurrence Paul Gauguin. De même, dans la première fiction, le tahitien est représenté sous une forme connaissable, ce qui n'est pas le cas dans *René Leys*, dont le thème central est la connaissance impossible. Les objets et les êtres tels qu'ils sont mis en fiction dans ces œuvres chinoises montrent que la connaissance de l'autre est relative, voire impossible. Segalen reconnaît lui-même une certaine évolution dans sa conception de l'exotisme comme en témoigne sa lettre à Gilles Manceron : « Je ne peux que te donner raison quand tu vois, dans *Stèles*, un démenti spontané à l'attitude d'exotisme littéraire que je t'exposais autrefois ; non pas démenti : éclatement de la formule » (Segalen, 2004 : 73).

Segalen semble être conscient de l'éclatement de sa théorie. Il se félicite d'avoir dépassé l'exotisme tel qu'il se trouve investi dans ses fictions polynésiennes. Dans *Stèles*, la Chine est représentée sous forme d'un univers nourri par l'histoire du pays et par l'imagination du poète qui vient chercher non pas la Chine mais une image de l'Empire du Milieu. La critique considère également *René Leys* comme la parfaite illustration de l'idée d'une altérité qui résiste à la connaissance par « […] l'Occidental soupçonné de chinoiserie ou d'érudition mandarinale esthétisante […] » (Labatut, 2019 : 277). Ce qui revient à dire que Segalen se soucie moins de l'autre que de son esthétique. La Chine n'est qu'un prétexte lui permettant d'écrire ses œuvres. Il en parle à son ami

[3] « Les moyens d'Usure de l'Exotisme à la surface du Globe : tout ce qu'on appelle Progrès. Lois de la Physique appliquée ; voyages mécaniques confrontant les peuples et, horreur, les mêlant, les mélangeant sans les faire se battre » (Segalen, 1978 : 77).

dans ces termes : « Le transfert de l'Empire de Chine à l'Empire de soi-même est constant » (Segalen, 1995 : 19). Pour Ian Thomas Fookes, Segalen opère une superposition de sa vision de la Chine, sur un pays qui reste à l'arrière-plan, en tant que non-lieu. Henry Bouillier (1986 : 19) avance :

> La Chine a permis à cet homme si pudique et si secret son monde intérieur sans l'étaler ni le galvauder. Il a trouvé dans la Chine l'instrument le plus proche à servir une poésie de voyant. On peut dire en ce sens que toute l'œuvre "chinoise" de Segalen est une immense allégorie de son univers de poète.

Par de tels choix, Segalen reste certes fidèle à ses déclarations dans l'*Essai sur l'Exotisme,* mais quoi de plus consistant aux yeux de la critique que cette déclaration pour rapprocher Segalen de Pierre Loti. Jean Bardin s'inscrit dans cette voie puisqu'il affirme que les deux écrivains voyageurs partagent la même perception exotique. Dans son article, « Loti et Segalen ou l'illusion de la différence », montre, arguments à l'appui, que si Segalen a regretté la désagrégation de la culture polynésienne, Loti a agi de manière pareille au Maroc et en Turquie. À cela s'ajoute l'idée selon laquelle tous les deux sont convaincus que l'exotisme est finalement un chemin vers soi et que l'autre n'est qu'un détour pour parvenir à son intimité. Un exemple nous est en effet donné par Bardin notamment à partir des fictions polynésiennes où Segalen, attaché à présenter les traditions de ce monde lointain selon une certaine objectivité, ne manque pas d'y mettre sa subjectivité. À la fois ouvrage d'ethnographie tentant de cerner une vérité historique à la base de récits de voyage précédents et d'enquêtes sur le terrain, *Les Immémoriaux*, nous dit la critique, se révèle en même temps une exploration de soi. Roger Célestin (1997 : 127) parle, dans cette optique, d'un effet de subjectivité en avançant que cette fiction n'est finalement qu'une autobiographie : « Cette possibilité de se réserver cette sauvagerie et cette jouissance dont provient un effet de subjectivité, une part d'autobiographie, en cela que l'écriture dans ce cas-là devient moyen de se raconter en racontant l'Autre ».

Revenons à Bardin pour qui les convergences entre Loti et Segalen sont nombreuses. Contemporains du même milieu littéraire, puisqu'ils ont vécu à la même période, ils explorent les pays exotiques dans les mêmes conditions historiques, politiques et culturelles. Dans cette optique, Bardin fait allusion à la politique coloniale qui, compte tenu de telles considérations, ne pouvait qu'entacher leurs écrits. Mais voir en Loti un partisan de la colonisation et Segalen non lui semble un contresens. En effet, l'auteur d'*Aziyadé* a, bien au contraire, prôné une philosophie que Bardin nomme « le mythe du simple » se référant à « l'homme resté pur et croyant » (Bardin, 1998 : 31). Quant à Segalen, son engagement relève de l'esthétique dans la mesure où il a lutté contre les usures qui menacent l'exotisme. Parlant Loti, Bardin affirme : « Acceptant de passer par-delà ses préférences éthiques, par-delà son mythe du simple, homme plus

heureux que tous les savants, Loti s'engage dans la lutte anticoloniale avec plus de fermeté et de constance qu'on a voulu le dire » (Bardin, 1998 : 32).

Professant une opinion similaire, Yvonne Hsieh estime que l'œuvre du poète est faite de stéréotypes et de relents coloniaux. Pour elle, Segalen place sa rencontre avec la Chine sous le signe de la déception parce qu'il n'acceptait pas le processus de modernisation du pays :

> Though he never simply « rewrote » Loti and Claudel, he was guilty none the less of ignoring « the actualities of the modern Orient », since he wished China to remain eternally frozen in the beautiful vision he was bent on finding, however original this vision might have been. « Au fond, ce n'est ni l'Europe ni la Chine que je suis venu chercher ici mais une vision de la Chine – Celle-là je la tiens et j'y mords à pleines dents », he wrote to Claude Debussy nineteen months after his arrival in the country. Clearly, we can only conclude that Segalen still belonged to the line of « literary pilgrims » who projected their own aesthetic and spiritual yearnings upon the Orient and failed to espouse the point of view of the « Other » (Hsieh, 1988: 256).

Ce que Yvonne Hsieh reproche à Segalen, c'est bien son refus de reconnaître les nouveaux aspects qui définissent la scène politique et sociale de la Chine qui est moins importante que la représentation que la poète en donne. Et c'est là que Hsiech épouse le point de vue d'Edward Saïd sur l'orientalisme. L'auteur de *L'Orientalisme* range Segalen parmi les écrivains orientalistes. Pour lui, Segalen a certes été fasciné par les contrées lointaines, mais ses écrits ont alimenté une représentation négative sur cet ailleurs. Mieux encore, Saïd fait un lien entre Segalen et Paul Claudel bien que leurs pensées divergent à bien des égards. Les arguments qui manquent à l'analyse de Saïd, se trouvent au cœur de celle de Hsieh qui démontre en quoi l'auteur de *Stèles* a soumis l'Empire du Milieu à ce qu'elle appelle une exploitation littéraire et artistique. À l'instar donc de ses contemporains, il n'est venu dans ce pays que pour scruter des formes et des cadres afin d'y mettre sa culture occidentale et, partant, développer sa propre esthétique. En agissant ainsi, il se voit pris dans une sorte de paradoxe compte tenu de ses propos dans l'*Essai sur l'exotisme*. Professant une opinion similaire à celle de Hsieh, Danièle Voldman (2000 : 146) écrit :

> Pour lui, les bouillonnements étaient tout intérieurs et, malgré des positions réellement anticoloniales et laïques, il fut finalement partisan d'un immobilisme politique et social, afin que tout ce qui l'enchantait restât inchangé et s'offrît immuable à sa perception, nourrie d'imaginaire.

Par ailleurs, Hsieh arrive à deux conclusions qui mettent en crise le projet de Segalen. D'abord, son refus de voir dans le changement du peuple chinois quelque

chose de positif. Ensuite, sa volonté de se construire une Chine intérieure pour reprendre la belle expression de Jouve. Il en résulte que le voyageur était en réalité impliqué dans les paradigmes du pouvoir colonial. Segalen (1995 : 766-767) affirme lui-même :

> À sentir la Chine, je n'ai jamais éprouvé le désir d'être chinois. À sentir violemment l'aurore véridique, je n'ai jamais regretté réellement de n'être pas né 3000 ans plutôt, et conducteur du troupeau. Départ d'un bon réel, celui qui est, celui que l'on est. Patrie. Époque.

Il faut souligner que Segalen met en évidence l'aspect paradoxal de sa pensée dans sa nouvelle intitulée *Le Siège de l'âme*. Il y mène une critique sans merci contre l'expansion de l'influence coloniale occidentale. C'est pourquoi il fait une remontée mythographique au territoire chinois en vue de compenser l'aplatissement exotique, résultat inéluctable de cette politique d'acculturation. Son souci serait en fait de conserver l'intégrité culturelle de la Chine par ce que Noël Cordonier (2017 : 87) appelle un « réinvestissement symbolique ». En plus *du Siège de l'âme,* la critique voit dans *Le Combat pour le sol* un autre exemple qui illustre le caractère aporétique du projet ségalénien. En effet, cette pièce de théâtre met en scène un personnage, en l'occurrence l'Empereur qui se trouve dans un dilemme. Il est tiraillé entre son attachement indéfectible aux traditions de son pays et son amour pour une femme étrangère. De cet exemple, découle l'idée selon laquelle la négociation entre deux cultures différentes s'avère, chez Segalen, une opération impossible, ce qui confirme encore l'analyse de Todorov. On sait pourtant que c'est la passion de la différence et du divers qui anime la pensée de l'auteur, mais cette dernière l'a amené à donner une image fixe de l'Autre. En cela, sa poétique s'est, toutes proportions gardées, transformée en une idéologie extrémiste.

Son biographe Gilles Manceron tente d'apporter une explication à cette ambivalence. Il avance que le réflexe de Segalen qui consiste à projeter ses convictions personnelles sur le paysage politique et social chinois vient du fait que le poète active l'héritage de ses maîtres Jules de Gaultier et Rémy de Gourmont. À l'instar de ces derniers, seul le domaine de l'art l'intéresse. En cela, il fait sien l'idéalisme spectaculaire selon lequel le monde ne devrait être appréhendé que selon une perspective esthétique. Ces propos sont de nature à relativiser l'idée que la théorie de l'exotisme de Segalen ait une dimension éthique. Gilles Manceron (1991 : 363) note :

> Et il [Segalen] assimilait son souci de préserver la souveraineté de l'artiste sur son propre monde intérieur à la souveraineté politique de l'empereur, jouant souvent sur le mot empire, mot qui

> désigne un modèle politique, mais que Segalen employait volontiers dans les expressions comme « l'empire de soi-même » ou « l'empire du cœur ».

Dans son article « Un passant considérable face à l'actualité éternelle », Alain Quella-Velléger montre, tout comme Jacques Bardin, que Segalen a été démesurément sacralisé, statufié comme archétype au moment où d'autres figures importantes étaient reléguées à un second plan : « Segalen est l'un des sommets du triangle formé avec Pierre Loti […] et Claude Farrère […] l'usage a prévalu que ce triangle soit isocèle et porte Segalen au faîte de la pyramide, alors que penser le triangle comme équilatéral apporterait quelques justes nuances à l'histoire littéraire » (Quella-Villéger, 2007 : 19). Rien ne justifie, pour lui, l'opposition traditionnelle que la critique n'a cessé d'établir entre Segalen d'une part et Pierre Loti et Claude Farrère de l'autre. Alain Quella-Velléger se pose à juste titre cette question : ce roman *Les Immémoriaux* serait-il ce qu'il est sans Loti ? Il a de Segalen un héritier malgré lui. Arguments à l'appui, le critique montre que Segalen et Loti ont eu de bons rapports. C'est pourquoi, le premier n'a pas hésité à envoyer son roman à Loti qui a, à son tour, manifesté son intérêt. Les lettres qu'ils se sont échangées témoignent non seulement d'une admiration mais également d'une collaboration. Sur l'incitation expresse de Claude Farrère, Segalen lui adresse son livre et lui en explique la teneur. Sur un ton similaire, Loti répond : « Vous m'avez fait revivre des heures de Polynésie avec une intensité que je ne croyais plus possible. Votre livre, votre talent ne ressemblent à rien de déjà connu. (Quella-Velléger, 2007 : 20).

Une telle réponse, soutient Alain Quella-Velléger, prouve que Loti a bien compris le projet littéraire de son disciple, saisi son aspect novateur et apprécié l'originalité de son style et la justesse de ses idées. À ces mots élogieux, Segalen répond : « Maître, votre personnelle approbation à mon livre m'a été profondément précieuse, je me permets de vous en remercier en toute gratitude. (Quella-Velléger, 2007 : 20).

Le critique en conclut que Segalen sent le poids et l'héritage de son prédécesseur. Loti reste, qu'il le veuille ou non, l'un de ses conseillés littéraires malgré tout : « À force de vouloir se poser en anti-Loti, sans doute Segalen rêva-t-il de fait l'ante-Loti… Ceci dit, Segalen n'affiche pas un anti-exotisme brut […] » (Quella-Villéger, 2007 : 25). Alain Quella-Villéger pousse la réflexion plus loin en estimant que Loti dépasse même Segalen par rapport à certaines questions comme celle de l'Islam à laquelle il n'a pas été sensible. Si Farrère et Loti étaient « des chantres islamophiles », Segalen se montrait quelque part indifférent à l'Orient méditerranéen. Et c'est bien Segalen qui reste attaché au Moi occidental souverain, tandis que Loti, tout comme Farrère, cultivent une identité éclatée. Il en conclut que les propos contenus dans l'*Essai sur l'exotisme* prouvent ce rapprochement si on les considère comme de simples interrogations en devenir et non pas des vérités figées.

La parution de la correspondance complète de l'auteur en 2004 a bien accentué cette ambivalence et alimenté le débat sur cette double réception. En enrichissant le

regard porté sur l'œuvre, les lettres ont bien corroboré ces réflexions méconnues dans le cadre de la critique ségalénienne. Les rares voix dissidentes ont trouvé par quoi étayer leurs analyses. Dans son ouvrage *Victor Segalen, le voyageur incertain*, publié en 2008, Marie Dollé, spécialiste de Segalen, réinterroge l'anticolonialisme du voyageur. Elle remet ainsi en question cette thèse à travers une relecture de la correspondance qui révèle le peu d'intérêt que Segalen porte à l'égard des gens qu'il rencontre. Elle ajoute encore qu'il adoptait en Polynésie la posture d'un colonialiste :

> La personnalité, l'engagement de l'écrivain sont tels qu'ils suscitent la controverse. Plusieurs points prêtent à discussion, et le caractère passionné de l'écrivain suscite des débats qui le sont tout autant. La politique par exemple : faire de Segalen un champion de l'anticolonialisme me paraît un contresens : il regrette, ô combien, l'influence des missionnaires en Polynésie. Il condamne la présence occidentale en Chine. Comme Lévi-Strauss dans *Tristes Tropiques,* il considère que le nivellement, et ce qu'il appelle l'entropie, constituent une menace mortelle pour la « Diversité ». Mais il méprise le « peuple », et se range incontestablement du côté des « chefs » (Dollé 2008 : 343-344).

Tout comme en Polynésie, nous dit Marie Dollé, Segalen se montre indifférent en Chine tandis qu'il fait bizarrement place dans son œuvre aux sites historiques. Il n'accorde pas non plus un intérêt aux deux révolutions auxquelles il avait assisté, il s'imprègne certes de la culture de la Chine et en apprend la langue, mais il le fait dans le but de forger son propre Empire du milieu. Tout cela amène la critique à mettre en doute les partis pris idéologiques de l'auteur.

Sur le plan religieux, Marie Dollé questionne l'antichristianisme, attitude bien avérée de Segalen. Selon elle, aussi bien dans sa correspondance que dans son œuvre littéraire, l'auteur n'a épargné aucun effort pour fustiger cette religion qu'il considère la source de tous les maux, y compris, la colonisation. Elle ne manque pas toutefois de souligner une évolution dans ses idées sur la religion. En témoignent les derniers mois de sa vie pendant lesquels il subit l'influence d'Hélène Hilpert, femme très imprégnée par le christianisme.

Bien qu'elles soient appuyées par des arguments, ces analyses sont sujettes à caution. Le manque d'intérêt dont parle la critique peut être appliqué aux textes chinois, mais pas aux fictions polynésiennes. Concernant son expérience en Chine, Segalen confirme lui-même que son souci est de se construire une image du pays. Or, de son expérience polynésienne, se dégage un regard exotique qui échappe à toute forme d'indifférence ou de supériorité.

Aujourd'hui, cette réception qu'on pourrait qualifier d'hétérodoxe semble prendre de l'ampleur et affirmer plus que jamais que l'œuvre de Segalen est teintée d'une forme de nostalgie coloniale. En témoigne l'ouvrage assez récent de Yannick Le

Marec *Le grand pillage*. Il place Segalen dans la catégorie des écrivains ayant accompagné la marche impériale et participé à la rapine coloniale. Pour lui, l'Autre que cherche Segalen est un Autre littéraire, un monde poétique. Commentant le texte de Yannick, Nicolas Treiber (2023) avance : « Sur le plan littéraire, cet exotisme colonial est reproché par Segalen à son illustre devancier, Loti. Mais, même s'il donne pour but à sa démarche littéraire d'aller chercher, pour l'écrire, l'absolument autre, Segalen reste prisonnier des préjugés de son temps ».

4. L'ambivalence d'une théorie

Certes l'opacité et l'ambivalence se trouvent au centre de la pensée de Segalen. Il est même possible de dire qu'il a échoué à bâtir une théorie où font bon ménage l'esthétique et le politique, l'universel et le Divers. Toutefois, il faut admettre que, en même temps, le théoricien a bien posé les fondements d'une approche à même d'apporter des réponses aux problématiques générées par la mondialisation. L'ambivalence inhérente à sa pensée fait « […] apparaître de façon criante des problèmes qui sont encore les nôtres en cette fin de siècle, alors que les discours bruissent sur la mondialisation. » (Foucrier & Mortier, 1999 : 230).

En effet, l'ambivalence du projet ségalénien apparaît clairement quand on sait qu'il a nourri deux modèles culturels ouvertement contradictoires. D'une part, il a alimenté la théorie de l'altérité radicale de Jean Baudrillard qui croit aux vertus de cette composante dans la préservation de la diversité culturelle. La notion du Divers telle que Segalen la définit permet justement de contrecarrer les effets dévastateurs de la mondialisation qui tend à aplanir les différences. Baudrillard s'inspire donc de cette orientation idéologique de Segalen, surtout du principe d'impénétrabilité éternelle pour lutter contre une société globalisée qui cultive la transparence totale :

> […] nos sociétés, à force de sens, d'information et de transparence, ont franchi le point-limite qui est celui de l'extase permanente : celle du social (la masse), du corps (l'obésité), du sexe (l'obscénité), de la violence (la terreur), de l'information (la simulation). Au fond, si l'ère de la transgression est achevée, c'est que les choses elles-mêmes ont transgressé leurs propres limites. (Baudrillard, 1990 : 133).

La décroissance du Divers dont parle Segalen trouve un bel accomplissement dans la pensée du sociologue quand il affirme que l'Autre est de plus en plus introuvable. En cela, les deux penseurs identifient le même ennemi : le phénomène de l'entropie qui menace le Divers. Seulement, ce phénomène n'est pas le fruit de la déliaison mais de ce que Baudrillard appelle par opposition à l'expression de Segalen la compréhension éternelle. Il en résulte, selon le sociologue, que l'altérité ne peut être que radicale. C'est pourquoi il estime que l'exotisme radical de Segalen implique une sorte

d'anti-universalisme. Ce qui revient à dire que, pour lui, chaque civilisation doit garder sa pureté originelle afin de sauvegarder la diversité.

Nous retrouvons par ailleurs une lecture différente chez des théoriciens comme Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau ou encore Nicolas Bourriaud. Ils ont tiré de la théorie d'exotisme autre chose : une alternative dans un monde contemporain placé sous le signe de l'homogénéisation. Glissant et Chamoiseau voient dans le Divers ségalénien une véritable poétique de la Relation. Glissant écrit à cet égard : « Le divers, la totalité quantifiable de toutes les différences possibles est le moteur de l'énergie universelle qu'il faut préserver des assimilations, des modes passivement généralisées, des habitudes standardisées. » (1990 : 42). Le théoricien et critique d'art Nicolas Bourriaud ne manque pas également de souligner l'importance de la théorie du divers dans un monde de plus en plus globalisé. En pleine standardisation des pratiques culturelles, cette théorie constitue une voie royale pour endiguer ce phénomène à multiples facettes. Posée en termes clairs, cette importance tient à l'incompréhensibilité qui se trouve au cœur de l'exotisme de Segalen. En effet, au nom de ce principe, l'ouverture à l'Autre implique un retour à soi et dans cet aller-retour, il n'y a aucune forme d'appropriation négative, car l'impénétrabilité présidant à cet échange n'autorise pas l'assimilation.

Segalen n'ouvre-t-il pas la voie, par cette approche de l'altérité, à une vraie réflexion sur la question de l'interculturalité. L'aspect inédit d'une telle approche réside dans le fait qu'elle instaure un équilibre entre relativisme et universalisme. L'impénétrabilité n'est pas à appréhender dans un sens raciste. Elle est à comprendre dans le sens qu'il y a toujours cette part inconnue chez l'autre. D'où cette définition de l'exotisme que nous propose l'auteur de *Stèles* : l'exotisme « […] n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle » (Segalen, 1995 : 751).

5. Conclusion

Segalen est certes un grand poète et un voyageur infatigable, mais il est également un représentant de la politique impériale. Il sacrifie son engagement politique sur l'autel de son ambition esthétique. Il résulte de ce geste sacrilège une œuvre littéraire riche ayant donné naissance à des lectures contradictoires.

Ne faudrait-il pas voir dans cette ambiguïté une carapace à même de protéger l'œuvre contre l'oubli. Ainsi l'ambiguïté d'un projet littéraire constitue-t-elle souvent un rempart contre un interminable purgatoire posthume. Si l'auteur est toujours convoqué dans les débats actuels sur des questions aussi épineuses que celles suscitées par la mondialisation, c'est parce que sa pensée a échappé au durcissement des artères pour reprendre une expression de Noël Cordonier. Contrairement à bien de ses contemporains comme Pierre Loti et Claude Farrère dont les écrits se sont épuisés en route, ceux

de Segalen, bien que malmenés d'un point de vue éditorial, ont résisté si bien qu'ils appartiennent toujours à la littérature vive.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANDRÉ, Sylvie (2015) : « *Les Immémoriaux*, roman ethnographique, roman nietzschéen ? ». *Cahiers Victor Segalen*, 2 (*Exotisme et altérité*), 41-61.

BAUDRILLARD, Jean (1993) : *La transparence du mal*. Paris, Galilée.

BOUILLIER, Henry (1986) [1961] : *Victor Segalen*. Paris, Mercure de France.

CACHOT, Laurence (1999) : *La Femme et son image dans l'œuvre de Victor Segalen*. Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises.

CÉLESTIN, Roger (1997) : « Passage polynésien. Voyage, écriture et autobiographie : Segalen en Polynésie ». *Cahiers Victor Segalen,* 3 (*Victor Segalen, vu d'Amérique*), 27-33.

COMBE, Dominique (1989) : « *Les Immémoriaux* et la fiction de l'autre ». *Littérature*, 75 (*La voix, le retrait, l'autre*), 42-56.

CORDONIER, Noël (2017) : « Victor Segalen. *La Stèle* ». *Médium*, 50 : 1, 76-89.

DOLLE, Marie (2008) : *Victor Segalen. Le voyageur incertain*. Bruxelles, Aden.

FOUCRIER, Chantal & Daniel MORTIER (1999) : *Frontières et passages les échanges culturels et littéraires*. Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre.

GLISSANT, Édouard (1990) : *Poétique de la Relation*. Paris, Gallimard.

HSIEH, Yvonne (1988) : *Victor Segalen's literary encounter with China: Chinese moulds, Western thoughts*. Toronto, University of Toronto Press.

LABATUT, Sophie (2019) : « Réversibilité et réciprocité dans *René Leys* : tout se peut-il retourner bout pour bout », *in* Colette Camelin & Muriel Détrie (dir.), *Victor Segalen*. Paris, Herman, 261-277.

MANCERON, Gilles (1991) : *Segalen*. Paris, J.-C. Lattès.

ONFRAY, Michel (2007) : *Le Désir ultramarin : les Marquises après les Marquises*. Paris, Gallimard.

QUELLA-VILLEGER, Alain (2001) : « Un passant considérable face à l'actualité éternelle », *in Écrivains, peintres, musiciens*. *Cahiers Victor Segalen*, 7 (*Victor Segalen et ceux de son temps*), 19-31.

SEGALEN, Victor (1978) : Essai *sur l'exotisme*. *Une esthétique du Divers.* Saint Clément-de-Rivière, Fata Morgana.

SEGALEN, Victor (1995), *Œuvres complètes*. Édition de Henry Bouillier. Paris, Robert Laffont.

SEGALEN, Victor (2004) : *Correspondance*. Édition de Henry Bouillier. Paris, Fayard.

TODOROV, Tzvetan (1989) : *Nous et les autres, réflexion française sur la diversité humaine*. Paris, Seuil.

TREIBER, Nicolas (2023) : « Yannick Le Marec, *Le grand pillage* | *Taina Tervonen, Les otages. Contre-histoire d'un butin colonial* ». *Hommes & Migrations*, 1340, 211-212. DOI : https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.15219.

VOLDMAN, Danièle (2000) : « Victor Segalen, voyageur et visionnaire ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 65, 144-147.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

Anthroponymes littéraires dans *Histoires sublimes et allégoriques* (1699) de Madame de Murat

Marina PEDROL-AGUILÀ
Universidad de Zaragoza
marina.pedrol@unizar.es
https://orcid.org.0000-0002-7225-3838

Resumen

Los cuentos de este compendio de Madame Murat reciben influencias de diversas tradiciones literarias, cuya huella es visible en los motivos y temas tratados, pero también en los antropónimos elegidos por la autora. Este trabajo es una búsqueda de dichos influjos a través del análisis de los nombres de los personajes procedentes de fuentes literarias. Así, Constantine / Constantin, Richardin, Fortuné, Lucidan o Isotte pertenecen al mundo folclórico de *Le piacevoli notti* de Straparola. Pactole o Philomèle son deudores de la mitología griega. La princesa Ondine y los ondinos están vinculados a la mitología nórdica y a la cábala, cuyo principal representante es Gabalis. Por último, la materia de Bretaña es evocada en los nombres de Merlin y Merline.

Palabras clave: siglo XVII, cuentos de hadas, folclore, mitología, esoterismo.

Résumé

Les contes qui composent ce recueil de Madame Murat reçoivent l'influence de diverses traditions littéraires dont l'empreinte est visible dans les motifs et les sujets traités, mais aussi dans les anthroponymes choisis par l'auteure. Cette étude se veut une quête de ces influences par le biais de l'analyse des noms de personnages issus de sources littéraires. Ainsi, Constantine / Constantin, Richardin, Fortuné, Lucidan ou Isotte appartiennent au monde folklorique de *Le piacevoli notti* de Straparola. Pactole ou Philomèle sont redevables à la mythologie grecque. La princesse Ondine et le peuple des Ondins se trouvent liés à la mythologie nordique et à la cabale, dont le principal représentant est Gabalis. Enfin, la matière de Bretagne est évoquée dans les noms de Merlin et Merline.

Mots clés : XVII[e] siècle, contes de fées, folklore, mythologie, ésotérisme.

Abstract

The Madame Murat's fairy tales that make up this collection are influenced by various literary traditions whose imprint is visible in the motifs and subjects treated, but also in the anthroponyms chosen by the author. The aim of this study is to investigate these influences by analyzing the names of characters from literary sources. Thus, Constantine / Constantin,

* Artículo recibido el 7/01/2022, aceptado el 20/10/2023.

Richardin, Fortuné, Lucidan or Isotte belong to the folkloric world of Straparola's *Le piacevoli notti*. Pactole or Philomela are indebted to Greek mythology. Princess Ondine and the people of the Ondins are linked to Nordic mythology and to the Cabala, whose main representative from the onomastic point of view is Gabalis. Finally, the Matter of Britain is evoked in the names of Merlin and Merline.
Keywords: 17th century, fairy tales, folklore, mythology, esotericism.

1. Introduction

L'onomastique, science des noms propres, se divise en deux catégories principales : l'anthroponymie et la toponymie (Grevisse, 1980). De même, Jonasson (1994) fait la différence entre les noms propres purs – formes lexicales spécialisées dans leur fonction, parmi lesquelles il y aurait les anthroponymes et les toponymes – et les expressions dénominatives de base descriptive. D'autres classements incluent aussi des zoonymes, des noms de marque ou d'autres ; Zabeeh (1968), par exemple, distingue les noms propres de personne, de lieu, de temps, d'institution et de produit. Le choix d'un auteur concernant le nom de ses personnages n'est donc pas sans importance, puisque « les noms propres […] sont les plus significatifs de tous, étant les plus individuels » (Bréal, 1897 : 198), et ceux qui éveillent la plus grande quantité d'idées. Et ceci est particulièrement vrai pour le conte littéraire, puisque « l'onomastique participe pleinement du fonctionnement symbolique » de ce sous-genre narratif et « devient ainsi un élément de l'intrigue à part entière […] au même titre que la typologie ou la "psychologie" des personnages » (Jasmin, 2021 : 553 et 556).

Dans *Histoires sublimes et allégoriques* de Mme de Murat, l'on observe que les anthroponymes des personnages sont souvent redevables à des sources littéraires[1]. Ceci n'est pas étonnant car, excepté « L'Isle de la Magnificence ou la Princesse Blanchette », qui serait de création propre, les trois autres récits qui composent ce recueil s'inspirent d'une grande référence du conte folklorique et littéraire[2] : *Le Piacevoli notti* (1550-1556) de Straparola, paru en français dans la seconde moitié du XVIe siècle sous le titre *Les Facétieuses Nuits*. La conteuse elle-même le signalait, d'ailleurs, dans l'Avertissement de son ouvrage : « j'ai pris les idées de quelques-uns de ces Contes dans un Auteur ancien intitulé, *les Facecieuses nuits du Seigneur Straparolle*, imprimé pour la seiziéme fois en 1615 » (Murat, 1699 : I, s.p.). Ainsi, « Le Roi Porc » serait issu de la Fable I de

[1] « C'est un lieu commun critique que de souligner l'ancrage littéraire de ces contes travaillés par des interférences, des influences, des références intertextuelles largement perceptibles à la lecture » (Jasmin, 2021 : 29).

[2] Patard (Murat, 2006 : 26) remarque que la matière folklorique est, cependant, restreinte si l'on considère l'ensemble de la production de Mme de Murat, car seulement quatre de ses contes s'inspirent du folklore : « Le Roi Porc », « Le Sauvage », « Le Turbot » et « Le Père et ses quatre fils », dont trois sont compris dans le recueil qui nous occupe.

la Deuxième nuit de l'auteur italien[3], qui correspond au conte-type T. 433 de la classification Delarue-Tenèze (1977). Quoique « Le Sauvage » évoque, par son titre, la Fable I de la Cinquième nuit de Straparola[4], il nous semble que l'argument développé par M^me^ de Murat correspond à celui d'un autre conte de l'Italien : la Fable I de la Quatrième nuit[5], soit le conte-type T. 884 A de Delarue-Tenèze (2000). « Le Turbot », enfin, puise dans la Fable I de la Troisième nuit de Straparola[6], qui correspond au conte-type T. 675 de Delarue-Tenèze (1977). Outre les noms de personnages folkloriques tirés des récits de Straparola, nous en relevons d'autres appartenant à divers ouvrages en lien avec la mythologie, la magie et l'ésotérisme[7]. Le débat entre littéraires et folkloristes concernant l'approche au genre du conte de fées est de longue date. Les dichotomies traditionnelles : « folklore ou littérature, culture populaire ou savante, pratique orale ou scripturale […] se révèlent pourtant d'une pertinence et d'une efficacité toutes relatives » puisque « cantonner les contes dans l'une ou l'autre catégorie, c'est […] s'exposer à méconnaître un principe essentiel de mobilité » (Jasmin, 2021 : 81-82). Ainsi, la présente étude cherche à éclairer l'origine et la signification des anthroponymes issus des sources littéraires dont M^me^ de Murat se sert dans ses *Histoires sublimes et allégoriques*, dans le but de contribuer à une meilleure connaissance de la production féerique du Grand Siècle.

[3] « Galeotto Re di Anglia ha uno figliuolo nato porco, il quale tre volte marita, & posta giù la pelle porcina, & divenuto un bellissimo giovane fu chiamato Re porco » (Straparola, 1558 : 39).

[4] « Guerrino unico figliuolo di Filippomaria Re di Cicilia libera un huomo salvatico dalla prigione del padre, Et la madre per temenza del Re manda il figliuolo in essilio. Et lo salvatico huomo fatto domestico libera Guerrino da molti, et infiniti infortuni » (Straparola, 1558 : 136-144). Cette correspondance, ralliant ce récit au conte-type T. 502, est celle que retient Patard (Murat, 2006 : 26).

[5] « Ricardo Re di Thebe ha quattro figliuole, delle quali una và errando pe lo mondo, & di costanza Costanzo fasi chiamare, & capita nella corte du Cacco Re della Bettinia, il quale er molte sue prodezze in moglie la prende » (Straparola, 1558 : 104-111).

[6] « Pietro pazzo per virtù d'un pesce chiamato Tonno da lui preso, & da morte campato divenne savio, & piglia Luciana figliuola di Luciano Re in moglie, che prima per incantesmo di lui era gravida » (Straparola, 1558 : 68-74).

[7] Dans son édition critique des *Contes* de M^me^ de Murat, Patard souligne que la conteuse fait un usage plutôt limité de la matière folklorique, tout en faisant appel à d'autres sources d'inspiration qui peuvent être classées en deux grands domaines : « Le premier concerne tous les récits merveilleux connus de la littérature, depuis la mythologie jusqu'aux romans précieux, en passant par les épopées de L'Arioste et du Tasse. La seconde source d'inspiration est tout simplement constituée par ce qui parvient aux oreilles de la comtesse, à savoir l'actualité immédiate, et notamment celle de la cour de Versailles » (Murat, 2006 : 29). Nous tenons à préciser que, dans cet article, nous nous centrons uniquement sur l'analyse des anthroponymes d'origine littéraire dans *Histoires sublimes et allégoriques*, d'où que les influences que nous observons ne correspondent pas complètement aux constats de Patard qui, rappelons-le, avait dressé un répertoire onomastique des personnages du recueil dans son édition critique des *Contes* de M^me^ de Murat.

2. Emprunts au conte folklorique et littéraire straparolien

« Le Sauvage », comme nous l'avons indiqué, plonge ses racines dans « Costanza / Costanzo » de Straparola. C'est ainsi que le personnage de M^me^ de Murat, Constantine / Constantin, éponyme chez le conteur italien, est directement tiré de ce récit. Quatrième et dernière fille du roi Richardin et de la reine Corianthe, cette héroïne est remarquablement belle et douée pour l'accomplissement de toute sorte d'activités masculines et féminines. Mais quand son père, ruiné, essaye de la marier à un plébéien, Constantine s'enfuit travestie en homme et erre à l'aventure jusqu'au moment d'entrer au service du roi de Sicile sous le faux nom de Constantin. La traduction directe des prénoms italiens Costanza / Costanzo aurait été Constance / Constant ; or, M^me^ de Murat s'éloigne de l'original par son choix des formes savantes Constantine / Constantin. Dauzat (1970 : 144) retient l'existence d'un martyr appelé Constantius (II^e^ siècle) – nom qui aurait donné lieu à la forme populaire – et celle du premier empereur chrétien, Constantinus (III^e^-IV^e^ siècle) – qui aurait donné lieu à la forme savante du prénom et au patronyme qui existe toujours. Ce nom propre n'est pas sans évoquer une qualité qui est censée représenter celui qui le porte et tel est le cas pour le personnage de M^me^ de Murat ; la constance étant comprise à l'époque comme la

> [f]orce d'esprit qui entretient toûjours l'ame […] en une même fermeté, quelque ébranlement que souffre le corps par la douleur, l'affliction, la necessité, ou autres causes semblables […] la fermeté qui fait perseverer dans l'execution d'un loüable dessein qu'on a entrepris (Furetière, 1690 : I, 631).

Puis, dans le même conte, un autre anthroponyme issu du texte de Straparola apparaît : le roi Richardin – Ricardo dans le conte italien –, époux de Corianthe et père de Disgrâce, Douleur, Désespoir et Constantine. Son royaume embrasse les Isles Terceres qui, comme leur nom le suggère, ne suffisent qu'à doter ses trois premières filles. Après les avoir mariées, il s'en va finir ses jours avec sa femme dans une retraite assez humble. La naissance inattendue de Constantine trouble les maigres finances du roi, qui n'est plus en mesure de fournir une dot à sa fille cadette. Dauzat (1970 : 520) recense *Richard* comme nom de baptême et comme patronyme très répandu en France, dérivé du prénom d'origine germanique Richard. Il expose aussi l'existence de beaucoup de diminutifs diffusés à partir de ce nom, parmi lesquels on trouve *Richardin*, que M^me^ de Murat aurait pris au lieu de *Richard*, peut-être dans le but d'éviter un contresens étant donné le rapport discret de ce roi avec l'argent[8]. Storer (2011 : 151) affirme que M^me^ de Murat aurait nommé le roi du conte « Le Sauvage » d'après un de ses personnages du *Voyage de campagne*. Dans cet ouvrage, la conteuse décrit une famille de parvenus à l'air absolument ridicule, les De Richardin, qui avaient « ajouté à leur nom le

[8] Au XVII^e^ siècle, *richard* comme substantif ou adjectif est déjà un « [t]erme odieux, qui se dit particulierement des Marchands qui ont beaucoup d'argent, & qui l'ont amassé & épargné avec peine, qui le despensent à regret » (Furetière, 1690 : III, 422).

de & le *din*, qui privé de ces ornements, n'étoit plus que Richard : nom qui avoit été imposé au pere de Monsieur de Richardin, parce qu'il étoit en effet un Marchand fort riche » (Murat, 1700 : I, 137). Il faut retenir cet élément commun aux deux œuvres parues la même année, certes, mais il ne semble pas très logique de croire que l'auteure ait nommé un personnage de ses contes de fées – le roi Richardin – d'après l'un de ses personnages du *Voyage de campagne* – M. de Richardin –, alors que le texte de Straparola dont elle s'était inspirée pour « Le Sauvage » introduisait déjà un personnage qui portait le nom de Richard.

Dans « Le Turbot », M^me^ de Murat présente entre autres le prince Fortuné. Ce jeune homme semble être, d'abord, le pêcheur Mirou le Fol transformé par la fée Turbodine or, par la suite, il nous sera révélé qu'il s'agit du frère cadet du roi de Coquerico. Promis à Bluette mais profondément amoureux de Merline, il réussit à convaincre celle-ci de s'enfuir avec lui. Cependant, découvert par la mère de la demoiselle, la méchante fée Mandarine, il est ensorcelé et transformé en papillon pour avoir refusé les avances de cette dernière. De plus, elle oblige Fortuné à voir comment Merline est mariée au roi des Méthéores, qu'elle déteste. La destinée du héros change quand, à l'aide de Turbodine, il récupère sa forme humaine et épouse Risette pour vivre dans un bonheur presque total. Il lui arrive néanmoins de devenir

> joüeur, & le jeu qu'il aimoit le plus étoit la bassette, jeu le plus detestable de tous les jeux, & qui seroit capable d'épuiser les tresors de toutes les Fées du monde[9], & principalement lors que l'on est aussi malheureux que l'étoit le Prince (Murat, 1699 : II, 194-195).

Cette situation débouche sur une punition de la bonne fée qui fait perdre au couple Fortuné-Risette toutes ses richesses, qu'il ne récupère en partie qu'après son repentir.

En ce sens, l'on peut dire que Fortuné porte un nom dont la signification correspond au tournant heureux de ses dernières aventures, qui s'oppose toutefois au sort peu favorable qui semblait l'attendre sans l'intervention salvatrice de Turbodine. Le nom que M^me^ de Murat donne à ce personnage n'est pourtant pas une invention. N'oublions pas que la tradition littéraire précédente et suivante est riche en anthroponymes formés sur le mot *fortune*. Dans ses *Facétieuses Nuits*, Straparola réunit les deux récits éponymes « Fortunio » et « Fortunin », ainsi que « La chatte de Constantin le fortuné ». En 1697, dans *Les Contes des Fées* de M^me^ d'Aulnoy paraît « Fortunée », où l'héroïne est une jeune fille dont les origines pauvres sont finalement effacées par une ascendance royale révélée. L'année suivante, dans *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, M^me^ d'Aulnoy publie « Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné », à propos d'une jeune fille nommée Belle-Belle qui, obligée de se travestir en homme, adopte le nom de Chevalier Fortuné.

[9] La bassette fit bien des victimes au XVII^e^ siècle en France, au point que Louis XIV dut l'interdire (Furetière, 1690 : I, 237).

En 1698 aussi, Mailly propose, dans *Les Illustres fées*, « Fortunio ». Au XVIII[e] siècle, dans *Contes moraux*, M[me] Leprince de Beaumont donne pour titre à l'un de ses récits « Fatal et Fortuné ». Puis, un siècle plus tard, dans *Le Chandelier*, Musset met en scène le rôle de Fortunio.

Toujours dans « Le Turbot », il y a Lucidan, roi de Caprare et père de Risette. Le nom de ce personnage provient du conte de Straparola « Pietro pazzo », où le monarque reçoit le nom de Luciano[10]. Notons pourtant que la traduction du nom italien *Luciano* au français donnerait *Lucien*, et non pas *Lucidan*. C'est pourquoi nous croyons que la conteuse a voulu jouer sur le prénom *Lucien* et sur l'adjectif *lucide*[11] tout en conservant le *a* qui garderait une légère réminiscence italienne. Cependant, ce personnage ne se caractérise pas précisément par sa lucidité, puisqu'il prend des décisions extrêmement sérieuses dans des instants de colère – ce qui ne semble pas s'accorder à ce que l'on attend d'un roi sage et juste. Quand il apprend que sa fille est enceinte, d'une part il accuse sa gouvernante d'avoir manqué à son devoir et, non content de l'enfermer sans écouter sa version des faits, il la fait torturer. D'autre part, comme le roi « aimoit sa fille, mais il aimoit encore plus sa reputation » (Murat, 1699 : II, 75), il fait aussi emprisonner Mirou, le soupçonnant d'être le séducteur de Risette, et il jette sans fléchir sa propre fille, son propre petit-fils et le pêcheur fou dans un navire sans voiles, les condamnant à une mort certaine. Néanmoins, quand il est trop tard, il arrive à Lucidan de regretter son emportement et de pleurer sa fille, qui serait morte sans l'aide du Turbot et de la fée Turbodine. Voici un autre exemple de l'irréflexion du roi. Alors qu'il traverse avec sa femme les jardins d'un palais dont le propriétaire lui est inconnu, il reproche à la reine de se rabaisser (au sens strict et au sens figuré) à cueillir les fleurs qui sont au ras du sol et l'encourage plutôt à les arracher des arbres : « Eh ! fi, Madame, que vous avez les manières grossieres, si vous voulez des fleurs, que ne cueillez-vous de celles qui sont à ces beaux arbres, sans prendre celles que l'on foule aux pieds ? » (Murat, 1699 : II, 189). Pourtant, au lieu de se montrer si arrogant, il aurait dû conseiller à la reine de ne rien toucher dans ce domaine au cas où il aurait appartenu à un terrible enchanteur ou une mauvaise fée – ce qui ne serait pas étonnant dans le genre littéraire qui nous occupe.

Citons un dernier personnage du « Turbot » : Isotte, dont la description est réduite au syntagme « pauvre femme veuve » (Murat, 1699 : II, 68), qui est la mère du pêcheur Mirou le Fol, tout aussi démuni qu'elle. Ce prénom féminin vient directement de l'Isotta du « Pietro pazzo » de Straparola. Bongioanni (1928 : 138) signale que « [n]ei romanzi del ciclo di Bretagna questo nome si trova in più di trenta forme ».

[10] En fait, la princesse est appelée Luciana chez Straparola, alors que M[me] de Murat échange ce prénom, qui marque une filiation évidente avec le père – Luciano –, contre celui de Risette.

[11] Furetière (1690 : II, 495) définit de la sorte ce terme : « Qui jette de la lumière. […] *Lucide* se dit figurément au Palais, des bons intervalles qui arrivent quelquefois aux furieux. On tient qu'ils peuvent faire testament dans les intervalles *lucides*, quand leur folie les quitte, leur permet l'usage de leur raison ».

Toutefois nous n'avons repéré aucune occurrence du prénom Isotte en français et il n'apparaît point recensé par Dauzat dans son *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*. Il semble raisonnable de croire qu'il s'agit d'une déformation populaire – entraînant plusieurs modifications, y compris l'ajout du suffixe augmentatif *-ot* au féminin – d'*Iseut* ou *Isolde*. Le statut humble de ce personnage, et dans le récit de Straparola et dans celui de notre auteure, s'accorderait d'ailleurs parfaitement avec un prénom à dérivation populaire.

3. Mythologie, ésotérisme et magie

À côté des récits de Straparola, dont l'influence sur les conteurs français de la fin du XVII[e] siècle fut très considérable (Sermain, 2005 : 18 ; Trinquet, 2012 : 14), nous constatons que les *Histoires sublimes et allégoriques* de M[me] de Murat puisent souvent dans la mythologie gréco-romaine, Classicisme oblige ; ainsi certains de ses personnages sont-ils issus de textes de cette tradition[12]. Tel est le cas dans « Le Roi Porc » de Pactole qui, éperdument amoureux de la princesse Ondine, enlève celle-ci du château paternel et la tient prisonnière au fond des eaux en la pressant constamment de l'épouser. La parure de Pactole évoque le milieu aquatique dans lequel il règne : ses habits sont couleur d'eau et d'or, ses brodequins en jonc sont décorés de paillettes d'or et d'agrafes de nacre de perles, et puis il porte en guise de sabre une grande arête de poisson décorée de pierreries. Et bien que sa cruauté, ses richesses et surtout sa « grande barbe bleuë qui luy venoit à la ceinture [et] ses cheveux longs & droits [qui] étoient de la même couleur » (Murat, 1699 : I, 37-38), ne soient pas sans rappeler la Barbe Bleue de Perrault, Pactole, compte tenu de sa relation avec l'eau et de son nom évidemment, serait plutôt une personnification de la célèbre rivière phrygienne homonyme, dont les eaux, après que Midas s'y fût baigné, roulaient de l'or. En outre,

> [l]'auteur du *Traité des fleuves* fait mention d'une pierre qu'on trouvait dans ce fleuve, et qui, placée à l'entrée d'un trésor, en écartait les voleurs en rendant le son d'une trompette. *Chrysermus*, cité par cet écrivain, parle d'une plante qu'on en tirait, et qui, plongée dans l'or en fusion, se convertissait elle-même en or (Noël, 1803 : II, 285).

En lien avec cela, M[me] de Murat affirme que Pactole possède le secret de la Pierre Philosophale, qu'il donne à ses complices Gabalis et Rancune, en échange de l'aider à enlever Ondine. Comme dans son passé mythologique, le Pactole du « Roi Porc » demeure lié à l'or et à une pierre aux pouvoirs surnaturels. Cependant, à cause de la douleur pour la perte d'Ondine, « il en seicha presque entierement, & ne devint plus qu'un petit Ruisseau qui est plus connu chez les Poëtes, que dans la Carte » (Murat, 1699 : I, 65). Notons que cet amour non partagé de Pactole semble être un sujet

[12] Tel que le souligne Patard (Murat, 2006 : 29), « ces emprunts n'ont rien d'étonnant à l'époque du Roi-Soleil, et se retrouvent dans tous les arts ».

inventé par la conteuse, puisque la mythologie classique ne le recueille pas.

L'histoire de Philomèle, que M^me^ de Murat remanie dans « L'Isle de la Magnificence ou la Princesse Blanchette », fait aussi partie des légendes de la tradition classique. L'auteure raconte que Philomèle, belle, sage et charmante, aimait Grandimont, qui n'était en mesure de l'épouser qu'en secret, ce que la vertu scrupuleuse de la jeune femme ne pouvait consentir. Épris d'elle, l'enchanteur Cameleor l'enleva sous la forme d'un grand aigle – tel un nouveau Zeus ravissant Ganymède – et la conduisit dans son château, où il la pressa de le prendre pour mari. Voyant qu'il n'arriverait jamais à ébranler la constance de Philomèle malgré ses présents et ses promesses, il voulut la prendre de force. Elle se souvint alors de la légende où « une Princesse qui portoit [s]on nom, fut autrefois changée en Rossignol en pareille occasion » (Murat, 1699 : I, 163) et souhaita de se voir également métamorphosée, ce qui advint comme par enchantement. Elle réussit ainsi à s'enfuir loin de sa prison, malgré la persécution de Cameleor sous la forme d'un faucon.

Le parallélisme avec la légende grecque est remarquable par moments, quoique les ressemblances concernent surtout les circonstances de la transformation. Dans sa sixième métamorphose du Livre VI[13], Ovide narre que le roi Pandion, qui avait deux filles, récompensa les exploits guerriers de Térée, fils de Mars, avec la main de l'aînée, Procné. Cinq ans après leur mariage, celle-ci demanda à son époux de lui amener sa jeune sœur Philomèle qui lui manquait tant. Térée se rendit, bon gré mal gré, voir Pandion, mais ce qui n'était qu'une commission devint une affaire personnelle, car il s'éprit violemment de sa belle-sœur. Pandion finit par la lui confier et Térée repartit vers son royaume avec de sombres desseins. Une fois dans son royaume, il enferma la jeune fille dans un château à la campagne, où malgré les protestations et les résistances de celle-ci, il la prit de force. Craignant qu'elle ne racontât les faits, il lui coupa la langue. Environ un an plus tard, Philomèle réussit à faire parvenir à sa sœur un tapis qu'elle avait brodé illustrant le crime de Térée. Procné courut libérer sa sœur et mit en marche une terrible vengeance contre son mari, qui lui avait fait croire que sa cadette était morte. Elle tua le fils qu'elle avait eu de Térée et le lui donna à manger, puis Philomèle lui présenta la tête de l'enfant. Hors de lui, le guerrier voulut tuer les sœurs, moment où les trois personnages furent transformés en oiseaux. Le texte d'Ovide n'est pas suffisamment explicite concernant les détails de la métamorphose, cependant la tradition latine voulut que Philomèle devînt rossignol, Procné, hirondelle et Térée, huppe (Gély et Tomiche, 2006 : 8).

Dans le conte de M^me^ de Murat, Procné et son fils n'apparaissent point, bien que Térée puisse être comparé à Cameleor. Dans ce sens, la métamorphose des deux persécuteurs, l'un en huppe et l'autre en faucon, garderait une certaine symétrie car le poids et la taille de ces oiseaux dépassent largement ceux du rossignol. Leur symbolique

[13] « Changement de Térée en huppe, de Philomèle en rossignol, de Procné en hirondelle » (Ovide, 1862 : 222-235).

même, quoique positive, est proche puisque la huppe, « considérée de bon augure », représente traditionnellement « l'acuité intellectuelle » et le faucon, « toujours solaire, ouranien, mâle, diurne, est un symbole ascensionnel, sur tous les plans, physique, intellectuel et moral » (Chevalier et Gheerbrant, 1991 : 513 et 429). Gély et Tomiche (2006 : 8) remarquent que « [l]'extension du mythe – celui de Philomèle et Procné transformées en oiseaux […] – est telle qu'au-delà de la vogue qu'il connaîtra du Moyen-Âge au XVIII^e^ siècle puis à l'époque romantique, il continue à inspirer les artistes du XX^e^ siècle ». Les bienséances du siècle classique imposent nonobstant une adaptation de la légende antique. Dans son ouvrage, M^me^ de Murat évite le viol de Philomèle – non pas de narrer l'épisode, mais qu'il ait lieu – en la transformant en rossignol bien avant le dénouement de l'histoire ; contrairement à Ovide, qui présente cette métamorphose à la fin. L'écrivaine supprime aussi le fait que l'agresseur de l'héroïne lui coupe la langue et, bien sûr, tout ce qui tourne autour de l'infanticide puisque, tel que nous l'avons signalé, le conte de « L'Isle de la Magnificence ou la Princesse Blanchette » ne reprend pas l'histoire de Procné.

En outre, M^me^ de Murat cite maintes fois dans *Histoires sublimes et allégoriques* Vénus, Amour, Destin et autres figures de la mythologie classique que le lecteur rencontre habituellement dans bien d'autres textes de l'époque. Relevons le renvoi à Thétis, épouse de l'Océan et mère de tous les fleuves, qui est peut-être moins fréquent. Dans « Le Roi Porc », la fée Bienfaisante reproche ainsi au Prince Cochon son retard au palais, où il doit reprendre sa forme animale avant l'aube : « il y a une heure que pour vous sauver la vie je retiens le Soleil chez Thétis » (Murat, 1699 : I, 46-47). L'expression « chez Thétis » désigne donc les eaux des mers et des océans qui, à l'horizon, dévoilent le soleil à son lever et le cachent à son coucher. L'inclusion de cette allégorie mythologique rappelle le constat du père Delaporte (1891 : 129) selon lequel « [p]resque toute la littérature légère du dix-septième siècle s'inspire d'une mythologie quelconque ». En effet, Baroque et Classicisme puisent, chacun à sa manière, dans la tradition gréco-latine ; bien que, par rapport à la Renaissance, son essence s'efface progressivement. « Partout présente, la mythologie perd, cependant, sa verdeur du siècle précédent ; purement ornementales, ses fictions ne constituent plus qu'un langage traditionnel, conventionnel, bientôt usé » (Albouy, 1969 : 39).

Mais, si la mythologie classique semble s'affadir, le goût d'autres sources mythologiques s'éveille, puisque Scudéry présente, « dans son *Alaric*, les divinités scandinaves ; Odin, Thor, Frigga font alors, sans doute, leur première apparition dans les lettres françaises, en 1654 » (Albouy, 1969 : 49). La princesse Ondine de M^me^ de Murat renvoie donc directement aux

> esprits féminins aquatiques de la mythologie germano-scandinave, proches parents des Nixes. Toujours très belle, malgré sa chevelure d'un vert glauque, l'Ondine est un élémentaire redoutable et souvent maléfique. Elle attire les jeunes hommes pour

> en faire ses amants, avant de les dévorer. Les Ondines ont survécu dans le folklore, tant germanique que celtique, sous l'aspect de créatures que l'on qualifie du terme générique de « Noyeuses » […], créatures maléfiques tapies au fond des rivières et des puits (voire des canaux), qui attrapent les enfants pour les noyer et les dévorer. L'aspect sexuel a ici été gommé, pour ne garder que la dévoration alimentaire (Ronecker, 2005 : 198).

Pourtant, l'Ondine de M^me^ de Murat ne garde de la mythologie nordique que sa grande beauté et son lien particulier avec l'eau, puisqu'elle a été enlevée par le fleuve Pactole qui la retient au fond de son royaume. En fait, dans « Le Roi Porc », la princesse Ondine est surtout en rapport avec l'occultisme. Elle est la « fille unique d'Authomasis Roy des Isles Cabalistiques habitées par des Philosophes qui faisoient profession des sciences secrettes, lesquels avoient à leur teste un grand Capitaine nommé Gabalis » (Murat, 1699 : I, 31). Effectivement c'est *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les Sciences secretes* (1670), un texte d'Henri de Montfaucon, dit l'abbé de Villars, qui, tout en suscitant une vive polémique[14], mit à la mode les théories cabalistiques quelques années après sa publication.

> Les *Entretiens* du comte de Gabalis ne créèrent point, dès leur apparition, un système nouveau de Merveilleux littéraire. […] On ne trouve d'abord que des allusions passagères aux sylphes et aux gnomes, dans la correspondance de M^me^ de Sévigné et de Bayle […] les gens de lettres, de 1670 aux environs de 1700, s'occupèrent médiocrement des génies de la cabale […]. Aux approches du dix-huitième siècle, grâce peut-être au retour vers les féeries, les génies de l'air, de l'eau, de la terre et du feu reparurent en des pages littéraires (Delaporte, 1891 : 122-123).

Ce fut d'ailleurs « M^me^ de Murat [qui] ouvrit la porte des Contes de fées aux peuples élémentaires » selon Delaporte (1891 : 125). Dans « Le Parfait Amour » elle avait en effet déjà décrit les royaumes des gnomes, des ondins et des salamandres (Murat, 1698). Noël (1803 : 253) explique, justement, que les ondines appartiennent au domaine de la mythologie cabalistique et que ce nom correspond à celui « que les cabalistes donnent aux génies élémentaires qui habitent les eaux ». Notons que, à un certain moment du récit, le groupe nominal *Isles Cabalistiques* se transforme en *Isles Gabalistiques* (Murat, 1699 : I, 59). S'agit-il d'une bienheureuse coquille d'imprimerie ou d'un clin d'œil délibéré à l'abbé de Villars ?

[14] Le récit se présente comme un dialogue fictif composé de cinq discussions durant lesquelles un cabaliste tente de convaincre le narrateur de la possibilité de communiquer avec les êtres primitifs des quatre éléments naturels (les salamandres, les sylphes, les nymphes et les gnomes). Kahn (Villars, 2010) révèle que la publication de cet ouvrage valut à son auteur interdiction de chaire et le discrédit dans l'aristocratie jansénisante.

En outre, dans « L'Isle de la Magnificence ou la Princesse Blanchette », M^me^ de Murat fait allusion au peuple des Ondins, sujets du roi Antijour, chargés de recueillir les meubles et les beaux objets des épaves des navires qui font naufrage dans son royaume marin. L'écrivaine décrit l'aspect de ces créatures :

> Les hommes y sont grands & bien-faits, les femmes assez belles, mais pâles aussi-bien que les hommes. Elles ont de longs cheveux presque blancs, les hommes les ont bleus. Ils sont les uns & les autres à demi vétus, d'une étoffe faite de mailles vertes (Murat, 1699 : I, 209).

Si l'on se souvient de la définition que donne Ronecker des Ondines et que nous avons exposée plus haut, on constatera que ces êtres cabalistiques ne gardent que la beauté des créatures de la mythologie nordique qui les a inspirées, ainsi qu'une légère teinture qui rappelle leur origine. Si la chevelure des Ondines germano-scandinaves est « d'un vert glauque » (Ronecker, 2005 : 198), chez M^me^ de Murat c'est leur habit qui porte cette couleur, et non pas leurs cheveux, qui sont blancs ou bleus selon l'auteure. Ainsi sont étalées les tonalités de leur milieu : le bleu et le vert des eaux, plus ou moins profondes, et le blanc de l'écume.

D'autre part, dans le conte qui nous occupe, Ondins et Ondines forment un peuple où les individus des deux sexes sont présents en pareil nombre et dont l'aspect physique est également attrayant. Or, si dans la mythologie nordique « [i]l existe aussi des Ondines mâles, les Ondins », ceux-ci « sont beaucoup plus rares » (Ronecker, 2005 : 198). Quant à ce peuple dans la mythologie cabalistique, « [i]ls sont peu de masles, & les femmes y sont en grand nombre » (Villars, 1670 : 48).

Rappelons justement que, dans « Le Roi Porc », le capitaine des armées du roi Authomasis se nomme Gabalis. Celui-ci complote avec la méchante fée Rancune l'enlèvement de la princesse Ondine pour la donner au fleuve Pactole en échange du secret de la Pierre Philosophale, que ce dernier possède. Gabalis est le nom du personnage central dans *Le Comte de Gabalis*, ou *Entretiens sur les Sciences secretes* de l'abbé de Villars. Comme la phonétique du nom le laisse deviner, cette figure est liée à la mythologie cabalistique dont nous nous sommes occupée plus haut. La postérité de l'ouvrage instaura Gabalis comme un personnage de la tradition littéraire.

> Le livre eut du succès, Lesage lui fait écho dans *Le Diable boiteux* et, plus encore, Crébillon, avec son *Sylphe*, en 1730 : puis, jusqu'à Nodier[15], que de sylphes amoureux tout au long du XVIII^e^ siècle ! L'auteur de *Gabalis* […] a influencé encore M^me^ de Murat et M^me^ d'Aulnoy, auteurs de contes de fées. Ce genre de récits connut une vogue extraordinaire dans les dernières

[15] Si dans *Trilby ou le Lutin d'Argail* (1822) Nodier introduit son lecteur dans le royaume des sylphes, dans *Jean-François les Bas-Bleus* (1832), l'un des personnages cite explicitement le comte de Gabalis en rapport avec les habitants d'autres mondes.

années du XVII[e] siècle (Albouy, 1969 : 47).

Puis, mêlant tradition littéraire, féerie et occultisme, M[me] de Murat présente, dans « Le Turbot », le roi Merlin et la princesse Merline, deux êtres qui portent le même nom décliné au masculin et au féminin. Les circonstances de ce Merlin sont obscures car, « à ce que l'on prétend », il était le père de la jeune Merline et l'époux de la fée Mandarine, qu'il avait répudiée « pour quelque mécontentement qu'il prétendoit en avoir reçu » (Murat, 1699 : II, 131). Dauzat (1970 : 430) commente que Merlin était un ancien nom de baptême et un patronyme répandu. Pourtant, quoique le personnage de M[me] de Murat ne soit pas un enchanteur, ce nom suffit à lui seul à évoquer le célèbre personnage qui apparaît dans les *Prophéties de Merlin* (1134) et dans beaucoup d'autres œuvres :

> Son nom revient souvent […] dans les romans ou les poèmes chevaleresques. […] En passant avec la légende de l'Armorique aux autres provinces françaises il a revêtu un aspect très humain au point de se transformer parfois en un vieux savant fabuleux par l'étendue de sa science […]. Devenu le symbole national de la race celtique, il est aussi une représentation morale et métaphysique de toute l'humanité. Engendré, selon le récit de Robert de Boron, par le Démon […] dans le sein d'une vierge, il est le vivant contraste entre le bien et le mal, l'incarnation de la double nature de l'homme et du combat que celui-ci doit soutenir sans trêve entre l'amour divin et les œuvres du mal, entre l'esprit et la matière. Merlin retrouve enfin l'harmonie et la paix dans l'amour quand, las de la société des hommes, s'étant retiré dans les bois pour y vivre le restant de ses jours, il rencontre la fée Viviane, incarnation à la fois de la femme et de l'influence bienfaisante de la nature. […] au cours des âges, la figure de Merlin, tour à tour douloureuse et mystérieuse, n'a rien perdu de son prestige (Speckel, 2003 : 661).

Or, si le Merlin de la matière de Bretagne a un penchant à la fois bon et méchant, et que seul l'amour de la fée Viviane réussit à lui faire retrouver son équilibre, le Merlin de M[me] de Murat reste une figure alambiquée et l'amour de la fée Mandarine ne lui apporte surtout pas de stabilité.

Quant à *Merline*, cet anthroponyme a été créé par M[me] de Murat à partir de la forme masculine du nom du célèbre enchanteur de la tradition littéraire. Il s'agit d'un procédé évident pour marquer la filiation de cette princesse qui habite avec la fée Mandarine, sa mère, et qui semble à peine connaître son père, absent pendant tout le conte. Cependant, lorsqu'elle a besoin de conseil, elle est fortement tentée d'aller retrouver la figure paternelle, puisqu'« elle vouloit chercher un azile chez le Roi Merlin » (Murat, 1699 : II, 139). Cette réunion n'aura néanmoins pas lieu et sa mère l'obligera à épouser le Roi des Méthéores, qu'elle abhorre, délaissant son bienaimé prince Fortuné, qui

brûle d'amour pour elle et qui finira par épouser Risette, tel que nous l'avons vu dans la première partie de cette étude. Comme son père Merlin, et contrairement à ce qu'il advenait au Merlin de la matière de Bretagne, Merline sera malheureuse dans son mariage.

4. Conclusion

L'analyse des anthroponymes littéraires dans *Histoires sublimes et allégoriques* porte à croire que M^me^ de Murat, comme d'autres conteurs de son temps, remanie des sources folkloriques pour adapter des contes populaires d'antan à un public raffiné et mondain[16]. L'une des stratégies d'adaptation passe par l'intertextualité (d'où des noms issus de la matière de Bretagne, de la mythologie classique…) ; c'est ainsi que l'écrivaine nomme plusieurs de ses personnages d'après ceux de divers récits appartenant à d'autres genres littéraires. Nous avons d'abord constaté la présence de quelques anthroponymes tirés de *Le piacevoli notti*, le recueil de Straparola qui avait inspiré la conteuse. Ainsi, Constantine / Constantin, Richardin, Fortuné, Lucidan ou Isotte doivent leur nom à Costanza / Costanzo, Ricardo, Fortunio, Luciano et Isotta respectivement. On peut observer que M^me^ de Murat a recours à différents procédés d'adaptation des noms utilisés par l'auteur italien, qui vont de la traduction presque littérale (c'est le cas d'*Isotta* qui devient *Isotte*) jusqu'au jeu de mots entre un nom propre et un adjectif (rappelons comment *Luciano* est transformé en *Lucidan*), en passant par l'ajout de suffixes (tel qu'il arrive avec *Richardin*).

À côté de cette source littéraire d'esprit folklorique, M^me^ de Murat puise dans d'autres textes dont l'essence est constituée de mythes et de légendes. Dans le goût de la mythologie de l'antiquité classique – particulièrement en vogue sous Louis XIV –, nous avons relevé des personnages de la mythologie grecque tels que Pactole, dans « Le Roi Porc », ou Philomèle, dans « L'Isle de la Magnificence ou la Princesse Blanchette ». Or, le XVII^e^ siècle voit aussi s'éveiller l'engouement d'autres traditions plus exotiques ; d'où le fait de présenter la princesse Ondine dans « Le Roi Porc » ou le peuple des Ondins dans « L'Isle de la Magnificence ou la Princesse Blanchette ». Ces êtres aquatiques appartiennent à la mythologie nordique ainsi qu'à la mystique cabalistique, largement abordée par Henri de Montfaucon dans *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les Sciences secretes* (1670). M^me^ de Murat rallie donc mythologie et cabale en mettant en scène un capitaine appelé Gabalis dans le même récit où l'héroïne est la princesse Ondine déjà citée. La conteuse reprend encore un autre nom littéraire, particulièrement légendaire (tiré cette fois-ci de la tant exploitée matière de Bretagne) pour ses personnages du roi Merlin et de la princesse Merline, sa fille.

Parmi les conteurs de la veine aristocratique de la fin du XVII^e^ siècle – où

[16] Rappelons l'explicite épître de l'ouvrage, qui ridiculise les « anciennes fées », que l'on associera aisément à l'oralité et au folklore, pour mieux encenser les « fées modernes », probablement bien plus redevables à la tradition littéraire.

s'inscrit la production de M^me^ de Murat –, il était habituel de supprimer les détails révélateurs de l'origine populaire de la matière et de reprendre les contes-type originels par leur schéma romanesque (Robert, 2002 : 133). Cependant, en ce qui concerne l'onomastique, l'auteure des *Histoires sublimes et allégoriques* se trouverait aux antipodes de cette tendance et, s'il est vrai qu'elle francise volontiers certains noms et qu'elle en ajuste légèrement d'autres, elle réalise tout simplement un travail d'adaptation au goût de l'époque et des cercles mondains, non pas de dissimulation de ses sources. M^me^ de Murat, qui cherchait sans doute à créer des écrits plus riches par la combinaison de divers référents culturels, réussit à faire cohabiter au sein d'un même recueil, voire parfois d'un même conte, des éléments provenant de traditions folkloriques et littéraires apparemment très éloignées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALBOUY, Pierre (1969) : *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris, Armand Colin.

BONGIOANNI, Angelo (1928) : *Nomi e cognomi. Saggio di ricerche etimologiche e storiche*. Turin, Fratelli Bocca.

BRÉAL, Michel (1897) : *Essai de sémantique*. Paris, Hachette.

CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT (1991) : *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, R. Laffont et Jupiter.

DAUZAT, Albert (1970) : *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*. Édition revue et augmentée par Marie-Thérèse Morlet. Paris, Larousse.

DELAPORTE, Victor, père (1891) : *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. Paris, Retaux-Bray.

DELARUE, Paul & Marie-Louise TENÈZE (1977) : *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer […]. Tome deuxième*. Paris, Maisonneuve et Larose.

DELARUE, Paul & Marie-Louise TENÈZE (2000) : *Le Conte populaire français. Contes-nouvelles*. Avec la collaboration de J. Bru. Paris, Éditions du CTHS.

FURETIÈRE, Antoine (1690) : *Dictionnaire universel. Contenant generalement tous les Mots François tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts. Divisé en trois Tomes*. La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers.

GÉLY, Véronique & Anne TOMICHE (2006) : « Introduction », *in* Véronique Gély, Jean-Louis Haquette & Anne Tomiche (dir.), *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 7-34.

GREVISSE, Maurice (1980) : *Le Bon Usage. Grammaire française avec des Remarques sur la langue française d'aujourd'hui*. Paris-Gembloux, Duculot.

JASMIN, Nadine (2021) : *Naissance du conte féminin. Mots et Merveilles : les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*. Paris, Honoré Champion.

JONASSON, Kerstin (1994) : *Le nom propre : constructions et interprétations*. Louvain-la-Neuve, Duculot.

MURAT, Henriette-Julie de Castelnau, Comtesse de, dite Madame de (1698) : *Contes de fées, dediez à Son Altesse Serenissime Madame la Princesse Doüairiere de Conty par Mad. la Comtesse de M****. Paris, Claude Barbin.

MURAT, Henriette-Julie de Castelnau, Comtesse de, dite Madame de (1699) : *Histoires sublimes et allégoriques par Madame la Comtesse D** dédiées aux fées modernes*. Paris, Florentin et Pierre Delaulne. Deux tomes en un volume.

MURAT, Henriette-Julie de Castelnau, Comtesse de, dite Madame de (1700) : *Voyage de campagne*. La Haye, Van Dole. Deux tomes en un volume.

MURAT, Henriette-Julie de Castelnau, Comtesse de, dite Madame de (2006) : *Contes*. Édition critique établie par Geneviève Patard. Paris, Honoré Champion.

NOËL, Jean-François (1803) : *Dictionnaire de la Fable, ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique, Persane, Syriaque, Indienne, Chinoise, Mahométane, Rabbinique, Slavonne, Scandinave, Africaine, Américaine, Iconologique, etc.* Paris, Le Normant. En deux volumes.

OVIDE (1862) : *Les métamorphoses*. Traduction française de Gros refondue par Cabaret-Dupaty, précédée d'une notice par Charpentier. Paris, Garnier Frères (coll. « Bibliothèque latine-française, 27 »).

ROBERT, Raymonde (2002) : *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e^ à la fin du XVIII^e^ siècle*. Supplément bibliographique 1980-2000 établi par Nadine Jasmin avec la collaboration de Claire Debru. Paris, Honoré Champion (coll. « Lumière classique, 40 »).

RONECKER, Jean-Paul (2005) : *Encyclopédie illustrée des esprits de la nature*. Paris, Trajectoire.

SERMAIN, Jean-Paul (2005) : *Le Conte de fées du classicisme aux lumières*. Paris, Desjonquères.

SPECKEL, Anna Maria (2003) : « Merlin », *in* Robert Laffont et Valentino Bompiani (dir.), *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*. Paris, Robert Laffont.

STORER, Mary-Elisabeth (2011 [1928]) : *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e^ siècle : la mode des contes de fées (1685-1700)*. Genève, Slatkine Reprints.

STRAPAROLA, Giovanni Francesco (1558) : *Le Piacevoli Notti. Libro primo*. Venise, Domenico Giglio.

VILLARS, Henri de Montfaucon, dit abbé de (1670) : *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les Sciences secretes*. Paris, Barbin.

VILLARS, Henri de Montfaucon, dit abbé de (2010) : *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes* (avec l'adaptation du *Liber de Nymphis* de Paracelse par Blaise de Vigenère, 1583). Édition présentée et annotée par Didier Kahn. Paris, Honoré Champion.

ZABEEH, Farhang (1968) : *What is in a Name? An Inquiry into the Semantics and Pragmatics of Proper Names*. The Hague, M. Nijhoff.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

La representación humanimal en *La Dispute* de Marivaux

Claudia PENA LÓPEZ
Universidad de Valladolid
claudia.pena@uva.es
https://orcid.org.0000-0003-1106-9364

Resumen

Marivaux nos brinda en *La Dispute* (originalmente publicada en 1744) un magistral retrato del ser humano reorientado hacia su estado natural, humanimal, una suerte de alegoría de la naturaleza primitiva de los animales humanos. El objetivo de esta obra es doble: entender si nuestros comportamientos son innatos o adquiridos y determinar en qué medida interfiere la animalidad en nuestras decisiones. Marivaux anhela demostrar que la inconstancia no depende del sexo, y teoriza, además, que todos los animales somos iguales. Nuestra intención es realizar un estudio desde una perspectiva animalista y de género; un estudio típicamente marivaldiano: sin diferencias de género ni de clase, donde animales humanos y no humanos son uno, un *totum* solo reconciliable por mediación de la naturaleza.
Palabras clave: animales humanos, animales no humanos, género, literatura, naturaleza.

Résumé

Marivaux nous propose dans *La Dispute* (initialement publiée en 1744) un formidable portrait de l'être humain réorienté vers son état naturel, humanimal, une sorte d'allégorie de la nature primitive des animaux-humains. L'objectif de ce travail est double : comprendre si notre comportement est inné ou acquis, et déterminer dans quelle mesure notre animalité interfère dans nos décisions. Marivaux veut montrer que l'inconstance ne dépend pas du sexe, et prône que tous les animaux sont égaux. Notre objectif est de mener une étude dans une perspective animaliste et de genre ; une étude typiquement marivaudienne : sans différences de genre ni de classe, où les animaux-humains et non humains ne font qu'un, un *totum* que seule la médiation de la nature peut réconcilier.
Mots clé : animaux humains, animaux non-humains, genre, littérature, nature.

Abstract

In *La Dispute* (originally published in 1744), Marivaux offers us a masterly portrait of the human being reoriented towards his natural humanimal state, a sort of allegory of the primitive nature of human-animals. The aim of this work is twofold: to understand whether our behaviour is innate or acquired, and to determine to what extent animality interferes with our decisions. Marivaux wants to show that inconstancy does not depend on sex, and theorises

* Artículo recibido el 4/04/2023, aceptado el 30/07/2023.

that all animals are equal. Our intention is to conduct a study from an animalistic and gender perspective; a typically Marivaux' study: without gender or class differences, where human and non-human animals are one, a *totum* only reconcilable through the mediation of nature.
Keywords: human animals, non-human animals, gender, literature, nature.

> There are one hundred and ninety-three living species of monkeys and apes. One hundred and ninety-two of them are covered with hair. The exception is a naked ape self-named *Homo sapiens*.
>
> Desmon Morris, *The Naked Ape* (1986: 5)

En lo que al estudio del humanimal en la literatura se refiere, hemos considerado pertinente centrarnos en *La Dispute*[1] de Marivaux, obra donde el autor propone un magistral retrato del ser humano reorientado hacia su estado natural, una suerte de alegoría de la naturaleza primitiva de los animales humanos. En el siglo XVIII se realizaban experimentos, como ya se venía haciendo desde la Edad Media (Conesa & Nubiola, 1999: 19) con niños y niñas (tal es el caso reproducido en esta obra de teatro), con el objetivo de entender si nuestros comportamientos son innatos o adquiridos, una de las grandes inquietudes intelectuales de las Luces francesas y un debate que procuró comprender las capacidades y características de mujeres y hombres más allá de este siglo. *La Dispute* se inscribe dentro de este contexto, con un Marivaux deseoso de determinar si la primera infidelidad la había cometido un hombre o una mujer, pero también por probar que todos los animales somos iguales, a todos los niveles; una visión muy marivaldiana de la existencia, pues la filosofía del dramaturgo aspiraba a suprimir todo tipo de jerarquías y defender la equidad a todos los niveles. Nos encontramos ante una de las obras más representadas del parisino, y sin embargo escasean estudios que la analicen, sobre todo desde una perspectiva animalista y de género. Muchos son los estudiosos y estudiosas que aún se niegan a ver en la producción del autor un constante alegato de la igualdad de sexos. De acuerdo con esto, nuestra intención es proponer un estudio típicamente marivaldiano: sin diferencias de género ni de clase, donde animales humanos y no humanos somos uno, un *totum* solo reconciliable por mediación de la naturaleza. En esta obra, Marivaux plantea un experimento: cuatro bebés (dos niñas y dos niños) que crecen y se educan al margen de la sociedad, sin que exista contacto de ningún tipo con el mundo exterior. Asistimos pues a la evolución de su comportamiento cuando salen del aislamiento e inician sus interacciones, ya que el contacto con

[1] Originalmente publicada en 1744, nos basaremos para su análisis en la reedición que hace Flammarion en 2017.

la sociedad pervierte su estado natural, un estado presumiblemente armonioso, igualitario, auténtico y, ante todo, humanimal[2]. Marivaux nos lega una perspectiva social crítica y sugiere que, en un mundo utópico donde realmente imperase la libertad, se esfumarían las diferencias, dando lugar a la manifestación pulsional y animal de las voluntades humanas, a un estado ideal en el que los instintos tomarían las riendas y las convenciones sociales no tendrían cabida. Una realidad utópica irrealizable tanto en el siglo XVIII como en la era contemporánea, especialmente para las mujeres, tal y como nos recuerda la filósofa Ana de Miguel en su obra *Neoliberalismo sexual: El mito de la libre elección* (2015).

Esta obra de Marivaux nos presenta a personajes que intentan regresar a la infancia del mundo, al inicio de la humanidad, antes de que existiesen tabúes educacionales, como si de un retorno a los orígenes se tratara. Marivaux recrea una infancia con risas y jóvenes que no dejan de sorprenderse ante la extrañeza del mundo con el que se encuentran violentamente de la noche a la mañana. Un universo nuevo al que, sin embargo, no les cuesta demasiado adaptarse, lo cual queda patente tanto directamente por lo plasmado por la pluma marivaldiana como por las interpretaciones que se hacen de este texto de cara a su puesta en escena. De entre ellas, nos referiremos ocasionalmente y en adelante a la que realiza Jacques Vincey (2016), donde los cuerpos de los personajes se liberan de las cadenas impuestas y dejando aflorar visualmente la torpeza comportamental, gestual y sentimental de los personajes. El lenguaje corporal de actrices y actores es esencial a la hora de interpretar correctamente el mensaje de esta breve obra, y la interpretación que hace Vincey de *La Dispute* resulta especialmente esclarecedora pues, además, innova en cuanto al vestuario y la distribución de roles. Vincey ve en la obra una crítica a los roles de género y nos muestra a unos personajes ajenos a las reglas socialmente establecidas entre sexo y género[3]. En la escena V (Marivaux, 2017 [1744]: 158) asistimos a un momento clave a este respecto; en ella, Mesrou anuncia que Azor es un hombre y que él y Églé están hechos el uno para la otra. En este momento crítico hacia la impuesta tendencia a la heterosexualidad en que se verbaliza como natural la inclinación amorosa hacia el otro sexo, Vincey da un paso más y simboliza el momento en que Azor y Églé toman consciencia de su identidad de género cambiándoles los gorros (Azor pasa de llevar un gorro rosa a uno azul, y viceversa, el orden social queda así establecido). Mucho tuvo que ver sin duda la magnífica puesta en escena de Patrice Chéreau en 1973, quien sin duda fue el primer gran precursor de la moderna y transgresora interpretación de la obra marivaldiana y el primero en

[2] Entendemos en este estudio el término tal y como lo define Marta Segarra en su obra de 2022, *Humanimales*, es decir, como una ampliación de las fronteras de lo humano, que nos acerca a nuestra animalidad y sostiene que las barreras entre animales humanos y no humanos son la consecuencia de un constructo social artificioso.

[3] Vincey lo ejemplifica, por ejemplo, recurriendo al binarismo cromático rosa-azul.

iluminar el vínculo entre animalidad e infancia. *La Dispute* de Patrice Chéreau supuso un punto de inflexión para toda una generación y polarizó a un público que no sabía si reaccionar desde el espanto o desde la admiración más absoluta. La gran novedad introducida por Chéreau consistía en escenificar el prólogo que François Regnault había hecho y que nunca se ha vuelto a introducir en ninguna representación de la obra. Una suerte de prólogo que aporta densidad a esta comedia en un acto relativamente elíptica y que mostraba un retrato de Marivaux a través de un montaje de sus obras en prosa y el cuento negro de *La Dispute*, con unos tintes fantásticos y filosóficos que ponían de manifiesto la aparente ligereza y la solemne gravedad de la obra del autor. La lectura crítica de Marivaux, su reinterpretación, propone una construcción dual y casi antropológica en la oposición de naturaleza y cultura.

Cabe señalar que las Luces francesas tienen una visión muy particular de la relación entre animales humanos y no humanos (Coëllier, 2021: 4), y el experimento de *La Dispute* nos brinda una formidable descripción de la animalidad humana y de su progresiva atenuación o disimulación con el paso a la adultez, donde la animalidad se traviste para aflorar en su sentido más primario, tal y como lo hacen, por ejemplo, sin límites y desde el exceso en la intimidad de la alcoba los personajes sadianos (Vázquez, 2022: 762). Ya a finales del siglo XVIII, en 1758, Carl Linnæus clasificó a los humanos en la lista de primates en la décima edición de su *Systema naturæ*. De manera simultánea se fueron elaborando otras teorías para jerarquizar a los seres humanos entre sí a medida que Europa colonizaba África y América. Petrus Camper sería el primero en fijar un dibujo racial en «La ligne facial du singe à queue, de l'orang-outang, du nègre et du kalmouk» (1791), una disertación física acerca de diferentes rasgos faciales. Se establece un ángulo facial que vincula a simios y humanos, mientras que el perfil griego sigue erigiéndose en la cúspide de su jerarquía, perspectiva claramente racista. Desde un punto de vista menos discriminante, los grabados de Johann Kaspar Lavater se difunden con gran éxito en vida del filósofo. En ellos se manifiesta un imaginario de la evolución anterior a las teorías lamarckianas expuestas en *Mémoires de physique et d'histoire naturelle* (1797), precursoras de la publicación de *The Origin of Species* de Charles Darwin en 1859. El proceso de compartimentación científica no se detiene y, a lo largo del siglo XIX, empiezan también a ubicarse las ideas en el cerebro: se inicia así la búsqueda de las áreas y sus funciones específicas, que se segmentan para poder clasificarse. Paul Broca descubre el área del lenguaje (1861), que parece atestar la pertinencia de la segmentación de las partes del cuerpo humano. Los científicos consideran que el centro de la razón se ubica exclusivamente en el cerebro humano, pero el arte continúa presentando continuidad entre animales humanos y no humanos, por lo que aún se habla de las «pasiones del alma» evocadas por René Descartes en 1649 y de rasgos psicológicos que se manifiestan en la cara y en el cuerpo. Esto también se refleja en las artes pictóricas, lo que nos permite ampliar la interseccionalidad en la que se sostiene el imaginario de nuestro estudio: Eugène Delacroix, por ejemplo, siente fascinación por los

instintos que el ser humano comparte con grandes depredadores como tigres o leones; rasgos que se manifiestan mediante la ferocidad o en los irrefrenables impulsos de dos amantes dispuestos a todo para estar juntos, como es el caso en los amantes de *La Dispute*, quienes aceptan consejos a priori desagradables (en la escena VI Carise y Mesrou los invitan a darse espacio para mantener viva la llama del amor), ignoran la voluntad del ser amado (escena XIV) o renuncian a la comodidad del mundo conocido porque en él no había cabida para el amor (escena IV).

La taxonomía de Carl Linnæus señalaba diferentes razas de *Homo* en base a una clasificación que establecía una jerarquía racista que consideraba a determinados grupos étnicos inferiores a los chimpancés, clasificación que sentará un precedente a partir de la colonización del siglo XIX (Segarra, 2022: 29). En este sentido, Carise y Mesrou, personajes negros de *La Dispute* a quienes Marivaux reserva el rol de sirvientes, podrían presentarse como inferiores a los cuatro humanimales por cuestiones raciales, aunque lo que Marivaux realmente hace, en uno de sus alegatos igualitaristas, es erigirlos en directores de orquesta que deciden sobre el futuro de nuestros humanimales.

En el quinto tomo de *Les aventures de… ou les effets surprenants de la sympathie* (1781), Marivaux deja muy clara su vocación sociológica y narra las aventuras, desventuras y descubrimientos de un protagonista que pasa catorce días en una isla desierta: el clásico héroe colonizador que se presenta como el civilizador de los salvajes. Como señala acertadamente Démoris (2022: 69-70), el paréntesis que hace el personaje para centrarse en su estancia en la isla con los «salvajes» (no cabe duda de que Marivaux veía un gran potencial pedagógico en las islas, no en vano en ellas ambienta, entre otras, dos de sus grandes obras maestras: *L'Île des esclaves* de 1725 y *La Colonie* de 1750) despierta interrogantes acerca del inicio de la sociedad y de la naturaleza humana primigenia (dos cuestiones clave a principios del siglo XVIII en Francia, como ya hemos señalado). Además, pone de manifiesto la dimensión antropológica del pensamiento marivaldiano, que a menudo pasa desapercibida para quienes lo estudian. *La Dispute* ya había permitido a Marivaux la realización de un interesante estudio sobre la verdadera naturaleza humana y la hibridación humanimal y precisamente en la primera escena de la obra Hermiane nos sitúa en «le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire» (Marivaux, 2017 [1744]: 149). El padre del príncipe también buscaba respuestas y, para satisfacer su curiosidad y terminar con un debate en la corte respecto a la tendencia del alma humana a la infidelidad, el rey tenía clara su estrategia: preguntárselo directamente a la naturaleza, pues solo ella podía dar una respuesta irrefutable. La reflexión del rey tampoco dista demasiado del pensamiento de Rousseau, al que Marivaux ya se había adelantado antes de que el ginebrino publicase su célebre *Discours sur l'origine et les fondements des inégalités parmi les hommes* en 1755.

Marta Segarra apunta que la distinción entre animal y humano es muy vaga, lo que demuestra que ambas categorías se encuentran imbricadas en un único tejido de vida (2022: 1), algo parecido a lo que sucede con los amos y lacayos marivaldianos, que

la sociedad insiste en presentar como antagonistas pero que en realidad son dos caras de la misma moneda: es la sociedad quien les impone una deshibridación contra natura. Nosotras vemos aquí una clara hibridación social, que abordaremos a través de la hibridación que Marta Segarra refiere como humanimal, como dos partes coexistentes en un todo.

La opresión, la esclavitud y la tortura no se pueden disociar de la «cuestión animal», ni desde una perspectiva filosófica ni histórica. Para Alicia Puleo (2019: 105) machismo y especismo están estrechamente ligados. La ambigua frontera entre animales humanos y no humanos ha servido a lo largo de los siglos para justificar la violencia contra los animales y algunos grupos humanos, como las mujeres (Segarra, 2022: 13). En el caso de *La Dispute*, Marivaux habla ya de racismo al presentarnos a un educador y una educadora, Mesrou y Carise, a quienes el rey eligió de ese color para que «leurs élèves en fussent plus étonnés quand ils verraient d'autres hommes» (Marivaux, 2017 [1744]: 152). Pero… ¿qué tendría que sorprenderlos si, hasta la fecha, ni siquiera habían visto sus propios rostros (Églé es la primera en descubrir el suyo gracias al arroyo, lo que le despierta un inmediato narcisismo y una suerte de pulsión autoerótica)? ¿Cómo podrían Églé o Azor juzgar como diferentes a Carise o Mesrou en lugar de a los recién llegados Adine y Mesrin? Las referencias al color de piel no escasean, precisamente, en esta obra. En la escena XIV, por ejemplo, vemos cómo Azor y Mesrin se pelean por el corazón de Églé. Azor la toma de la mano, significando su posesión, y se refiere a ella como «sa blanche» (Marivaux, 2017 [1744]: 185), lo que hace que nos interroguemos acerca de la exclusividad sexual y emocional de las parejas, por una parte, y por la relevancia que puede tener en el constructo de su imaginario humanimal el color de piel. ¿Es natural «compartir»? ¿Es legítima la voluntad de poseer al otro? ¿Si el ser humano se hallase en un estado natural auténtico tendería a la monogamia? ¿Ven nuestros humanimales el color de piel como un mero y anodino rasgo físico? Marivaux parece decirnos que no a lo primero, pues la necesidad de novedad requiere una estimulación constante que deriva en la inconstancia amatoria. Para lo segundo, la respuesta solo será afirmativa en un contexto natural desprovisto de sugestiones sociales; además, parece defender la idea del no derecho a la posesión, pues no es ético ejercer ningún tipo de control sobre otro ser humano.

Cuando Églé se mira en el arroyo (Marivaux, 2017 [1744]: 153), cuyo nombre y realidad ignora, reacciona sin filtros, es espontánea, sincera y hace gala de una conmovedora y primigenia actitud infantil. Entre exclamaciones lamenta no haber descubierto su imagen antes, lo que hace que empatice con Carise y Mesrou cuando afirma que han tenido que disfrutar mucho contemplándola. Al principio no se reconoce, pero es capaz de identificar su sorpresa, lo que revela que las emociones no son para ella una realidad ajena. La necesidad de gustar y ser admirada por su belleza es inmediata, lo que no parece ser compatible a largo plazo con una relación monógama. Es importante señalar, en este punto, que la noción del rostro es central en el dispositivo descriptivo

de algunos filósofos, como Emmanuel Levinas, que sostienen que la alteridad irrumpe en el mundo a través de la cara. El rostro es vulnerabilidad, llamada, palabra, revelación, aunque en ningún caso es un objeto, no es fenomenal, sino la revelación de un significado irreductible al fenómeno o al ser con un significado ético (Métais, 2021: 9). El rostro revela vulnerabilidad, mortalidad: «me rappelle l'urgence de mon essence ultime, ma responsabilité» (Levinas, 1990 [1974]: 195). Para Emmanuel Levinas, el rostro inspira compromiso con el mundo y lo posible porque le confiere el sentido del amor. No se contiene en un fenómeno, por lo que no aparece bajo ninguna forma o estado, no se muestra, se revela como huella fenoménica. En lo que al amor se refiere, hay quienes estiman que no es fácil imaginar que los animales no humanos puedan tener una experiencia ética del amor, o conocerlo (Métais, 2021: 3). Sin embargo, la filosofía de Emmanuel Levinas (1990 [1974]) hace creer que sí es posible desarrollar una perspectiva no intelectualista de los vínculos con la alteridad, una perspectiva concernida por la dimensión encarnada en los vínculos con la otredad. Estaríamos, así pues, según Levinas, ante una «éthique de haut niveau», una ética que en un primer tiempo no se apoyaría en capacidades cognitivas de «alto nivel», en razonamientos de los que podría pensarse que son específicamente humanos. Por ejemplo, el hecho de sentir inclinación por otra persona, por el empuje del deseo (como sucede con Églé y Azor), o el hecho de cargar bebés o alimentar a otro ser al más puro estilo maternal, son actividades eminentemente encarnadas que no requieren *a priori* un trabajo cognitivo de alto nivel, como podría implicar la realización de un razonamiento previo. Y, sin embargo, nos encontramos ante comportamientos que manifiestan una especie de socialización primaria que puede concebirse como una experiencia de alteridad. Más adelante veremos cómo la primatóloga Barbara Smuts (en Segarra, 2022: 59) desarrolla esta idea a partir de las interacciones con su perro.

Religión, filosofía y ciencia han definido a la humanidad por oposición a la animalidad y considerado como humano todo lo que, según estas disciplinas, los animales no humanos no poseen [lenguaje, inteligencia, capacidad para experimentar emociones complejas, necesidad de trascender el mundo físico, aptitud para interrogarse por el origen de las cosas (preocupación por excelencia en el siglo XVIII), recordar a los difuntos, etc. (Segarra, 2022: 20)]. Alicia Puleo (2019: 72) lo explica con brillantez cuando apunta que la realidad humana se construyó tomando como base dualismos jerarquizados que oponen naturaleza y cultura, emoción y razón, materia y espíritu, mujer y hombre, animal y humano. Una de las características atribuidas al ser humano es su capacidad creadora en general, y de belleza en particular. Cinthya Fleury sostiene la idea de que el arte es la fuerza motora que se erige como única cura para los dolores del alma, herramienta única para reponerse de traumas incurables y llevar a cabo un duelo (Fleury, 2020). En este sentido, nuestros cuatro personajes humanimales, fascinados por su propia belleza, por la gracia de sus movimientos y por su capacidad para comunicarse y entenderse, nos hacen deducir que Marivaux se atrevió a contradecir a

ciencia, religión y filosofía, pues no considera excluyentes animalidad y humanidad, sino que las ve como dos partes de un todo.

Son muchas las investigaciones para las que la frontera entre animal y humano está clara, si bien la realidad es que la multiplicidad de especies imposibilita que se delimite de manera inamovible la diferencia entre animales humanos y no humanos, así como también es difícil delimitar qué es femenino o masculino, precisamente con motivo de los artificios desnaturalizantes que rodean este tipo de clasificaciones (Pena, 2020: 6). En su *Apología de Raymond Sebond* (*Essais,* II, 12, 2009 [1580]) Michel de Montaigne escribe que el orgullo es el único responsable de que el ser humano se considere superior al resto de los seres vivos. Marivaux retoma esta misma idea cuando nos presenta a una Adine y una Églé enamoradas de sí mismas e incapaces de reconocer ni la valía ni la belleza de la otra (Marivaux, 2017 [1744]: 170), del mismo modo que Azor y Mesrin se creen más legítimos el uno que el otro para reinar en el corazón de Églé (Marivaux, 2017 [1744]: 184). Esto es el resultado de la concepción de excepcionalidad de la propia especie por parte de los animales humanos, lo que se traduce en una suerte de consideración individualista que Marivaux critica con dureza.

Uno de los rasgos que a menudo, y erróneamente, se concluyen como exclusivamente humanos es la capacidad comunicativa. Sin embargo, sí es cierto que en las relaciones entre animales humanos y no humanos ambas partes deben hacer un esfuerzo de comprensión mutua, tal y como lo demuestran estudios como el de Boris Cyrulnik y Edgar Morin(2019 [2000]) en *Dialogue sur la nature humaine*; es, así pues, un acto recíproco como el que se da entre las parejas de *La Dispute*, que requieren compañía y reconocimiento por parte de su amante. Églé y Azor, por ejemplo, no dejan de profesar gestos afectuosos la una por el otro y de anhelar la proximidad física, la búsqueda de intimidad.

A lo largo de la historia se ha discutido arduamente acerca de la categoría persona, a la que las mujeres, por ejemplo, tardaron mucho en incorporarse. El tiempo ha demostrado que reivindicaciones como las de Olympe de Gouges en el siglo XVIII son fundamentales de cara al reconocimiento de las personas, de la humanidad, algo que Adine, Églé, Azor y Mesrin parecen tener muy claro. La experiencia en la que se encuentran sumidos nuestros cuatro personajes sirve para apoyar el discurso que sostiene que la línea entre humano y no humano es un frágil constructo social pues, si bien Marivaux no duda en ningún momento de la humanidad de sus personajes, sí que cuestiona el aleccionamiento comportamental al que se ven sometidos, el cual nuestro autor considera contranatural. La curiosidad por la alteridad es precisamente lo que provoca que Azor y Églé sientan fascinación el uno por la otra aún sin saber que sus sexos son distintos. Églé, al ver a Adine, se da cuenta de que ella no es «un Azor» (Marivaux, 2017 [1744]: 170) con la misma inocencia con la que Azor concluye que Mesrin es una persona y le hace preguntas tan básicas e ingenuas como si él también come (Marivaux, 2017 [1744]: 182). Para Marta Segarra (2022: 52), asistimos a una

continuidad ontológica que se disipa progresivamente con los años, lo que implica la asimilación de límites entre humanidad y animalidad, al igual que los personajes de *La Dispute* van adoptando sin gran resistencia el género que la sociedad les impone y que, sin duda ya estaban predispuestos a asimilar pues se les había enseñado la lengua francesa, con todo lo que el uso del lenguaje implica. Aun así, resulta inevitable que, a pesar de este distanciamiento de su estado natural, el ser humano conserve en esencia el contacto con el origen de la humanidad que Marivaux presenta en esta obra.

La primatóloga Barbara Smuts (en Segarra, 2022: 59) reconocía que su relación con su perro era igualitaria dentro de las diferencias, puesto que concede la misma importancia a la percepción subjetiva que el perro tiene de ella que a la que ella tiene de él. En este sentido, sus ideas comulgan con las de Marivaux, que siempre criticó la desnaturalización jerárquica, las clases sociales, la esclavitud y los roles de género (Pena, 2020: 3). Unas jerarquías tan artificiales como injustas que impiden la existencia de una vida armoniosa e igualitaria de todos los seres vivos. Marivaux nos presenta la cosificación de los animales a través de la infancia gracias a *La Dispute.* En la escena V, Églé le comunica a Mesrou y a Carise que acaba de adquirir «un nouvel objet» (Marivaux, 2017 [1744]: 159), imagen en la que Marivaux, en términos dieciochescos, expone que tanto hombres como mujeres pueden ser objeto de admiración, precisamente porque sus propios personajes viven al margen de las convenciones sociales (Pena, 2022: 5), lo que dejaría entrever que la necesidad de imponerse, de poseer o hacerse notar son pulsiones humanas. Cabe en este sentido señalar que en el siglo XVIII la palabra objeto se utilizaba usualmente para designar a personas dignas de admiración si estas destacaban por su belleza. Más adelante, en la escena IX, es Adine quien se sorprende al ver a Églé y se pregunta «qu'est-ce que c'est que ce nouvel objet-ci ?»; a lo que Églé, ultrajada, le responde que ella es una persona, «très-personne» (Marivaux, 2017 [1744]: 170), demostrando así que la taxonomía no les resulta ajena. Esta escena nos permite ver a las dos jóvenes agazapadas como ahora veríamos a los animales no humanos, al acecho. En la escena XIII asistimos a un acto comunicativo entre Azor y Mesrin (Marivaux, 2017 [1744]: 181) que demuestra en qué punto de su estado de civilización, o domesticación, se encuentran. Se reconocen mutuamente como personas y sus discursos formateados dejan entrever que la educación/manipulación recibida comienza a dar sus frutos en cuanto a educación. Cada vez que un «me han dicho» sale de sus bocas, reflejan una progresiva sumisión a las convenciones sociales y a la desnaturalización que de doblegarse a ella deriva.

La comunicación humana no solo tiene una base lingüística, que nuestros personajes demuestran conocer, sino que el lenguaje no verbal también juega un papel crucial. La interpretación del mismo responde a una serie de mecanismos inconscientes y, por lo tanto, involuntarios, adquiridos en función del entorno en que crecemos. Así pues, la competencia intercultural resulta imprescindible para mantener una comunicación eficaz y conviene subrayar que esta no es más que la consecuencia de un fuerte

constructo social que hay que saber interpretar adecuadamente. De acuerdo con esto, uno de los rasgos humanimales más destacados de los cuatro personajes marivaldianos, de los que cabe recordar que se les ha enseñado a hablar francés, es su tendencia a comunicarse esencialmente a través de gestos muy acentuados y espontáneos, que sus interlocutoras e interlocutores comprenden de manera innata. ¿Cómo se explica la habilidad connatural de nuestros personajes en lo que a comunicación se refiere? ¿Puede justificarse exclusivamente porque hablen francés?

Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980: 290) afirman sobre el «devenir animal» que dejarse transformar por perspectivas no humanas, reconocer que somos seres mezclados o humanimales, que se han dado simbiosis y que existen intercambios afectivos o una suerte de hibridación de especies demuestra que no hay frontera entre *ellos/ellas* y *nosotros/nosotras*. Es así cómo se instauran las fronteras entre los personajes de *La Dispute*, como resultado de la enseñanza de los comportamientos sociales por parte de Carise y Mesrou; comportamientos que, entre otras cosas, se encuentran implícitos en el aprendizaje de la lengua francesa. Sin embargo, mucho tiene que ver también el estado pseudonatural en el que permanecieron todas sus vidas, lo que permitió que aflorase una desmesurada y genuina gestualidad que Vincey plasma con gran éxito en su puesta en escena.

Ana Acuña Trabazo nos recuerda que la cosmovisión de interdependencia y equilibrio entre animales humanos y no humanos y la naturaleza, en tanto que elementos relacionados en un círculo de parentesco, también forma parte del pensamiento de muchos pueblos indígenas tradicionales (Acuña Trabazo, 2022: 25). La investigadora nos refresca la memoria, como evocábamos anteriormente, apuntando que es habitual no considerar a los animales no humanos como sujetos con capacidades cognitivas, emocionales y comunicativas, con capacidad de sentir dolor y placer, pero nunca se piensa en ellos como en seres que existen por sí mismos, reduciéndolos siempre al valor instrumental que tienen para los animales humanos (Acuña, 2022: 29), en una relación sujeto-objeto que recuerda mucho a la existente entre hombres y mujeres. En el caso de *La Dispute*, resulta evidente que Carise y Mesrou (los negros), y Églé, Azor, Adine y Mesrin (sus animales, humanos desnaturalizados; para nosotras, nuestros humanimales) no son más que objetos concebidos para el divertimento de un grupo aristocrático deseoso de satisfacer su curiosidad y dejar triunfar su ego. Sin embargo, sería un gran error creer que el sufrimiento es exclusivo o paradigmáticamente humano (Butler, 2009: 99). Es interesante reflexionar acerca de nuestra relación con los animales no humanos y tomar consciencia de las dinámicas que establecemos con ellos. En esta perspectiva, Marivaux nos invita una vez más, en este caso con *La Dispute*, a abrirnos a la reflexión múltiple y a traspasar las fronteras de lo socialmente preestablecido.

Cuando Azor y Églé se ven por primera vez, sus gestos en la puesta en escena de Vincey son muy representativos de su estado de ánimo (10’ 32’’). Su autenticidad les permite hablar desde la franqueza y es precisamente este contexto lo que permite

que Azor y Églé se sumerjan en un intercambio de comentarios directos (Marivaux, 2017 [1744]: 155). No estamos acostumbradas, como lectoras de Marivaux, a ver personajes que se atrevan a declarar su amor sin vacilar. Es mucho más habitual que los personajes marivaldianos, como buenos libertinos, tiendan a la disimulación y al travestismo lingüístico, encontrando en la evitación un refugio perfecto con el que mostrar sus intenciones en la medida justa. Las confesiones amorosas de nuestros humanimales, en cambio, son sinceras y directas porque están despojadas de convenciones, porque no tienen nada que demostrar(se) ni ocultar(se). Si, como decíamos anteriormente, la libertad es una utopía, el precio que pagamos por nuestra pseudolibertad son el dolor y el placer. La capacidad de sentir procesada por la conciencia permite que, de manera general, todos los animales tomemos decisiones; una regla que se hace más evidente cuando observamos que los animales humanos actuamos casi inconscientemente de cara a maximizar los placeres y minimizar las penas (Villegas Aleskov, 2021: 5). Églé reivindica su derecho a ser amada, admirada, porque busca su placer (Marivaux, 2017 [1744]: 191) del mismo modo que las y los enamorados y no entiende por qué habría de ser necesario separarse para preservar su amor: en su opinión, imponerse tal sufrimiento no tiene ningún sentido.

Existen varios modos de representar lo no humano y su relación con lo humano, medios que pueden ayudarnos a replantearnos la dominación humana sobre la naturaleza y sobre el resto de las especies. Pero no debemos encerrarnos en dualismos, un dualismo que, a su manera, Marivaux presenta sin cesar en su obra a través de amos y lacayos, hombres y mujeres, dobles inconstancias… Existe una dificultad inherente a la idea de segunda naturaleza (Clot-Goudard, 2021: 4): ¿cómo se erige la razón como segunda naturaleza?, ¿cómo puede haber dos naturalezas distintas?, ¿se suceden entre sí? Para Anne Le Goff (2021: 28), la atención que se le conceda a esta hipótesis es crucial: «pour que la notion de seconde nature ne soit pas une simple métaphore, il faut montrer comment l'éducation permet l'émergence de capacités véritablement rationnelles chez un individu naturel ou, en d'autres termes, de capacités normatives qui sont en même temps naturelles.». Los casos de Églé y Azor o Adine y Mesrin que, sin haberse visto antes, logran saludarse e interactuar con total normalidad, apoyan esta teoría. Nada es más natural que sus primeras reacciones; pero no debemos caer en el error de ceñirnos a recordar la impronta de la educación, sino que conviene explicar cómo entramos en el mundo de lo racional. Una de las maneras de hacerlo y, sin duda, la que guía a nuestros humanimales, es la pertenencia a diferentes grupos. Entendemos aquí la noción de grupo como la unión de tres o más especímenes de una especie, cuyo objetivo es llevar a cabo una o más acciones con el fin de satisfacer una demanda común (Conde Flores, 2007: 5). El reconocimiento entre miembros del mismo grupo siempre es tácito, como se demuestra en *La Dispute*: reconocimiento y validación mutuos, si bien pueden nacer ciertas reticencias a establecerse en un pie de igualdad, como sucede en el primer encuentro de Adine y Églé.

Anne Le Goff (2021: 165) critica el hecho de que se subordine el análisis de la subjetividad animal a la afirmación inicial de una diferencia radical, desde un punto de vista que dicta que los comportamientos de los animales no humanos que se asemejan a los humanos no pueden considerarse como «precursores» que «anuncian» estos últimos; lo que equivale a pensar la diferencia entre animales humanos y no humanos en base a una escala única, en una continuidad «vertical y teleológica» que da nuevamente la impresión de que los seres humanos son el culmen, el nivel deseable, y los animales no humanos un bosquejo, un primer intento que no llegó a buen puerto. En la escena XIX, penúltima de *La Dispute*, nos encontramos con cuatro personajes que, a pesar de su desnaturalización, conservan en cierto modo de su vida anterior su lado más animal e infantil (Marivaux, 2017 [1744]: 200). Es entonces cuando Adine y Églé se dirigen a Mesrin y Azor en un tono altivo, como si ellos hubiesen permanecido en una condición primigenia, pero ellas ya hubieran alcanzado, desde su punto de vista, la deseable cima de la humanidad. Es ahí donde se plantea un complejo interrogante al que Clot-Goudard (2021: 10) intenta responder en sus investigaciones: «comment étudier les capacités animales, identifier leurs caractéristiques comportementales, sans adopter les capacités humaines comme normes descriptives ou utiliser des termes dont les règles d'utilisation supposées sont les nôtres, ou, en d'autres termes, sans les réduire à des situations humainement significatives ?».

Charles Darwin consideraba que la unión de un humano con otros miembros de su especie, conformando tribus o naciones, implicaba una extensión de sus instintos sociales y de su simpatía (Darwin en Villegas Aleksov, 2021: 11), lo que permitiría al ser humano identificar emociones incluso en personas desconocidas que formasen parte de esa misma tribu o nación. Una vez alcanzado este umbral, el ser humano estaría en disposición de ampliar su compasión hacia los demás seres: los animales no humanos. La compasión (que implica sufrir con el prójimo) es la virtud más noble de los seres humanos, y se manifiesta desde el círculo más íntimo, expandiéndose paulatinamente hacia los demás seres vivos con capacidad emocional y susceptibles de sufrimiento. Este «círculo de la compasión» darwiniano lo retoma Alicia Puleo (2019: 105) cuando nos recuerda que la voz de las mujeres en el ámbito de la ética es un ejemplo de la devaluación de esta virtud propia de la ética del cuidado: la compasión; cualidad moral considerada menor en la historia de la filosofía, sin duda subestimada por las connotaciones de género que se le atribuyen ya que, desde un punto de vista histórico, la compasión siempre ha sido una aptitud tradicionalmente femenina y, en consecuencia, desvalorizada y maltratada. Otra suerte habríamos corrido como sociedad si se hubiese asimilado a lo masculino.

Podría parecer que las teorías científicas no están lejos de lograr plasmar lo humano en su totalidad, aunque quizás no de manera inmediata, pero sí en los próximos años. No obstante, esta perspectiva mostraría que la existencia de seres vivos capaces de seguir normas, de conocer, dominar y transformar en profundidad la naturaleza

implicaría simplemente pensar que, en cierto modo, no forman parte de ella. La filosofía no permanece indiferente ante los avances de las humanidades y, aunque la ciencia nos muestra que somos, en muchos sentidos, parecidos a los animales no humanos, conviene reflexionar acerca de cómo podemos comprendernos desde la consciencia de nuestra propia animalidad (Le Goff, 2021: 1). A menudo resulta complejo concebir nuestra pertenencia a la naturaleza sin renunciar a pensar en la especificidad de la vida humana, por lo que Anne Le Goff sugiere un naturalismo pluralista en el que hay cabida para la naturalidad de la vida humana, así como para las capacidades normativas únicas propias de los animales humanos. De lo que no cabe duda es de la necesidad de asumir el vínculo y la pertenencia de los seres humanos con la naturaleza y teorizar un pensamiento que teorice la humanidad dentro de la animalidad.

Una de las conclusiones principales que extraemos tras la lectura de *La Dispute* es sin duda que la moralidad no es una propiedad natural, los dictámenes conductuales y comportamentales no pueden en modo alguno atribuirse a la *physis*, pues son propios del *nomos*. Puede que precisamente por ello nuestros personajes humanimales logren dar rienda suelta, sin prejuicios, a la pasión amorosa, dejándose llevar por sus pulsiones y deseos más primarios. Volver a la puesta en escena de Patrice Chéreau, quien no por nada se dedicaba al teatro de la vida, nos permite concluir que *La Dispute* es en realidad una obra lúcida y cruel, un profundo análisis de una sociedad abocada a la inevitable degradación universal. Una obra virtuosa, cargada de sinécdoques e hipérboles a la que Chéreau añade coreografías, juegos de espejos e iluminación y una caprichosa e ingenua Églé que se erige como arquetipo de lo marivaldiano. El lenguaje de Marivaux es una constante fuente de verdad, un medio para comunicar una experiencia con el mundo a través de un idioma aprendido, de la lengua de los otros, o que hace que el experimento y la experiencia trasciendan a lo universal, a lo metafísico. *La Dispute* nos presenta la veloz evolución psicológica de unos y unas jóvenes que pasan del encierro a la toma de conciencia de sus propias identidades y al descubrimiento de la existencia de otros seres. A través de estas y estos jóvenes vemos reacciones muy semejantes la primera vez que las personas ven sus respectivos reflejos, por lo que vemos cómo interactúan y buscan gustar y complacer a partes iguales. Marivaux, al igual que en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), en *La Double inconstance* (1723), en *L'Heureux Stratagème* (1733) y la práctica totalidad de su obra, y concretamente de su producción teatral, deja clara su reivindicación de la igualdad sexual y social entre mujeres y hombres, entre animales humanos y no humanos, entre clases sociales, y defiende así la naturaleza humanimal contra todo artificio al mismo tiempo que critica las convenciones sociales, pues las considera desnaturalizadoras y pervertidoras de la pura esencia humanimal. En este sentido, Marivaux critica firmemente unas normas y roles de género irreales y previene contra la mala educación social, con el fin de eliminar una alteridad largamente atribuida a mujeres y animales no humanos. Comulga en este sentido con la profesora y teórica feminista Donna Haraway, quien, en su obra *When Species Meet* (2021 [2008]),

parece suscribir el pensamiento que Marivaux defiende sin ambages en *La Dispute*: y es que nunca hemos sido (¿ni seremos?) humanos.

Referencias bibliográficas

Acuña Trabazo, Ana (2022): «Un achegamento ás relación humanimais na literatura galega». *Revista de Estudios Gallegos*, 24, 15-32.

Butler, Judith (2009): *Frames of War: When is Life Grievable?* Londres y Nueva York, Verso.

Camper, Petrus (1791): « La ligne facial du singe à queue, de l'orang-outang, du nègre et du kalmouk ». *Dissertation physique sur les différences que présentent les traits du visage*. Utrecht, B. Wild & J. Altheer.

Clot-Goudard, Rémi (2021): « Comment repenser l'animalité ? ». *IGITUR Arguments philosophiques*, 12: 1, 1-11.

Coëllier, Sylvie (2021): « L'humain, l'animal, la chose ». *HAL Open Science*, 1-10. URL : https://hal.science/hal-03170932

Conde Flores, Alberto (2007): «El saludo como símbolo de identidad grupal: una visión etno-primatológica a la sociología de grupos», *in XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Guadalajara, Actas de la Asociación Latinoamericana de Sociología, 1-9.

Conesa, Francisco y Jaime Nubiola (1999): *Filosofía del lenguaje*. Barcelona, Herder.

Cyrulnik, Boris y Edgar Morin (2019 [2000]): *Dialogue sur la nature humaine.* Avignon. L'Aube.

Darwin, Charles (1859): *The Origin of Species.* Princeton, Princeton University Press.

Darwin, Charles (1874): *The descent of man, and selection in relation to sex*. Princeton, Princeton University Press.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1980): *Mille Plateaux*. París, Éditions de Minuit.

Démoris, René (2022): « Aux frontières de l'impensé. Marivaux et la sexualité ». *Cahiers de Recherche des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Française*, 40, 69-83.

Fleury, Cynthia (2020): *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*. París, Livre de Poche.

Haraway, Donna (2021 [2008]): *When Species Meet*. París, La Découverte.

Lamarck, Jean-Baptiste de (1797) : *Mémoires de physique et d'Histoire naturelle*. París, Musée d'Histoire Naturelle.

Le Goff, Anne (2021): « De l'animal à l'humain ». *Raison Présente*, 219, 65-74.

Levinas, Emmanuel (1990 [1974]): *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. París, Livre de Poche.

Linnaeus, Carl (2013 [1735]): *Systema Naturae.* Austin, Nabu Press.

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de (2016 [1744]): *El juego del amor y del azar, La isla de los esclavos, La disputa, La colonia*. Edición de Mauro Armiño. Madrid, Cátedra.

MARIVAUX, Pierre Carlet Chamblain de (2017 [1744]): *La Dispute*. París, Flammarion.

MÉTAIS, Fabrice (2021): « Intrigues animales et intrigue humaine : des incarnation du rapport à l'autre », *in* D. Romand, J. Bernard, S. Pic, J. Arnaud (dir.). *Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant.* París, Éditions Naima, 678-701.

MONTAIGNE, Michel de (2009 [1589]): *Essais.* París, Folio Classique.

MORRIS, Desmon (1994 [1967]): *The Naked Ape*. Nueva York, Vintage Editions.

PENA, Claudia (2020): «El alegato feminista en *La disputa* de Marivaux». *Pygmalion, revista de teatro general y comparado*, 12, 125-140.

PULEO, Alicia (2019): *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la tierra y a los animales.* Madrid, Plaza y Valdés Editores.

VÁZQUEZ, Lydia (2022). «Sade, animal : une lecture animalière de Juliette ou les prospérités du vice», *in* P. Loffredo (dir.) *Critica letteraria*, 197: 4, 755-769 .

VILLEGAS ALEKSOV, Diego (2021): «Hacia una teoría ética de animales humanos y no humanos». *Revista de Bioética y Derecho*, 51, 157-171.

VINCEY, Jacques (2016): *Mise en scène de* La Dispute *de Marivaux*. Tours, Théâtre Olympia CDNT.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

La música en las traducciones de teatro francés: catalogación del repertorio de Madrid entre 1770 y 1800

José Miguel PÉREZ APARICIO
Universidad Autónoma de Barcelona
JoseMiguel.Perez@uab.cat
https://orcid.org.0000-0002-8723-8948

Resumen

La recepción del teatro francés en los escenarios madrileños se dio en el último tercio del siglo XVIII. Este trabajo documenta las fuentes musicales que acompañaban a las traducciones teatrales de origen francés, determinando si estaban acompañadas de la música original francesa o si se escribía música nueva para ellas. El catálogo generado se analizará de manera cuantitativa para presentar una serie de gráficas y tablas que permiten visualizar el volumen de traducciones acompañadas de música, en qué teatros se representaban, qué tipología de música las acompañaba y cómo evolucionan cronológicamente estos aspectos. El mayor cambio de tendencia que se puede constatar, consolidado en 1800, es el paso de componer música nueva connaturalizada a importar la música escénica francesa original.
Palabras clave: documentación musical, Ilustración, recepción, adaptación.

Resumé

La réception du théâtre français sur la scène madrilène a lieu dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle. Ce travail documente les sources musicales qui accompagnent les traductions théâtrales françaises, déterminant si elles sont accompagnées de la musique française originale ou de nouvelle musique. Le catalogue généré sera analysé quantitativement pour présenter une série de graphiques et de grilles permettant de visualiser le volume de traductions avec musique, les théâtres où ces pièces traduites ont été jouées, le type de musique qui les a accompagnées et l'évolution chronologique de ces aspects. Le principal changement de tendance que l'on peut observer, consolidé en 1800, est le passage de la composition d'une musique nouvelle et naturalisée à l'importation de musique de scène originale française.
Mots-clés : documentation musicale, siècle des Lumières, réception, adaptation.

Abstract

The reception of French theatre on the stages of Madrid took place in the last third of the eighteenth century. This paper documents the musical sources that accompanied the

* Artículo recibido el 3/04/2023, aceptado el 17/11/2023.

theatrical translations from French, determining whether they were accompanied by the original French music or whether new music was written for them. The catalogue generated will be analysed quantitatively to present a series of graphs and tables that allow us to visualize the volume of translations accompanied by music, in which theatres they were performed, what typology of music accompanied them, and how these aspects evolve chronologically. The major trend change that can be observed, consolidated in 1800, is the shift from composing new connaturalized music to importing original French music.
Key words: musical documentation, Enlightenment, reception, adaptation.

1. **Introducción**

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, los espacios teatrales madrileños comenzaron a acoger el repertorio escénico francés. El pensamiento ilustrado propició que comenzasen a traducirse estas obras con la intención de reformar la escena española, en especial a través de la importación del género trágico. Hacia 1769 se sitúan los primeros intentos reformistas del conde de Aranda y de Pablo de Olavide que pretenden importar el teatro francés, fecha a partir de la cual comienza a ser habitual, de hecho, la traducción y adaptación de obras francesas. A pesar de la reiteración de sus intenciones, las instituciones reformistas lograron iniciar el proceso de traducción e importación, pero sin que la tragedia llegase a hacerse un hueco real en la cartelera madrileña.

A partir de 1800 se observa en el proceso de adaptación musical un cambio de tendencia, el paso de la escritura de música nueva a la interpretación de la música original francesa. Este proceso se culminará y se configurará como nuevo paradigma con el cambio de régimen que supone la instauración en 1808 de José Bonaparte en la corona, que implica a su vez un cambio en las políticas teatrales que afectan directamente al repertorio francés.

El objeto de este trabajo será documentar y catalogar, dentro de este repertorio de obras francesas que se representan traducidas en los teatros madrileños, la presencia de la música: qué obras se representaron en Madrid con música, si las versiones originales eran también musicales o en qué casos se importa también la música original. El objetivo, además de presentar un nuevo catálogo centrado en documentar la música que acompañaba a las obras, será el de identificar y confirmar las tendencias de adaptación musical de esta época a través de un análisis cuantitativo.

Como marco temporal, se toma el año 1770 como inicio de la recepción del teatro francés promovido por la reforma teatral del conde de Aranda y el año 1800 como final, aunque se incluyen las piezas representadas hasta 1808, coincidiendo con el cambio de régimen político, para confirmar el asentamiento de los cambios observados primeramente con el cambio de siglo.

2. La catalogación de las traducciones: estado de la cuestión

La presencia del teatro francés durante la Ilustración española ha sido estudiada principalmente desde el ámbito de los estudios literarios. Sus traducciones y adaptaciones se han entendido como un fenómeno literario plasmado en un formato textual, por lo que este trabajo pretende ampliar ese enfoque incluyendo también la música teatral al comprender el teatro como un hecho escénico pluridisciplinar. Se partirá para ello de los catálogos y carteleras ya existentes, por lo que en este apartado se procederá a repasar a los principales investigadores y sus aportaciones, que posteriormente serán citadas.

Sobre el contexto en el que se dan estos espectáculos teatrales, encontramos el nombre de Jerónimo Herrera Navarro (1996; 1999) en diversos artículos sobre las traducciones en España y las retribuciones, o primerizos derechos de autor, a los traductores. También destaca María Jesús García Garrosa (2009; 2012; 2019; 2020) en diferentes publicaciones sobre el fenómeno de la traducción en el siglo XVIII. En el aspecto musical, las aportaciones de Marina Barba (2015) sobre las orquestas de los teatros madrileños de este siglo y de José Máximo Leza (2001; 2009) sobre las influencias y mestizajes en el teatro musical español son fundamentales para poder entender la presencia y función de la música en la escena teatral dieciochesca. Especialmente el trabajo de Leza (2009) sobre el mestizaje entre el teatro musical francés y español en la obra de Ramón de la Cruz es una de las chispas que da pie al inicio de este trabajo.

En el aspecto literario, la más amplia serie de publicaciones se encuentran editadas por la Universitat de Lleida, que ha dejado un largo rastro bibliográfico sobre el estudio del teatro francés en España y sus traducciones. Destaca especialmente la figura de Francisco Lafarga (1988; 2013; 2020), quien, además de escribir sobre estos fenómenos literarios, ha catalogado las traducciones españolas del teatro francés del siglo XVIII. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)* recoge los títulos de las ediciones impresas en España y la referencia a la obra original que se traduce −trabajo que no siempre es fácil debido a la ausencia de referencias en la obra española y a que las traducciones de los títulos en algunos casos no son literales− (*cf*. Lafarga, 1988).

Otra investigación indispensable de la que parte este trabajo es la publicada por René Andioc y Mireille Coulon (2008) en la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, un vaciado de todos los documentos históricos de los archivos de Madrid para reconstruir la cartelera de los teatros madrileños. Aquí, Andioc y Coulon recogen las representaciones, día a día, de los tres teatros de Madrid: el Príncipe, el de la Cruz y el de los Caños del Peral. Se trata de un trabajo imprescindible, pues incluye, además de la cartelera, el catálogo de obras interpretadas, sus autores y otros datos como el género, número de actos, y la especificación de si eran traducciones, adaptaciones u obras nuevas.

El tercer principal estudio para poder reconstruir la cartelera madrileña de traducciones teatrales es *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert.*

Ópera, Comedia und Zarzuela de Rainer Kleinertz (2004), en cuyo segundo volumen publica un catálogo de las obras de teatro musical españolas del siglo XVIII y que incluye algunas traducciones del francés con música. A diferencia de los catálogos de Andioc y Coulon y de Lafarga, este incluye referencias a los compositores españoles de música nueva que documenta a partir de los manuscritos del Archivo de la Villa depositados en la Biblioteca Histórica de Madrid, cuyos fondos también se han consultado para este trabajo.

El trabajo de documentación necesario para poder catalogar correctamente las traducciones francesas requiere acudir a las fuentes primarias para poder verificar y completar una serie de datos que las carteleras publicadas hasta ahora omiten. Los trabajos realizados desde el ámbito de la literatura incluyen escasas referencias a la música y con criterios que incluso pueden inducir a error. Por ejemplo, el catálogo de Andioc y Coulon incluye referencias a los compositores de la música de algunas obras, pero no de todas, por lo que la catalogación en el aspecto musical no es sistemática. Hace especialmente mención de los compositores franceses en los casos que mantienen la música original, pero omite muchos de los españoles, lo que invisibiliza el proceso de adaptación a través de la composición de música nueva.

Por otra parte, el catálogo de traducciones de Lafarga incluye referencias a la música de la obra original y a su compositor, pero no hace ningún tipo de mención a la música que tuvo la traducción, ya que solo cataloga las ediciones impresas de los textos. El catálogo de Kleinertz recoge las obras con música y da un gran paso a la hora de catalogar las partituras de la Biblioteca Histórica, hasta el punto de que la propia biblioteca utiliza el catálogo de Kleinertz como fuente para atribuir la autoría de las partituras que no están firmadas. Sin embargo, muchas obras que sí que aparecen en los catálogos mencionados previamente y que tuvieron música quedan fuera del catálogo de Kleinertz. Por lo tanto, ninguno de estos catálogos abarca el aspecto musical de manera completa y sistemática.

Muchos de los casos de partituras de traducciones francesas que Kleinertz no catalogó en la Biblioteca Histórica han quedado sin autoría atribuida y otras que están firmadas cabría contrastarlas con la música de la obra original. Los arreglos de música original nunca estaban firmados por el compositor original, sino por el arreglista, lo que genera dudas en la atribución que deben ser contrastadas. Para ello, se ha realizado una comparación preliminar de ambas fuentes (la música francesa con la música conservada en Madrid), para determinar si se trataba o no de un arreglo. Algunos casos, sin embargo, han quedado indeterminados, sobre todo por la falta de alguna de las dos fuentes que no permite contrastarlas.

3. La situación de las partes musicales: problemática y metodología adoptada

El caso de *La espigadera*, adaptación de Ramón de la Cruz, nos sirve para ilustrar la problemática del teatro francés en las décadas estudiadas. El texto original de *La*

espigadera corresponde a *Les moissonneurs*, una «comédie en trois actes et en vers, meslée d'ariettes» de Charles Favart. Estas *ariettes* tienen, en la versión francesa, música de Egidio Romualdo Duni. Sin embargo, la adaptación que realiza Ramón de la Cruz no toma la música original, sino que solo se encarga de traducir el texto declamado.

En un principio, la obra de Ramón de la Cruz se catalogó como exenta de música al no quedar documentadas relaciones entre este texto literario con otro texto musical (Lafarga, 2013: 318). Sin embargo, posteriormente se ha encontrado la música que el compositor Pablo Esteve compuso para la versión española. Comparando las dos versiones, la cantidad total de números musicales es menor en la española; en esta, además, se suprimen las *ariettes* para solista y se sustituyen por monólogos declamados, mientras que los coros se simplifican en número de voces y se añaden más números corales de los que se concibieron en la versión francesa (Leza, 2009: 503-546).

El hallazgo de la partitura que, en este caso, permitió relacionar la obra teatral con su respectiva música, indica que es posible que otros casos de traducciones de obras musicales en similares condiciones también hayan quedado documentalmente inconexos y, por tanto, incompletos en su catalogación. Tenemos constancia en la cartelera de la época de muchas otras traducciones de Ramón de la Cruz de libretos musicales, incluso de otras obras musicales del mismo Charles Favart. Por tanto, hay un alto indicio de que este fenómeno de adaptación musical fuera recurrente y se utilizase con más frecuencia de la constatada hasta ahora. Localizar esa música y relacionarla con su respectiva obra teatral –conociendo, a su vez, la música de la obra original francesa– permitiría nuevos análisis comparativos entre ambas versiones, como el que somos capaces de hacer en el caso de *La espigadera*, para entender el proceso de adaptación musical de esta época, más allá de la adaptación literaria realizada a través de la traducción.

Este caso ha llevado a desarrollar aquí una investigación documental que, partiendo de los catálogos previos de traducciones y representaciones, pretende completarlos en el aspecto musical documentando de manera sistemática la música dentro de estas obras en el período y lugar acotados, que en este caso son los teatros de la ciudad de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. Para ello, se ha diseñado una base de datos relacional en la que volcar la información de la cartelera teatral tomada de la bibliografía existente (lo que ha supuesto la transcripción a formato digital de la información correspondiente a las traducciones de obras francesas) y donde añadir los datos nuevos relativos a los documentos musicales. Este ha sido un paso imprescindible para poder manejar, comparar y relacionar la información de interés para este proyecto, eliminando las obras españolas o traducciones italianas que no son objeto de este trabajo y que ocupan gran parte de la cartelera.

Una vez localizada la relación de obras originales y sus correspondientes traducciones, el repositorio digital de la Biblioteca Nacional de Francia, Gallica, y las digitalizaciones de otras bibliotecas nacionales y universitarias accesibles desde Google Books han servido de consulta para documentar las obras teatrales francesas y su música.

Algunas de ellas, por el género al que se adscriben indicado en la portada, se pueden catalogar directamente como obras con música, mientras que del resto se ha analizado el contenido de las obras en busca de indicadores textuales que denoten partes cantadas o danzas incorporadas en la obra. Por último, se ha realizado el mismo proceso con las traducciones y adaptaciones españolas, documentando los registros a partir del catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (depositaria del Archivo de la Villa) y del catálogo de obras españolas de teatro musical del siglo XVIII de Rainer Kleinertz.

El catálogo generado a partir de este proceso de documentación se compone de tres tablas principales alojadas en la misma base de datos: obras originales, sus traducciones y sus representaciones en la cartelera. El carácter relacional de esta base de datos permite ligar los datos entre las diferentes tablas y realizar filtrados, consultas o generar gráficas variando los parámetros del análisis para explorar diferentes tipos de relaciones entre los datos e identificar tendencias. Esto ha servido para crear una serie de tablas y gráficos que permiten visualizar la relación entre música y texto: en qué medida las traducciones se representaban acompañadas de música, si esta música era nueva o no, si todos los originales con música se adaptaban también con música o no, cómo se repartían estas representaciones por teatros, o cómo evolucionaban cronológicamente estos aspectos. Además, la parte más relevante del catálogo se incluye aquí como anexo en formato de tabla para hacer la información accesible.

El objetivo de este trabajo, pues, es el de documentar la música de las traducciones de teatro francés del período mencionado. Por una parte, se realiza un análisis de la cartelera del momento para resaltar la relevancia de la música en estas representaciones e identificar los cambios o tendencias en el proceso de recepción. Esta parte, de carácter más cuantitativo y basada en el análisis estadístico y su visualización en gráficos, debería proporcionar un marco general en el que situar los futuros estudios de caso. Se desarrollará a continuación en dos puntos principales, uno correspondiente al análisis del número de traducciones y cómo se distribuyen en el tiempo, y otro en el que se abarcará el número de representaciones de cada obra y su distribución por teatros. Cada uno, además, se precede de una breve introducción sobre la traducción teatral en el siglo XVIII y sobre los tres teatros de Madrid en los que se alojan las funciones, respectivamente. Por otra parte, se proporciona como anexo un catálogo que incluye todas las traducciones de teatro francés que tuvieron música con la localización de sus respectivas fuentes, que servirá de referencia para profundizar en futuros trabajos en el estudio cualitativo de casos y en el análisis comparativo y pormenorizado entre las partituras originales y los arreglos o adaptaciones.

Resituándonos en el estado de la cuestión de la traducción teatral en el siglo XVIII, conocemos que los pensadores y políticos ilustrados del siglo XVIII habían promovido la importación de libros y literatura francesa a España, que pasaba por un proceso de traducción al castellano previa a su distribución. El teatro francés comenzó a representarse en los teatros madrileños en la década de 1760 y, a diferencia de otro tipo

de textos, sufrió un mayor nivel de adaptación y connaturalización para asimilar el gusto del público español. En cuanto al teatro francés que iba acompañado de música, esta se sustituyó por música de nueva composición en el proceso de adaptación o, directamente, se prescindió de la música. Esta fue la tendencia de recepción predominante en este último tercio del siglo XVIII.

Con el análisis que presenta este trabajo, basado en el trabajo documental mencionado y aquí anexado, se pretende afirmar la hipótesis de que, en el año 1800, coincidiendo con la entrada del nuevo siglo, el paradigma de la adaptación del teatro francés cambió a favor del arreglo de la música original, lo que conlleva un cambio fundamental en el modelo de recepción. Los años posteriores, también documentados, entre 1800 y 1808, servirán para constatar que este cambio de tendencia observado en 1800 se consolida y no es algo puntual.

4. La traducción teatral en el siglo XVIII

Las obras francesas que llegaron a las tablas de los teatros de Madrid sufrieron, en todos los casos, un proceso de traducción, pero ni todas las traducciones siguieron los mismos criterios, ni todas fueron igual de fieles al original. En el ámbito propiamente traductológico, el siglo XVIII supone el asentamiento y profesionalización de este oficio literario. El movimiento ilustrado promovió la llegada a España de obras del extranjero de todo tipo y para que estas tuvieran cierto alcance requerían ser traducidas al castellano.

A la hora de realizar esta tarea, encontramos dos vertientes diferenciadas: una que optaba por traducciones literales que mantuvieran la forma y sentido lo más exacto posible respecto al original y otra en la que se permitía cierta creatividad propia para adecuar la historia al gusto español o connaturalizarla. En el ámbito teatral, ambos tipos de traducción tenían lugar, aunque la labor del traductor, en principio, debía ser la de intermediario, sin un papel creativo (Lafarga, 2020: en línea).

Margarita Hickey, por ejemplo, anunciaba al presentar su *Andrómaca* en 1789 (traducción de la tragedia *Andromaque* de Racine) que al considerar un atrevimiento realizar cualquier cambio respecto a la obra original, había mantenido fielmente todos los pasajes y expresiones (Establier Pérez, 2020: 111-112). Sin embargo, autores como Cándido María Trigueros o Tomás Iriarte defendían la creatividad propia del traductor, cómo este debe añadir, quitar y cambiar todos los elementos del texto que crea convenientes para mejorar el original, incluso llegar a cambiar aspectos del argumento, si así lo cree necesario (García Garrosa & Lafarga, 2009: 30-31).

Más de la mitad de los textos traducidos en España a lo largo del siglo XVIII lo fueron de la lengua francesa, lo que es reflejo de las relaciones de España, y especialmente del sector ilustrado, con Francia y con las ideas que allí se promovían (García Garrosa, 2019: 258). Esto, por otra parte, hizo que aparecieran entre los textos publicados toda una serie de galicismos y de estructuras lingüísticas foráneas, ante las que

Antonio de Capmany fue uno de los más críticos. La postura en contra de la influencia foránea en el castellano quedó plasmada en tratados como *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano* (1791) de José de Vargas y Ponce o *Exequias de la lengua castellana* (1871) de Juan Pablo Forner. Esta crítica promovió que, en cierta medida, la práctica de la traducción se tornase más seria y rigurosa (García Garrosa & Lafarga, 2009: 40-46).

Otra de las cuestiones que surge al comenzar a traducirse obras literarias, como son las teatrales, es el asunto de la autoría: ¿el autor sigue siendo el original, o la autoría del traductor prevalece en la traducción? Lo cierto es que, debido al grado de libertad que los traductores se otorgaban en la adaptación, determinar si una obra era una traducción o adaptación de otra era difícil (García Garrosa, 2020: en línea). La práctica que se adopta es pagar lo mismo al ingenio (quien aporta la obra a la compañía o al teatro para su representación) por una obra nueva que por una traducción, lo que para Gaspar Zavala y Zamora promovía la traducción mediocre, pues asegura que es más fácil copiar que crear (Armona y Murga, 1988: 294).

A lo largo del siglo se intentó cambiar el sistema de un pago único al ingenio a un pago por cada vez que se representase la obra o un porcentaje de los ingresos de cada representación, pero al resultar siempre estos menores que el originario pago único, se volvió inevitablemente a este sistema ante las críticas de los ingenios. Las propuestas de pagos diferenciados, si se trataba de una obra original o de una traducción, tampoco llegaron a buen puerto. (Herrera Navarro, 1999: 398-401). Lo que sí está claramente diferenciado en los pagos únicos son las obras con música y sin música: mientras una comedia o pieza sin música en un acto se pagaba a entre 500 y 750 reales, una ópera en un acto se gratificaba con entre 600 y 900 reales. En piezas de dos actos, las comedias se pagaban entre 900 y 1000 reales y las óperas y zarzuelas a 1500. Por otra parte, los sainetes se pagaban entre 300 y 400 reales, destacando Ramón de la Cruz, que llegó a cobrar hasta 600 reales por cada sainete (Herrera Navarro, 1996: 47-82).

Es significativo que, a pesar del apoyo institucional a la tragedia, fuese el género cómico el que llegara a los escenarios madrileños con tanto éxito, a pesar de las dificultades que presentaba a la hora de su traducción. Bernardo de Iriarte avisaba al conde de Aranda en 1767 de que «rara comedia francesa (bien que no milita esta razón en la tragedia) podría acomodarse al teatro español por la diferencia de costumbres de las dos naciones: a que se agrega la dificultad de encontrar traductores hábiles […] sobre todo debiendo estas ser en verso […]» (Palacios Fernández, 1990: 58-59). El trabajo de adaptación y connaturalización era necesario para poder mantener la gracia y comicidad de la obra sin que resultase extraña.

La música, además del texto, era otro elemento escénico que aparecía en muchas de las obras francesas que se tradujeron en el siglo XVIII. Mientras previamente se había preferido la supresión o composición de música nueva, cuando a partir de

1800 se vuelve habitual mantener la música original, se añade el problema de que la traducción de las letras debe encaje con la música y esto requiere un especial esfuerzo, como recalcaba Eugenio de Tapia en 1801, al hablar de su traducción *Adolfo y Clara o los dos presos*, original de Marsollier. Además, en su declaración se aprecia cómo la lengua francesa es en estos años mejor apreciada que lo era en el siglo XVIII, ya que de Tapia reafirma su buen trabajo de traducción incluso «faltando al lenguaje castellano la energía que respectivamente tiene el francés» (Herrera Navarro, 1999: 402-403).

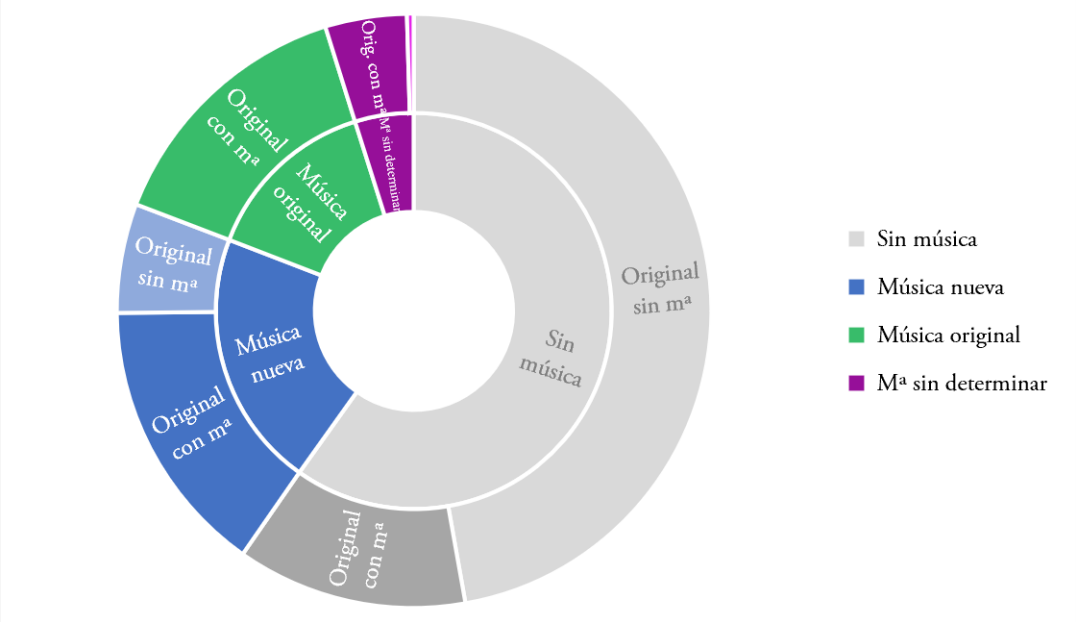
4.1 Análisis de la cartelera de traducciones y adaptaciones

Las primeras representaciones de traducciones francesas en los teatros de Madrid tuvieron lugar en 1762. Hasta 1808, momento en el que la Guerra de Independencia y los gastos que comporta provocan la quiebra e incluso cierre de teatros, como el de los Caños del Peral, se ha documentado la representación de 279 traducciones de teatro francés entre los teatros de la Cruz, del Príncipe y de los Caños del Peral. De todas ellas, 117 se representaron con música, de las cuales 65 eran composiciones de música nueva, 39 eran arreglos de la música francesa original, 11 tenían música cuya autoría no está determinada y 2 se representaron con la música de la adaptación italiana del original francés. Es decir, que el 41,9% de las traducciones tuvieron también música.

La mayoría de las traducciones para las que se compuso música nueva correspondían a obras de teatro francesas que también tenían música: 41 de las 65, o lo que es lo mismo, el 63% de obras con música son traducciones de teatro musical. Por otra parte, de las 163 traducciones sin música, el 79,1% de los originales franceses tampoco tenía música y solo se registran 34 traducciones en las cuales se suprime totalmente la música, prescindiendo de la original y sin componer nueva [gráfico 1].

Esta maleabilidad para poder prescindir de la música o sustituirla se ve potenciada porque la gran mayoría de obras originales musicales eran *opéras-comiques* o *comédies melées d'ariettes*, o sea, géneros que alternaban el declamado con el canto. A diferencia de la ópera, que tenía música durante toda su representación, aquí solo había determinados números musicales alternados con el declamado, lo que también permite elegir el número de escenas musicales que se mantienen o incluso cambiar cuáles son los momentos con música. La composición de música nueva no implicaba que la traducción tuviera la misma cantidad de música que el original. Trasladando esto a un eje cronológico, los primeros casos de traducciones aparecen de manera puntual en la década de 1760 con muy pocas representaciones. Es en 1768 cuando comienzan a tener una presencia significativa, especialmente en lo relativo a obras con música nueva, y será a partir de 1770 cuando se estabilice la tendencia y la traducción de obras teatrales francesas se vuelva un hecho habitual. El más prolífico traductor de esta década fue Ramón de la Cruz, que llegó a realizar 43 adaptaciones entre 1770 y 1779, principalmente de comedias y *opéras-comiques*. Aunque muchos de los originales ya fueran obras en un acto, otros fueron acortados al adaptarlos a la forma del sainete. De las 43

traducciones, 23 tuvieron música nueva, principalmente de Pablo Esteve y Blas de Laserna, además de Luis Misón, Isidro Laporta o Antonio Rodríguez de Hita.



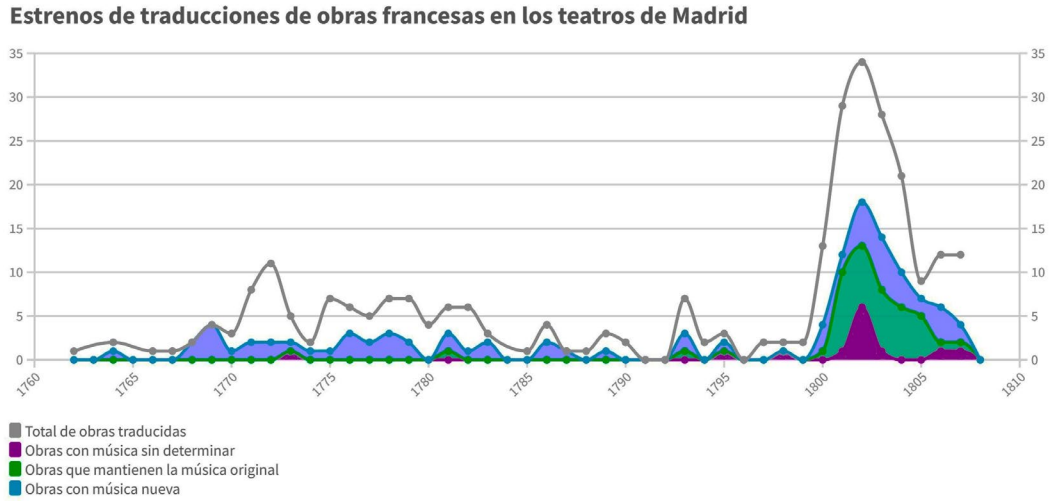
Gráfica 1. Obras francesas representadas en Madrid según su tipología de música[1].

Las traducciones de esta década destacan por rescatar obras del teatro clásico del siglo XVII y comedias de la primera mitad del XVIII. Entre el repertorio traducido por Ramón de la Cruz destacan las comedias de Molière del siglo XVII, de Legrand del primer cuarto del XVIII, de Pannard y Favart del segundo tercio del XVIII y de Carmontelle (las más actuales) de la década de 1760. Entre las comedias de Ramón de la Cruz podemos destacar *La amistad o el buen amigo* (representada en 1780 y 1795) y *La espigadera* (en 13 temporadas desde 1778 a 1806) y entre sus sainetes, *La gitanilla honrada* (en 1776), *El novio rifado* (en 5 temporadas desde 1778 a 1805), *Los payos hechizados* (en casi todas las temporadas desde 1777 a 1789) y *El premio de las doncellas o la fiesta de la rosa* (en 1776), por ser todos ellos adaptaciones de comedias de Charles Favart. La obra de Ramón de la Cruz destaca por la presencia de música en sus sainetes (Coulon, 2008: 289-398).

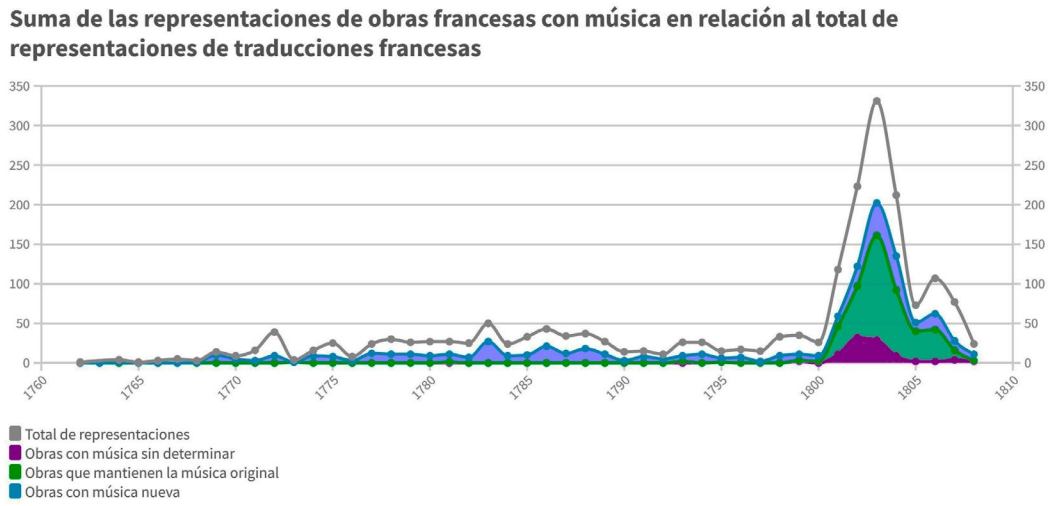
Los sainetes de Ramón de la Cruz también se distinguen por lo mucho que perduraron en cartelera a lo largo del tiempo. Muchos de ellos, como *La muda enamorada*, *El casamiento desigual* o *Las preciosas ridículas* se mantuvieron en cartelera durante décadas, incluso hasta los primeros años del siglo XIX. En parte, la reposición de estas obras supone que, aunque el número de nuevas traducciones disminuyera a la mitad a partir de 1783 y no aumentara hasta 1800, el número de representaciones pudiera

[1] El anillo interior muestra la clasificación de las traducciones representadas en Madrid, según tuvieran o no música y de qué tipo. El anillo exterior desglosa cada apartado, según las obras originales con las que se corresponden fueran también o no musicales.

incluso incrementarse a lo largo de la década de 1780 con respecto a la anterior [gráficas 2 y 3]:



Gráfica 2. Traducciones de obras francesas estrenadas en los teatros de Madrid[2].



Gráfica 3. Representaciones de traducciones francesas en los teatros madrileños[3].

Además de comedias y sainetes, en cartelera también hubo traducciones de algunas tragedias clásicas como *Mitrídates*, *Fedra* o *Zaida*. Los estrenos de tragedias se concentran entre 1769 y 1772, debido al apoyo a este género por parte de la reforma teatral del conde de Aranda, pero no volvieron a estrenarse muchas más hasta 1800, a pesar de recibir el apoyo de la censura (García Garrosa, 2012: 109). Sin embargo, sí que se continuaron representando las anteriores a lo largo de las décadas de 1780 y

[2] La línea superior muestra el total de estrenos, mientras que los sectores de color muestran qué parte de ese total tenía música nueva o mantenía la original.

[3] Comparado con el total de traducciones estrenadas (donde las musicales son la minoría), el repertorio musical tiene peso mayor en cuanto a número total de representaciones.

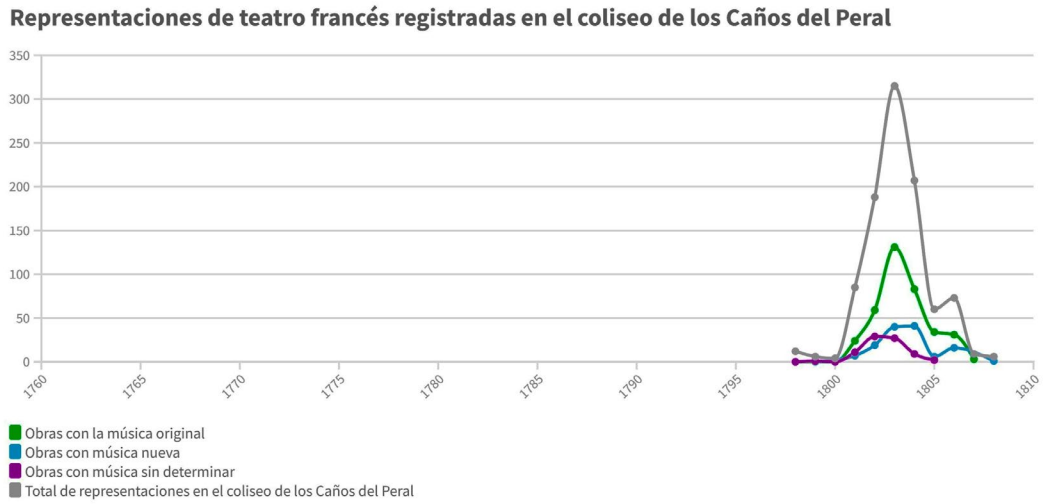
1790. Destacan las traducciones de Olavide de *La Celmira*, original de Jean-Baptiste de Belloy, representada en Madrid en 1771 y casi bianualmente desde 1781 hasta 1804; *El Desertor* de Louis-Sébastien Mercier, frecuente en cartelera desde 1777 a 1789; o *La Hipermenestra* de Antoine-Marin Lemierre puesta en escena en 11 temporadas desde 1764 a 1808.

El descenso de nuevas traducciones, especialmente con música nueva, coincide con la retirada de Ramón de la Cruz, que a partir de 1786 se dedicará a recopilar y publicar en diversos tomos la obra que había escrito a lo largo de su carrera. Entre 1783 y 1800 destacarán las traducciones de Antonio Valladares de Sotomayor, Luis Moncín o Margarita Hickey, además de la música de Esteve, Laserna y Pablo del Moral. También cabe la mención a una representación excepcional de música original francesa y dos óperas que llegan desde Italia basadas a su vez en *opéras-comiques* francesas, además de otro caso similar de una obra alemana que llega a través de su adaptación francesa.

En 1781, se estrena *El cuadro hablador* con texto de Ramón de la Cruz y la música original de André Grétry para la comedia francesa *Le tableau parlant*, estrenada en 1770. El melodrama *Ariadna y Teseo* se estrena en Madrid en 1793, con música de Georg Anton Benda arreglada por Blas de Laserna y compuesta para *Ariadne auf Naxos* de Johann Christian Brandes (Presas, 2015: 104-107); sin embargo, la obra alemana llegará a través de la traducción francesa *Ariadne dans l'île de Naxos* de Pierre-Louis Moline. Lo curioso es que la versión francesa tuvo música nueva de Jean-Frédéric Edelmann, pero la que llegó a Madrid fue la de Benda. Hubo más casos de textos alemanes que llegaron a través de sus traducciones al francés, pero no con música. Por otra parte, *Nina ou La folle par amour* y *Le déserteur* se estrenaron en Madrid en 1795 y 1798, respectivamente, a través de sus adaptaciones como ópera italiana. La primera prescindía de la música de Nicolas Dalayrac para añadir la de Giovanni Paisiello y sucede lo mismo con la música de la segunda, compuesta por Pierre-Alexandre Monsigny a favor de la de Giuseppe Gazzaniga.

La llegada del nuevo siglo supondrá el aumento desmedido de nuevas traducciones de obras francesas. Dentro de este incremento generalizado, destacan especialmente las que mantienen la música original. Estas superarán al número de traducciones para las que se escribiría música nueva, invirtiendo la tendencia hasta el momento. El número de estrenos de nuevas traducciones pasa de una media de 2 al año, durante la década de 1790, a más de 30, solo en 1802 [Figura 2]. El número total de representaciones entre los tres teatros estudiados sufre un incremento similar: de menos de 50 representaciones al año de traducciones del francés, a más de 300 en 1803 [gráfica 4], aunque la inmensa mayoría corresponden a los Caños del Peral, que previamente a 1800 no había presentado ninguna obra de origen francés [gráfica 5]. Sin embargo, los datos relativos a las representaciones no deben entenderse como fieles a la realidad de la cartelera, sino como una representación estadística de esta, pues su reconstrucción

total es compleja debido a la falta de fuentes y la poca regularidad de los periódicos, por lo que muchas representaciones quedaron sin registrar (Presas, 2015: 95).



Gráfica 4. Representaciones de traducciones del francés registradas en el coliseo de los Caños del Peral[4].

La retirada del apoyo oficial del gobierno y de la casa real a la ópera italiana, con la Real Orden del 28 de diciembre de 1799, coincide con la irrupción en los Caños del Peral de la ópera cómica francesa a partir de 1800. Este hito lo protagonizan Vicente Rodríguez de Arellano, Félix Enciso Castrillón, Eugenio de Tapia y Luciano Francisco Comella, entre otros, como traductores, y Bernardo Gil, Pablo del Moral, Stefano Cristiani y José María Francesconi y Suffó como arreglistas de la música francesa. Mientras en las décadas previas la proporción de obras con música y de representaciones musicales se había mantenido estable en alrededor del 45% del total, en estos años supondrá alrededor del 60% y se compondrá de la música de Nicolas Dalayrac, Pierre Gaveaux, Jean-Pierre Solié, Étienne-Nicolas Méhul, Henri-Montan Berton, Nicolas Isouard, y, como compositor de música nueva, Manuel García.

El número de autores francófonos es notable, y también lo fue en la autoría de la música de las traducciones de estos años, mucho mayor que las que tenían música nueva. Además, los nombres de los compositores españoles son diferentes a los de décadas anteriores. El cambio de siglo coincide con un cambio generacional, ya que Pablo Esteve, uno de los más prolíficos compositores teatrales, muere en 1794, el mismo año que Ramón de la Cruz. Alrededor de 1800, también Pablo del Moral se retiró (murió en 1805), y entre 1805 y 1806 se documentan las últimas composiciones para comedias de Blas de Laserna. Desde 1800, el nombre de Manuel García será casi el único que vemos en la composición de música nueva para traducciones francesas.

[4] Se aprecia claramente cómo la reapertura de este teatro dispara el número total de representaciones en comparación con las décadas anteriores.

Además, en el repertorio estrenado a partir de 1800 existe un cambio de tendencia en el tipo de obras traducidas. Mientras anteriormente se traducían obras escritas hacía décadas, ahora las obras traducidas serán mucho más recientes. Especialmente las óperas y comedias con música que conservaban la música original son bastante actuales, con entre solo uno y tres años de diferencia con respecto al estreno de la original, y en general muy pocas de las traducciones de estos primeros años del siglo XIX son anteriores a la década de 1790. Con ello, los Caños del Peral se convierte en un escenario al día y de actualidad con las novedades del teatro musical francés, especialmente de la ópera cómica.

Este aspecto es especialmente relevante si se considera también la evolución tecnológica de la imprenta musical. En los años anteriores a 1790, las fuentes de los textos teatrales no incluían la parte musical impresa. Se conoce que eran obras musicales por las didascalias y otras acotaciones textuales que indican la presencia de música. En algunos casos, la música se editaba por separado, en compilaciones de partituras de música escénica que incluían la línea vocal y el acompañamiento para agrupación de cámara. Hacia la década de 1770, se comienzan a ver ediciones de textos teatrales que, al final del tomo, incluyen impresa la partitura correspondiente solo a la parte vocal. Es ya en la década de 1790 y en adelante, cuando las partituras de música escénica francesa aparecen editadas de manera individual, ya no en compilación, y para orquesta completa. Esto, sin duda, habría influido a la hora de importar la música, pues mientras el texto era fácilmente accesible para su traducción, la falta de ediciones impresas de las partes musicales dificultaba su recepción conjunta. La mejora de las ediciones musicales hacia finales de siglo explicaría, parcialmente, el súbito aumento de traducciones que mantienen la música original.

5. Los teatros del Madrid dieciochesco

La ciudad de Madrid presentaba en el siglo XVIII tres teatros en funcionamiento: por un lado, los teatros de la Cruz y del Príncipe, y, por otro, el coliseo de los Caños del Peral. Inaugurados casi al mismo tiempo, los corrales de la Cruz y del Príncipe se abrieron al público a finales del siglo XVI, en 1584 y 1583 respectivamente, por lo que también las grandes comedias del Siglo de Oro del teatro español pasaron por sus tablas. También ambos toman su nombre de la calle en la que se encuentran: la calle de la Cruz en su esquina con la Plazuela del Ángel, y la calle del Príncipe a la altura de la plaza de Santa Ana. En la primera mitad del siglo XVIII, estos corrales se transformaron en coliseos cerrados, lo que los hacía aptos para representaciones musicales, más allá de las comedias que se habían representado allí tradicionalmente (Gómez García, 1997: 216-217).

El coliseo de los Caños del Peral presenta una actividad más irregular: construido en 1708 sobre el lavadero de los caños del Peral –lo que es actualmente la plaza Isabel II y el Teatro Real– para la compañía italiana de los Trufaldines de Felipe V, se

reconstruye en 1738 tras ordenarse su derribo por el mismo rey. A partir de entonces, estará bajo protección real, con un funcionamiento inestable y sucesivos períodos de cierre, hasta que durante el reinado de Carlos IV y bajo la supervisión de la Junta de Hospitales sufre un nuevo auge, en 1787, hasta que cesa su actividad en 1810 para ser demolido de nuevo en 1817 (Leza, 2001: 120).

Tal como dejaron plasmado en sus críticas, el ideario ilustrado habla de una clara dicotomía en el repertorio teatral: el teatro popular y el teatro serio; entendido a su vez en la oposición del género cómico y el trágico. En el caso de la ciudad de Madrid, los corrales de la Cruz y del Príncipe albergaban la comedia popular, mientras que el coliseo de los Caños del Peral estaba destinado a la ópera. En ojos de los reformistas, existía un problema referente a la dirección de los teatros que requería la intervención del gobierno para elevar el nivel de las representaciones y sus textos:

> Pero, ¿quién no ve que este desorden proviene de la calidad misma de los espectáculos? ¡Qué diferencia tan grande entre la atención y quietud con que se oye la representación de *Atalía* o la del *Diablo Predicador*[5]! ¡Qué diferencia entre los espectadores de los corrales de la Cruz y el Príncipe y los del coliseo de los Caños, aun cuando sean unos mismos! (De Jovellanos; Carnero, 1998: 211).

Estas palabras nos dan una clave para entender la situación de los teatros de la ciudad: hay dos escenas teatrales, diferenciadas en su repertorio, tipología de obras y lugares de representación, pero la diferenciación en el tipo de público no es tan severa y clara. Mientras géneros como la ópera se mantienen reservados a las clases acomodadas por motivos económicos, entre los espectadores de comedias se podía encontrar a miembros de cualquier clase social.

De ahí que el empeño del gobierno sea tal por fomentar el género trágico e intervenir en el tipo de teatro que consumen las élites, pues cuando estas acuden a las comedias comparten el comportamiento del «de la chusma»:

> La sola incomodidad de estar de pie por espacio de tres horas, lo más del tiempo de puntillas, pisoteando, empujando y muchas veces llevado acá y acullá mal de su agrado, basta para poner de mal humor al espectador más sosegado. […] Entonces es cuando del montón de la chusma salen el grito del insolente mosquetero, las palmadas favorables o adversas de los chisperos y apasionados, los silbos y el murmullo general […] (De Jovellanos; Carnero, 1998: 212).

Con esta feroz crítica, Jovellanos ilustra las diferencias entre las comedias y tonadillas de la Cruz y del Príncipe, frente a la ópera italiana que albergaba el coliseo de

[5] *Athalie* (1691), tragedia de Jean Racine traducida al español por Eugenio de Llaguno y Amírola. *El diablo predicador,* comedia de magia de Luis Belmonte Bermúdez.

los Caños. El objetivo de los reformistas será, directamente, eliminar esta tipología de teatro para solventar la problemática que les supone la actitud de su público. Los gobiernos ilustrados intentaron atajar estos problemas a través del control institucional del teatro, el intervencionismo y la censura, lo que derivó a finales de siglo en la Junta de Dirección de Teatros o Junta de Reforma, aprobada por Real Orden, el 21 de noviembre de 1799, a raíz del proyecto presentado en 1797 por el censor Santos Díez González, *Idea de una reforma de los Theatros Públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*.

En cambio, el coliseo de los Caños del Peral se mantuvo independiente de los poderes públicos desde 1787, cuando comenzó a ser gestionado por la Junta de Hospitales, a la que sucedió la Asociación para la representación de óperas italianas entre 1791 y 1795, y, en adelante, empresarios como Domingo Rossi, Melchor Ronzi o Manuel García. Ante la posible intervención de la Junta de Reforma de los Caños del Peral, el Marqués de Astorga, en junio de 1800, recalcaba en nombre de la Junta de Hospitales el carácter operístico del teatro de los Caños del Peral, que a diferencia de los de la Cruz y el Príncipe no necesitaba de intervención en el contenido programado, aunque sí de un saneamiento económico (Leza, 2001: 121-122).

La diferencia entre los Caños del Peral, con ese mencionado carácter operístico, respecto al teatro de la Cruz y del Príncipe –en los que se representaban comedias con música entre otro tipo de géneros no musicales– se ve reflejada también en sus orquestas. La segunda mitad del siglo XVIII muestra una tendencia a estabilizar las orquestas de los teatros, dándole más estabilidad laboral a los músicos y aumentando el tamaño de las orquestas. Mientras que los teatros de la Cruz y del Príncipe comenzaron el siglo contratando músicos de manera puntual, a partir de 1750 los músicos comienzan a trabajar de manera asociada, ya sea como agrupación que las compañías contratan para acompañar sus obras o contratados directamente por la compañía como orquesta que la acompañe durante la temporada.

5.1 Análisis de las representaciones por teatros

De los tres teatros madrileños, el que más variedad de traducciones francesas albergó en sus escenarios en el período estudiado fue el teatro del Príncipe, tanto en total, con 163, como de obras musicales, 65. Le sigue los Caños del Peral, con 64 obras musicales, pero con la diferencia de que, mientras en el Príncipe son mayoría las obras con música nueva, en los Caños lo son las que mantienen la música original francesa, además de que la actividad de los Caños del Peral está mucho más concentrada. Por último, el teatro de la Cruz es el que menos variedad de traducciones francesas representó, con solo 47 de ellas con música [tabla 1]:

	Teatro de la Cruz	Teatro del Príncipe	Coliseo de los Caños del Peral
Sin música	75	98	78
Música nueva	35	40	20
Música original	10	18	35

Música sin determinar	2	7	9

Tabla 1. Número de traducciones del francés estrenadas en los teatros de Madrid, clasificadas según su tipología de música.

Si en lugar del número de obras atendemos al número de representaciones que tuvieron lugar en cada teatro, a pesar de ser el que estuvo menos años activo y que hasta la entrada en el siglo XIX no comenzó a recibir teatro francés, los Caños del Peral es con diferencia el que más representaciones ofreció de este repertorio y el principal teatro que albergó los arreglos de la música original francesa. Los teatros de la Cruz y del Príncipe concentran las pocas representaciones de música original también en los años correspondientes al siglo XIX previos a la Guerra de Independencia, pero en ellos destacan principalmente las representaciones con música nueva [tabla 2]:

	Teatro de la Cruz	Teatro del Príncipe	Coliseo de los Caños del Peral
Música nueva	21	33	366
Música original	139	182	131
Música sin determinar	7	9	80
Sin música	230	357	390

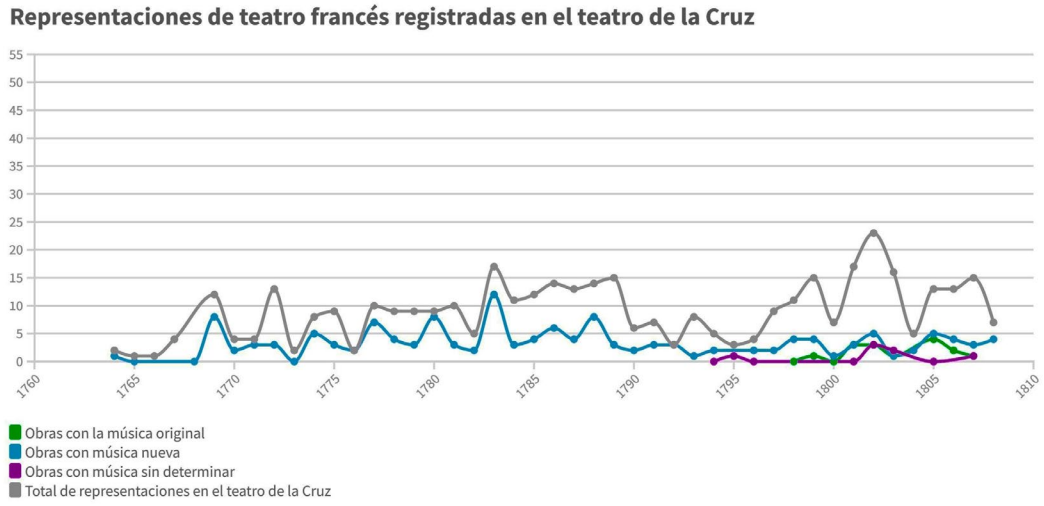
Tabla 2. Cantidad de representaciones de obras francesas en los teatros de Madrid, clasificadas según su tipología de música.

Si traducimos las cantidades de obras y representaciones a términos porcentuales, la Cruz y el Príncipe presentan proporciones muy similares, aunque el teatro francés tuviera más presencia en el Príncipe: alrededor del 40% de las obras y de las representaciones de traducciones francesas fueron musicales, pero las obras con música nueva tuvieron mayor número de representaciones a favor de las que mantuvieron la música original, que se representaron bastante menos en relación al número de obras. Por otra parte, en los Caños del Peral la relación de obras con música que se representaron fue algo mayor, pero este teatro destaca especialmente porque, además de que la mayor parte de obras musicales mantuvieran la original, estas fueron mucho más representadas que las traducciones de teatro francés declamado.

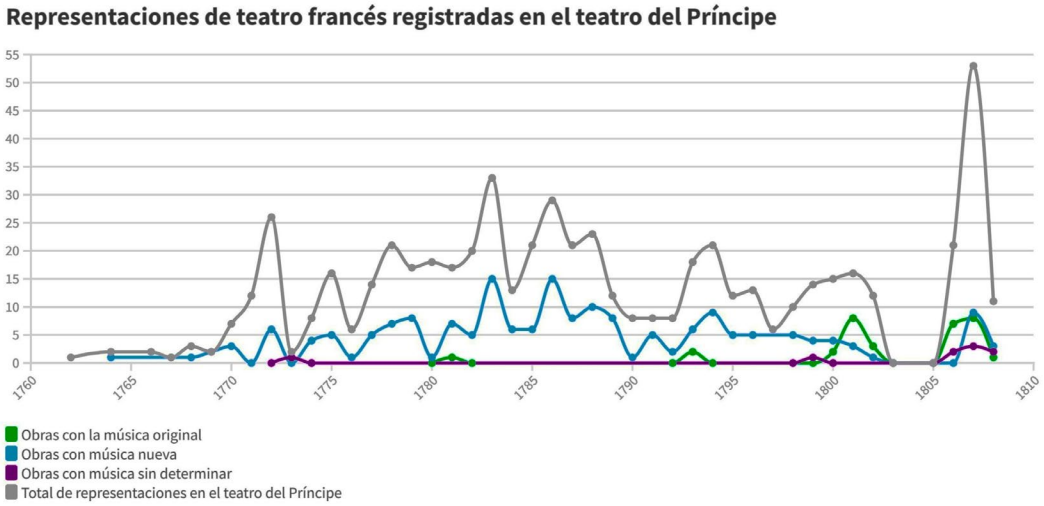
Aunque la mayor novedad la presenta los Caños del Peral, que los sobrepasa con creces en número de estrenos y de representaciones, cabe destacar un cambio respecto a los teatros del Ayuntamiento de Madrid. Mientras que los teatros de la Cruz y del Príncipe habían seguido sendas muy parecidas a lo largo de las décadas anteriores, con la llegada del siglo XIX, el teatro del Príncipe se suma a la representación de obras con música francesa, al igual que los Caños del Peral, y llega incluso a superar a las de traducciones con música nueva. Aunque el teatro de la Cruz tenga en general menos representaciones de traducciones francesas, presenta hasta ese momento una línea del tiempo similar a la del Príncipe, compartiendo, por ejemplo, las caídas de 1773 y 1776 y de 1790 en número de representaciones, y los picos de 1783 y 1793.

Sin embargo, con el cambio de siglo, el teatro del Príncipe introduce los arreglos de la música original, mientras en el teatro de la Cruz pasan casi desapercibidos.

El par de años anteriores a 1803 y el par posteriores a 1805 presentan un gran aumento del teatro francés declamado y la aparición de la música escénica francesa, en una línea similar a la que presenta los Caños del Peral, pero que en este caso se ve truncada por el incendio que obligó a cerrar el teatro del Príncipe durante la temporada de 1803/04. Si no hubiera sido así, probablemente el Príncipe hubiera sido un competidor de los Caños del Peral en la representación de ópera cómica y comedia con música francesa [gráficas 5 y 6]:



Gráfica 5. Cantidad de representaciones de obras traducidas del francés registradas en la cartelera del teatro de la Cruz[6].



Gráfica 6. Cantidad de representaciones de obras traducidas del francés registradas en la cartelera del teatro del Príncipe[7].

[6] La línea superior indica la cantidad total, mientras que las líneas dentro de su área marcan qué cantidad de ese total corresponde a obras con música y de qué tipo.

[7] Al igual que en el caso anterior, se indica la cantidad total y qué parte dentro de esta corresponde a obras con música

6. Conclusiones

El último tercio del siglo XVIII supuso la irrupción en la cartelera teatral madrileña de las traducciones del teatro francés. Durante estas décadas, a pesar de los esfuerzos institucionales por implementar la tragedia, la comedia fue el género que más se tradujo y representó. Gran parte de este repertorio de comedias, también adaptadas como sainetes, tenían música, y el proceso de recepción que se adoptó pasaba por la composición de música nueva para estas obras. Destaca como precursor, por el número de obras traducidas y por el tiempo que permanecieron en cartelera, Ramón de la Cruz y sus sainetes con música nueva.

El cambio de siglo supone también el cambio de paradigma en la recepción teatral. Las comedias y óperas en un acto se comenzarán a recibir en grandes cantidades y con arreglos de la música original, lo que comienza a suceder de forma abrupta a partir del año 1800. Además, destacará en la representación de este repertorio el coliseo de los Caños del Peral frente al de la Cruz, en el que apenas se representa música francesa, y el Príncipe, que, aunque sí comienza a representar la música original, debe cerrar sus escenarios debido al incendió que lo dejó inactivo entre 1803 y 1806.

Aunque no existe suficiente documentación para reconstruir la totalidad de la cartelera del siglo XVIII, se ha decidido trabajar con las representaciones registradas ya que, ante la imposibilidad de completar estrictamente la cartelera, son una muestra representativa de la actividad de cada teatro que nos otorga cierta información estadística. Con todo ello, tras lo expuesto en este trabajo se puede confirmar la hipótesis planteada: en el año 1800, coincidiendo con la entrada del nuevo siglo, el paradigma de la adaptación del teatro francés cambió a favor del arreglo de la música escénica original, lo que conllevó un cambio fundamental en el modelo de recepción.

El proceso documental para la elaboración del catálogo anexado, que también ha consultado las fuentes musicales francesas para comprobar si las obras originales contenían música, sugeriría que el desarrollo de la edición e imprenta musical también habrían afectado en este proceso. Es también hacia finales del siglo XVIII, cuando comenzamos a encontrar las ediciones de música escénica completas y orquestadas, lo que facilitaría su difusión, mientras que previamente era común que los textos circulasen sin sus respectivas partes musicales o incluyendo en la impresión solo la línea vocal.

Por otra parte, también se han localizado casos peculiares de traducciones de traducciones, en las que comedias francesas con música llegan a través de su versión como ópera italiana, y podrían realizarse interesantes estudios de caso. En cuanto a los teatros, se podría incidir en la diferencia entre el teatro de la Cruz y el del Príncipe en el proceso de recepción de la música escénica francesa, ya que ambos dependen del ayuntamiento de Madrid y muestran comportamientos diferentes.

El catálogo anexado, que referencia las fuentes de estos casos, pretende servir de referencia para facilitar el acceso a las fuentes musicales y fomentar los estudios

cualitativos de casos de estudio que permitan comprender mejor cuáles y cómo eran los procesos de arreglo y adaptación de la música.

Referencias bibliográficas

ANDIOC, René & Mireille COULON (2008): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*: *Volumen 1: Introducción y cartelera y Volumen 2: Índices y bibliografía*. Madrid, Fundación Madrid.

ARMONA Y MURGA, José Antonio de; Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ; Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS & María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA [ed.] (1988 [1785]), *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Vitoria, Diputación Foral de Álava.

BARBA, Marina (2015): «Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Cuadernos dieciochistas*, 16, 165-185.

COULON, Mireille (2008): «Música y sainetes. Ramón de la Cruz», *in* Joaquín Álvarez Barrientos & Begoña Lolo (ed.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, UAM-CSIC, 289-398.

ESTABLIER PÉREZ, Helena (2020): «Una voz femenina en la poética de la tragedia neoclásica: Margarita Hickey y su "Prólogo" a la traducción de *Andrómaca* (1789)». *Revista de Literatura*, 163, 95-122.

GARCÍA GARROSA, María Jesús & Francisco LAFARGA (2009): «La historia de la traducción en España en el siglo XVIII», *in* José Antonio Sabio Pinilla, (ed.): *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII).* Granada, Comares, 27-80.

GARCÍA GARROSA, María Jesús (2012): «Censura y traducciones teatrales en España en la primera mitad del siglo XVIII». *Anagnórisis*, 6, 92-115.

GARCÍA GARROSA, María Jesús (2019): «Translation in Enlightment Spain», *in* Elizabeth Franklin Lewis, Mónica Bolufer Peruga, Catherine M. Jaffe, Brad Epps & Javier Muñoz-Basols (ed.): *The Routledge Companion to the Hispanic Enlightenment*. Londres, Routledge, 258-270.

GARCÍA GARROSA, María Jesús (2020): *El pensamiento sobre la traducción en el siglo XVIII*, *in* Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (dir.), *HTE–Historia de la traducción en España*. URL: https://phte.upf.edu/hte/siglo-xviii/garcia-garrosa/

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1997): *Diccionario del teatro*. Madrid, Ediciones Akal.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1996): «Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)». *Revista de Literatura*, 58, 47-82.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1999): «Derechos del traductor de obras dramáticas en el siglo XVIII», *in* Francisco Lafarga (ed.): *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*. Lleida, Universitat de Lleida, 397-405.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de & Guillermo CARNERO [ed.] (1998 [1796]): *Espectáculos y diversiones públicas / Informe sobre la Ley Agraria.* Madrid, Cátedra.

KLEINERTZ, Rainer (2004): *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela.* Kassel, Edition Reichenberger.

LAFARGA, Francisco (1988): *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Barcelona, Universidad de Barcelona.

LAFARGA, Francisco (2013): «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII». *MonTi: Monografías de Traducción e Interpretación,* 5, 300-324.

LAFARGA, Francisco (2020): «El estatus del traductor en el siglo XVIII», *in* Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (dir.), *HTE–Historia de la traducción en España*. URL: https://phte.upf.edu/hte/siglo-xviii/lafarga-2

LEZA, José Máximo (2001): «Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX», *in* Begoña Lolo (ed.): *Campos interdisciplinares de la Musicología*, vol. I. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 115-139.

LEZA, José Máximo (2009): «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)». *Revista de Musicología*, 32: 2, 503-546.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1990): «El teatro barroco español en una carta de Bernardo Iriarte al Conde de Aranda (1767)». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 43-64.

PRESAS, Adela (2015): «No solo ópera. Interacciones generativas en la escena lírica madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII». *Cuadernos dieciochistas*, 16, 91-123.

SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (2008): «Teatro y teatro francés traducido en el Madrid de 1808: una aproximación». *Anales de Filología Francesa*, 16, 205-221.

Anexo 1: Catálogo de traducciones de teatro francés representadas en Madrid con música

Traducciones representadas con música nueva

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Acelina, La	Tapia, Eugenio de	3	01/10/1800	Moral, Pablo del		Biblioteca Histórica de Madrid (BHM) Mus 5-3	*?*					
Aguas de Trillo, las	Cruz, Ramón de la	1	08/11/1787	Moral, Pablo del	Probablemente le corresponda la música *Los baños de Trillo* de Del Moral.	BHM Mus 59-12	*Eaux de Bourbon, Les*	Carton, Florent	Sí	?	1	04/10/1696
Al amor de madre no hay afecto que le iguale, la Andrómaca	Silva y Sarmiento, Pedro da; Cruz, Ramón de la	5	10/06/1764	?		BHM Mus 4-7	*Andromaque*	Racine, Jean	No		5	17/11/1667
Atalía	Llaguno y Amírola, Eugenio de	5	25/02/1804	García, Manuel	Coros entre actos.	BHM Mus 4-6 (2)	*Athalie*	Racine, Jean	Sí	Moreau, Jean-Baptiste	5	05/01/1691
Athalía, La	Comella, Luciano Francisco	2	02/03/1800	Moral, Pablo del		BHM Mus 4-6 (1)	*Athalie*	Racine, Jean	Sí	Moreau, Jean-Baptiste	5	05/01/1691

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Audiencia encantada, La	Cruz, Ramón de la	1	25/12/1771	Laporta, Isidro		BHM Mus 60-10; 60-11	*Heure de l'audience, L'*	Legrand, Marc-Antoine	Sí	Aubert, Jacques	1	05/11/1722
Bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador, La	Solo de Zaldívar, Bruno	3	16/07/1781	de Laserna, Blas		BHM Mus 6-11	*Bergère des Alpes, La*	Marmontel, Jean-François	Sí	Kohaut, Joseph	3	1766
Caballero de Sigüenza, El	Cruz, Ramón de la	1	12/10/1770	?		BHM Tea 1-159-6,B	*Monsieur de Pourceaugnac*	Poquelin, Jean-Baptiste	Sí	Lully, Jean-Baptiste	3	06/10/1669
Casamiento desigual o Gutibambas y Mucibarrenas, El	Cruz, Ramón de la	1	03/06/1769	?		BHM Mus 66-8	*Georges Dandin ou Le mary confondu*	Poquelin, Jean-Baptiste	Sí	Lully, Jean-Baptiste	3	18/07/1668
Casamiento por fuerza, El	Díez González, Santos	3	18/12/1795	Esteve i Grimau, Pablo	Iba acompañado de la tonadilla *El novio prudente* de Esteve.	BHM Tea 1-98-14, A	*Erminie ou Philandre ou Le mariage forcé, Le*	Billardon de Sauvigny, Edme-Louis	Sí		5	1773
Celina o el mudo incógnito, La	?	2	04/11/1803	?	Tuvo al menos una contradanza, y parece que en 1818 se amplió la música para posteriores representaciones.	BHM Mus 22-2; 34-5	*Caelina ou l'enfant du mystére*	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	No		3	02/09/1800

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Celoso por fuerza, El	?	1	12/11/1801	?	Le corresponde una canción de autor desconocido.	BHM Mus 25-3	*Jaloux malgré lui, Le*	Delrieu, Étienne-Joseph-Bernard	No		1	03/04/1793
Criado de dos amos, El	Concha, José	2	09/08/1803	Cristiani, Stefano	Puede que sea una adaptación. El nº 3 del primer acto se toma de la música de *Mi tía Aurora*.	BHM Mus 219-1	*Valet de deux maîtres, Le*	Roger, Jean-François	Sí	Devienne, François	1	03/11/1799
Criado fingido, El	?	1	02/02/1804	García, Manuel	En 1832 Baltasar Saldoni amplió la música para una nueva representación.	BHM Mus 223-1	?					
Dama colérica o novia impaciente, La	Gálvez, María Rosa	1	30/05/1806	de Laserna, Blas		BHM Mus 22-10	*Jeune femme colère, La*	Étienne, Charles-Guillaume	Sí	Boïeldieu, François-Adrien	1	18/04/1805
Divorcio feliz o la marquesita, El	Cruz, Ramón de la	4	26/08/1782	Esteve i Grimau, Pablo	Adaptación teatral de una novela.	BHM Tea 1-19-5, B; Mus 23-7	*Heureux divorcé, L'*	Marmontel, Jean-François	No			1761
Doña Inés de Castro	Comella, Luciano Francisco	1	15/07/1793	de Laserna, Blas		BHM Tea 1-23-1, B; Mus 23-14	*Inès de Castro*	Houdar de La Motte, Antoine	No		5	1723
Eclipse de luna, El	?	1	25/08/1803	Sort, Narciso		BHM Tea 1-66-4 bis	*Éclipse totale, L'*	Chabeaussière, Ange-Étienne-	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	07/03/1782

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
								Xavier Poisson de la				
Espigadera, La (1ª parte)	Cruz, Ramón de la	3	20/07/1778	Esteve i Grimau, Pablo	Acompañada del sainete *Los festivos segadores*, también con música de Esteve.	BHM Mus 51-3; 62-8	*Moissonneurs, Les*	Favart, Charles-Simon	Sí	Duni, Egidio Romualdo	3	27/01/1768
Espigadera, La (2ª parte)	Cruz, Ramón de la	3	07/11/1783	Esteve i Grimau, Pablo	Introducida por una loa festiva.	BHM Mus 17-22	*Moissonneurs, Les*	Favart, Charles-Simon	Sí	Duni, Egidio Romualdo	3	27/01/1768
Ester	Comella, Luciano Francisco	2	13/03/1803	?	Drama sacro para representar en Cuaresma.	BHM Mus 658-2	*Esther*	Racine, Jean	Sí	Moreau, Jean-Baptiste	3	26/01/1689
Ester (2)	Enciso Castrillón, Félix María	3	05/03/1804	García, Manuel	Coros al final de cada acto.	BHM Mus 9-13	*Esther*	Racine, Jean	Sí	Moreau, Jean-Baptiste	3	26/01/1689
Gitanilla honrada, La	Cruz, Ramón de la	1	25/05/1776	de Laserna, Blas		BHM Mus 65-1	*Bohémienne, La*	Favart, Charles-Simon	Sí	Capua, Rinaldo di	2	28/07/1755
Gran Tamerlán de Persia y Bayaceto otomano	Cruz, Ramón de la	3	30/10/1769	?		BHM Mus 13-5	*Tamerlan ou la mort de Bayacet*	Pradon, Nicolas	Sí	?		1676
Guerra abierta o el tratado singular	Enciso Castrillón, Félix María	3	17/01/1806	de Laserna, Blas	Contiene seguidillas y coplas.	BHM Tea 1-114-12, B; Mus 14-10	*Guerre ouverte, ou Ruse contre ruse*	Dumaniant, Antoine-Jean	Sí	Jadin, Louis-Emmanuel	3	04/10/1786

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Hombre de las tres caras o el proscrito de Venecia, El	?	3	01/07/1802	?	Tiene una danza.	BHM Mus 26-14	*Homme à trois visages ou Le proscrit, L'*	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	Sí	?	3	06/10/1801
Imperio de las costumbres o la viuda de Malabar, El	Zavala y Zamora, Gaspar	4	04/11/1801	Moral, Pablo del	Música para el preludio del acto 4.	BHM Mus 26-9	*Veuve de Malabar ou L'empire des coûtumes, La*	Lemierre, Antoine-Marin	No		5	30/07/1770
Inesilla la de Pinto	Cruz, Ramón de la	1	01/09/1769	?		BHM Mus 66-16	*Agnès de Chaillot*	Legrand, Marc-Antoine	Sí	Mouret, Jean-Joseph	1	24/12/1723
Joven isleña, La	López de Sedano, José	2	05/07/1779	Esteve i Grimau, Pablo		BHM Mus 19-9	*Jeunne Indienne, La*	Sébastien-Roch, Nicolas	No		1	30/04/1764
Juanito y Juanita	Cruz, Ramón de la	1	09/02/1778	Esteve i Grimau, Pablo		BHM Mus 67-6	*Georget et Georgette*	Harny de Guerville	Sí	Alexandre, Charles-Guillaume	1	28/07/1761
Juicio de Salomón, El	Rodríguez de Arellano, Vicente	3	14/10/1802	Moral, Pablo del		BHM Mus 19-3	*Jugement de Salomon, Le*	Caigniez, Louis-Charles	Sí	Quaisain, Adrien	3	18/01/1802
Luto fingido, El	Martí, Francisco de Paula	1	30/05/1803	García, Manuel		BHM Mus 282-1	*Grand deuil, Le*	Étienne, Charles-Guillaume	Sí	Berton, Henri-Montan	1	21/01/1801
Macbeth	La Calle, Teodoro de	5	25/11/1803	?	Tiene sinfonías para el comienzo de cada acto.	BHM Mus 637-13	*Macbeth*	Ducis, Jean-François	No		5	01/06/1790
Majo escrupuloso, El	Cruz, Ramón de la	1	01/12/1776	de Laserna, Blas		BHM Mus 65-26	*Deux chapeaux, Les*	Carmontelle, Louis Carrogis	No		1	1768

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Mal de la niña, El	Cruz, Ramón de la	1	05/02/1768	?		BHM Mus 66-6	*Amour médecin, L'*	Poquelin, Jean-Baptiste	Sí	Lully, Jean-Baptiste	3	22/09/1665
Maniático (aprensivo), El	Cruz, Ramón de la	1	01/09/1773	Esteve i Grimau, Pablo		BHM Mus 66-41	*Amour diable, L'*	Legrand, Marc-Antoine	No		1	1708
Marido de su hija, El	Valladares de Sotomayo, Antonio	0	04/09/1786	Esteve i Grimau, Pablo		BHM Mus 29-18	*Cénie*	Graffigny, Françoise de	No		5	25/06/1750
Mayor gloria de un héroe es ser constante en la fe o el héroe verdadero, La	Rey, Fermín del	3	02/08/1786	de Laserna, Blas		BHM Mus 14-8; Tea 1-117-12, C	*Polyeucte*	Corneille, Pierre	Sí	Charpentier, Marc-Antoine	5	1643
Minas de Polonia, Las	Gasca y Medrano, María de	3	04/11/1805	?		BHM Mus 14-20	*Mines de Pologne, Les*	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	No		3	03/05/1803
Molino de Keben y aventuras de Tekeli, El	Gasca, Pedro de	3	25/12/1805	de Laserna, Blas	Se representó junto al baile de teatro Padedú.	BHM Mus 14-21; Tea 1-124-12, A	*Tékeli ou le siège de Montgaz*	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	No		3	29/12/1803
Mujer de dos maridos, La	Rodríguez de Arellano, Vicente	3	04/11/1804	de Laserna, Blas	Kleinertz no atribuye autoría a la música.	BHM Mus 26-2	*Femme à deux maris, La*	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	No		3	14/09/1802
Música al fresco, La	Cruz, Ramón de la	1	23/01/1779	?		BHM Mus 66-2	*Sérénade, La*	Regnard, Jean-François	No		1	1694

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Novelero, El	Cruz, Ramón de la	1	21/02/1781	de Laserna, Blas		BHM Mus 65-20	*Nouvelliste dupé, Le*	Pannard, Charles-François	Sí	?	1	22/09/1757
Novio rifado, El	Cruz, Ramón de la	1	05/12/1778	?		BHM Mus 70-20	*Coq de village, Le*	Favart, Charles-Simon	Sí	?	1	31/03/1743
Pablo y Virginia	Pastor, Juan Francisco	3	16/07/1800	Moral, Pablo del	Drama pastoral. En 1830 Ramón Carnicer le puso música al mismo texto.	BHM Mus 9-11	*Paul et Virginie*	Favières, Edmond de	Sí	Kreutzer, Rodolphe	3	15/01/1791
Payos hechizados, Los	Cruz, Ramón de la	1	04/08/1777	de Laserna, Blas		BHM Mus 66-32	*Ensorcelés ou Jeannot et Jeannette, Les*	Favart, Justine	Sí	?	1	01/09/1757
Plebeyo noble o el Mamauchí, El	Cruz, Ramón de la	1	15/01/1807	?		BHM Mus 61-27	*Bourgeois gentilhomme, Le*	Poquelin, Jean-Baptiste	Sí	Lully, Jean-Baptiste	5	14/10/1670
Pleito del pastor, El	Cruz, Ramón de la	1	01/09/1768	?		BHM Mus 67-25	*Avocat Pathelin, L'*	Brueys, David-Augustin de	No		3	04/06/1706
Policine o Los hijos de Edipo	Saviñón Yáñez, Antonio de	5	15/04/1806	León, José		BHM Mus 644-3	*Polinice*	Alfieri, Vittorio	No		5	1783
Preciosas ridículas, Las	Cruz, Ramón de la	1	15/05/1772	Galván, Ventura		BHM Mus 62-37	*Précieuses ridicules, Les*	Poquelin, Jean-Baptiste	No		1	18/11/1659

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Premio de las doncellas o la fiesta de las rosas, El	Cruz, Ramón de la	1	25/05/1776	?		BHM Mus 61-34	*Rosière de Salency, La*	Favart, Charles-Simon	Sí	Philidor, François-André Danican	3	25/10/1769
Quien porfía mucho alcanza	?	1	12/11/1802	García, Manuel		BHM Mus 335-2	?					
Regimiento de la locura, El	Cruz, Ramón de la	1	04/02/1774	Esteve i Grimau, Pablo		BHM Mus 65-4	*Impromptu de la folie, L'*	Legrand, Marc-Antoine	Sí	?	1	05/11/1725
Reloj de madera, El	?	1	25/09/1802	García, Manuel		BHM Mus 312-2	*Horloge de bois ou Un traité d'humanité, L'*	Bernard-Valville, François	Sí		1	1799
República de las mujeres, La	Cruz, Ramón de la	1	04/10/1772	Rodríguez de Hita, Antonio	Hace como sainete de fin de fiesta a *Hamleto*.	BHM Mus 65-25	*Amazones modernes ou Le triomphe des dames, Les*	Legrand, Marc-Antoine	Sí	Quinault, Jean-Baptiste Maurice	3	1727
Retrato, El	Cruz, Ramón de la	1	11/11/1775	?		BHM Mus 65-27	*Portrait, Le*	Carmontelle, Louis Carrogis	No		1	1768
Ripios del Maestro Adán, Los	Enciso Castrillón, Félix María	1	19/01/1807	García, Manuel		BHM Mus 295-1	*Chevilles de Maître Adam, Les*	Moreau de Commagny, Charles-François-Jean-Baptiste	Sí	?	1	28/12/1805
Seductor arrepentido, El	?	1	16/09/1802	García, Manuel		BHM Tea 1-189-26,A	?					

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Tintorero vengado, El	Cruz, Ramón de la	1	04/10/1783	?		BHM Mus 64-18	*Vert-galant, Le*	Carton, Florent	Sí	?	1	1714
Tipo-Saib o la toma de Seringapatán	Enciso Castrillón, Félix María	3	1806	?	Se trata de música incidental, no cantada.	BHM Mus 15-11	*Tippo-Saïb*	Gobert, Mongobert di	Sí	Piccinni, Alexandre	3	04/08/1804
Tres hermanos rivales, Los	Moncín, Luis Antonio	1	12/04/1789	Esteve i Grimau, Pablo		BHM Mus 64-14	*Trois frères rivaux, Les*	Lafont, Joseph de	No		1	04/02/1713
Tres sultanas o Solimán II, Las	Rodríguez de Arellano, Vicente	3	07/06/1793	?	Se compusieron coplas y bailes para sucesivas representaciones años después del estreno.	BHM Mus 624-6; 30-7	*Soliman Second ou Les trois sultanes*	Favart, Charles-Simon	Sí	Gibert, Paul-César	3	09/04/1761
Triunfo del interés, El	Cruz, Ramón de la	1	01/07/1777	?		BHM Mus 64-21	*Triomphe de Plutus, Le*	Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de	Sí	Mouret, Jean-Joseph	1	22/04/1728
Tutor enamorado, El	Cruz, Ramón de la	2	20/05/1769	Misón, Luis	*Los dioses reunidos o la fiesta de las musas* como prólogo y *El valle del placer* como intermedio, más fin de fiesta.	BHM MA 262	*Tuteur amoureux, Le*	Lémonier, Pierre-René	Sí	?	2	24/02/1764
Una de las tres, y de tres ninguna	Cruz, Ramón de la	1	01/04/1771	?	Variante del título *De tres ninguna y de ninguna tres.*	BHM Mus 65-5	*Triomphe du temps futur, Le*	Legrand, Marc-Antoine	Sí	Quinault, Jean-Baptiste Maurice	1	1725

Anexo 2: Traducciones representadas con la música original francesa

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Adolfo y Clara o los dos presos	Tapia, Eugenio de	1	29/01/1801	Dalayrac, Nicolas	Gil, Bernardo; Moral, Pablo del	Comedia con intermedios de música	BHM Mus 202-1	*Adolphe et Clara ou Les deux prisonniers*	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	10/02/1799
Aguador de París, el	Marqués y Espejo, Antonio	3	16/07/1802	Cherubini, Luigi			BHM Mus 2-1	*Deux journées, Les*	Bouilly, Jean-Nicolas	Sí	Cherubini, Luigi	3	16/01/1800
Alina o la reina de Golconda	?	3	04/11/1804	Berton, Henri-Montan	Cristiani, Stefano; Francesconi y Suffó, José María de los Reyes		BHM Mus 205-2, 206	*Aline, reine de Golconde*	Vial, Jean-Baptiste-Charles	Sí	Berton, Henri-Montan	3	10/04/1766
Ariadna y Teseo	?	1	09/09/1793	Benda, Georg Anton	de Laserna, Blas		BHM Mus 1-13	*Ariane dans l'île de Naxos*	Moline, Pierre-Louis	Sí	Edelmann, Jean-Frédéric	1	24/09/1782
Bion	Gálvez, María Rosa	1	24/05/1803	Méhul, Étienne-Nicolas			BHM Mus 336-2	*Bion*	Hoffmann, François-Benoît	Sí	Méhul, Étienne-Nicolas	1	27/12/1800
Califa de Bagdad, El	Tapia, Eugenio de	1	04/07/1801	Boïeldieu, François-Adrien	Gil, Bernardo		BHM Mus 466-2; 467	*Calife de Bagdad, Le*	Godard d'Aucourt de Saint-Just, Claude	Sí	Boïeldieu, François-Adrien	1	16/09/1800

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Capítulo (segundo), El	?	1	04/11/1802	Solié, Jean-Pierre			BHM Tea 1-195-10, B	*Chapitre second*	Dupaty, Emmanuel	Sí	Solié, Jean-Pierre	1	17/06/1799
Casa en venta, La	Tapia, Eugenio de	1	09/07/1801	Dalayrac, Nicolas	Gil, Bernardo		BHM Mus 225-1	*Maison à vendre*	Duval, Alexandre	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	23/10/1800
Claudia, La	?	1	22/07/1801	Bruni, Antonio Bartolomeo			BHM Mus 221-1	*Claudine ou Le petit commissionnaire*	Deschamps, Jacques-Marie	Sí	Bruni, Antonio Bartolomeo	1	06/03/1794
Colérico, El	?	1	21/07/1803	Méhul, Étienne-Nicolas	Zingarelli, Nicola Antonio	Zingarelli firmó una versión del aria nº 7	BHM Mus 229-2; 230	*Irato ou L'emporté, L'*	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Méhul, Étienne-Nicolas	1	17/02/1801
Concierto interrumpido, El	?	1	09/12/1804	Berton, Henri-Montan	Cristiani, Stefano; Francesconi y Suffó, José María de los Reyes	Adaptadores según Cotarelo y Mori	BHM Mus 219-2; 220	*Concert interrompu, Le*	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Berton, Henri-Montan	1	31/05/1802
Confidentes, Los	Enciso Castrillón, Félix María	2	16/01/1805	Isouard, Nicolas			BHM Mus 220-1; 221	*Confidences, Les*	Jars, Antoine-Gabriel	Sí	Isouard, Nicolas	2	31/03/1803
Cuadro hablador, El	Cruz, Ramón de la	1	31/07/1781	Grétry, André-Ernest-Modeste		Se representó más tarde como *La esposa fiel*	BHM Mus 40-1	*Tableau parlant, Le*	Anseaume, Louis	Sí	Grétry, André-Ernest-Modeste	1	07/11/1770

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Delirio o las consecuencias de un vicio, El	Villanueva y Ochoa, Dionisio	1	09/12/1801	Berton, Henri-Montan	Gil, Bernardo		BHM Mus 231-1	*Délire ou Les suites d'une erreur, Le*	Révéroni Saint-Cyr, Jaques-Antoine de	Sí	Berton, Henri-Montan	1	07/12/1799
Delirio o los efectos de un vicio, El	Enciso Castrillón, Félix María	1	29/04/1806	Berton, Henri-Montan			(Saura Sánchez, 2008: 211)	*Délire ou Les suites d'une erreur, Le*	Révéroni Saint-Cyr, Jaques-Antoine de	Sí	Berton, Henri-Montan	1	07/12/1799
Él mismo	?	1	30/05/1804	Piccinni, Alexandre			BHM Mus 294-1; 295	*Lui-même*	Le Roy, Marie-François-Denis-Thérésa	Sí	Piccinni, Alexandre	1	04/06/1802
Elisa o el viaje al monte de San Bernardo	?	2	10/02/1803	Cherubini, Luigi			BHM Mus 194-1	*Elisa ou Le voyage au Mont-Bernard*	Révéroni Saint-Cyr, Jaques-Antoine de	Sí	Cherubini, Luigi	2	13/12/1794
Engañador engañado, El	Rodríguez de Arellano, Vicente	1	04/11/1801	Gaveaux, Pierre			BHM Mus 257-2	*Trompeur trompé, Le*	Bernard-Valville, François	Sí	Gaveaux, Pierre	1	02/08/1800
Error y el honor, El	Comella, Luciano Francisco	3	04/11/1802	Grétry, André-Ernest-Modeste		Kleinertz atribuye la música al compositor francés	BHM Mus 14-9	*Lisbeth*	Favières, Edmond de	Sí	Grétry, André-Ernest-Modeste	3	10/01/1797

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Esclava persiana, La	?	1	23/02/1802	Dalayrac, Nicolas		Kleinertz atribuye la música al compositor francés	BHM Mus 237-1	*Gulnare ou l'esclave persane*	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	09/01/1798
Inquilino, El	Rodríguez de Arellano, Vicente	1	07/05/1802	Gaveaux, Pierre			BHM Mus 280-2; 281	*Locataire, Le*	Bassompierre, Charles-Augustin	Sí	Gaveaux, Pierre	1	26/07/1800
Intriga por las ventanas, La	Enciso Castrillón, Félix María	2	14/10/1805	Isouard, Nicolas			BHM Mus 276-2; 277	*Intrigue aux fenêtres, L'*	Bouilly, Jean-Nicolas	Sí	Isouard, Nicolas	1	25/02/1805
Jockei o cazadorcito de moda, El	Ordejón, Ignacio de	1	16/07/1802	Solié, Jean-Pierre			BHM Mus 221-2	*Jockey, Le*	Hoffmann, François-Benoît	Sí	Solié, Jean-Pierre	1	1797
Marcelino	Tapia, Eugenio de	1	25/08/1801	Lebrun, Louis-Sébastien	Gil, Bernardo		BHM Tea 1-194-4, A; Mus 288-2	*Marcellin*	Bernard-Valville, François	Sí	Lebrun, Louis-Sébastien	1	1800
Marinero o el matrimonio repentino, El	Tapia, Eugenio de	1	24/02/1802	Gaveaux, Pierre	Gil, Bernardo		BHM Tea 1-191-15; Mus 291-2	*Petit matelot ou Le mariage impromptu, Le*	Pigault de l'Épinoy, Charles-Antoine-Guillaume	Sí	Gaveaux, Pierre	1	1796
Médico turco, El	Enciso Castrillón, Félix María	1	14/10/1804	Isouard, Nicolas			BHM Mus 296-1	*Médecin turc, Le*	Gouffé, Armand	Sí	Isouard, Nicolas	1	19/11/1803

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Mi tía Aurora	Enciso Castrillón, Félix María	2	21/12/1803	Boïeldieu, François-Adrien	Cristiani, Stefano		BHM Mus 293-1; 294	*Ma tante Aurore ou Le roman impromptu*	Longchamps, Charles de	Sí	Boïeldieu, François-Adrien	3	13/01/1803
Miguel Ángel	?	1	13/06/1804	Isouard, Nicolas			BHM Mus 292-1	*Michel Ange*	Delrieu, Étienne-Joseph-Bernard	Sí	Isouard, Nicolas	1	11/12/1802
Milton	Enciso Castrillón, Félix María	1	04/11/1805	Spontini, Gaspare			BHM Mus 288-1	*Milton*	Étienne, Joseph	Sí	Spontini, Gaspare	1	27/11/1804
Ópera cómica, La	Rodríguez de Arellano, Vicente	1	19/05/1801	della Maria, Dominique			BHM Mus 317-2	*Opéra-comique, L'*	Dupaty, Emmanuel	Sí	della Maria, Dominique	1	09/07/1798
Palma o el viaje a Grecia	?	2	13/05/1803	Plantade, Charles-Henri			BHM Mus 315-1	*Palma ou Le voyage en Grèce*	Lémontey, Pierre-Édouard	Sí	Plantade, Charles-Henri	2	22/08/1798
Pícaros y Diego	Enciso Castrillón, Félix María	1	1807	Dalayrac, Nicolas			BHM Mus 348-1	*Picaros et Diégo ou La folle soirée*	Dupaty, Emmanuel	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	03/05/1803
Preso o el parecido, El	Tapia, Eugenio de	1	01/10/1800	della Maria, Dominique	Gil, Bernardo; Moral, Pablo del	La autoría del arreglo es dudosa	BHM Mus 315-2	*Prisonnier ou La ressemblance, Le*	Duval, Alexandre	Sí	della Maria, Dominique	1	29/01/1798

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Quinta de Escorondón, La	?	2	24/06/1803	Devienne, François		Variante del título *Las visitandinas*	BHM Mus 328-1	*Visitandines, Les*	Picard, Louis-Benoît	Sí	Devienne, François	2	07/07/1792
Secreto, El	Enciso Castrillón, Félix María	1	03/12/1801	Solié, Jean-Pierre			BHM Mus 336-1	*Secret, Le*	Hoffmann, François-Benoît	Sí	Solié, Jean-Pierre	1	20/04/1796
Tesoro fingido o los peligros de la curiosidad indiscreta, El	Enciso Castrillón, Félix María	1	12/05/1805	Méhul, Étienne-Nicolas			BHM Mus 323-1	*Trésor supposé ou Le danger d'écouter aux portes, LE*	Hoffmann, François-Benoît	Sí	Méhul, Étienne-Nicolas	1	29/07/1802
Treinta y una, La	?	1	14/04/1804	Tarchi, Angelo			BHM Mus 331-2	*Trente et quarante*	Duval, Alexandre	Sí	Tarchi, Angelo	1	19/05/1800
Una hora de matrimonio	?	1	21/02/1805	Dalayrac, Nicolas			BHM Mus 335-1	*Une heure de mariage*	Étienne, Charles-Guillaume	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	20/03/1804
Una travesura	Bellosartes, Manuel	2	1803	Méhul, Étienne-Nicolas			BHM Mus 330-1	*Une folie*	Bouilly, Jean-Nicolas	Sí	Méhul, Étienne-Nicolas	2	05/04/1802

Anexo 3: Traducciones representadas con música sin autoría u origen indeterminado

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Amor filial, El	?	1	25/12/1802	?	La fuente solo incluye el texto con referencias musicales, pero por la tendencia de la época podría suponerse que se utilizase la música original.	BHM Tea 1-189-20	*Amour filial, L'*	Demoustier, Charles-Albert	Sí	Gaveaux, Pierre	1	10/08/1792
Carboneros de Holsback, Los	Enciso Castrillón, Félix María	3	30/05/1807	?	La fuente solo incluye el texto, que presenta una referencia musical a un baile.	BHM Tea 1-95-6, A	*Charbonniers de la Forêt Noire, Les*	Bassompierre, Charles-Augustin	Sí	?	3	29/09/1803
Desertor francés, El	Comella, Luciano Francisco	3	20/11/1798	Gazzaniga, Giuseppe	Adaptación a través de la ópera italiana de Gazzaniga.	BHM Mus 232-1; 232-2; 233	*Déserteur, Le*	Mercier, Louis-Sébastien	Sí	Monsigny, Pierre-Alexandre	3	06/03/1769
Ermitaño del monte Posilipo, El	Rodríguez de Arellano, Vicente	3	26/09/1806	?	9 números instrumentales de autor desconocido.	BHM Mus 14-11	*Hermite du mont Pausilippe, L'*	Caigniez, Louis-Charles	Sí	Quaisain, Adrien	3	05/03/1805
Error de un buen padre, El	?	1	09/12/1802	?	Se conserva la reducción para piano de unas coplas.	BHM Mus 38-4	*Alexis ou l'erreur d'un bon père*	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	24/01/1798
Felipe y Juanita	?	1	20/06/1801	?	Autor desconocido, podría ser la música original.	BHM Mus 247-1	*Philippe et Georgette*	Boutet de Monvel, Jaques-Marie	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	28/12/1791

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
Matrimonio de Fígaro, El	Rodríguez de Arellano, Vicente	2	20/05/1802	?	4 actos reducidos a 2. ¿Puede que se tomara del libreto de Da Ponte para Mozart?	BHM Tea 1-203-51,B	*Folle journée ou Le mariage de Figaro, La*	Caron de Beaumarchais, Pierre-Augustin	No		5	27/04/1784
Mayor Pálmer, El	Enciso Castrillón, Félix María	3	21/07/1803	?	Tiene una sinfonía de compositor desconocido.	BHM Tea 1-73-2, C; Mus 636-13	*Major Palmer, Le*	Pigault de l'Épinoy, Charles-Antoine-Guillaume	Sí	Bruni, Antonio Bartolomeo	3	26/01/1797
Melomanía burlada, La	?	2	15/02/1802	?	La fuente solo incluye el texto, pero presenta referencias a números musicales.	BHM Tea 1-194-12	*Mélomanie, La*	Grenier, N.	Sí	Champein, Stanislas	1	23/01/1781
Nina o la loca por amor, La	Comella, Luciano Francisco	2	9/12/1795	Paisiello, Giovanni	Traducida de la versión italiana del original francés.	BHM Mus 273-1; 274	*Nina ou La folle par amour*	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	15/05/1786
Otelo o el moro de Venecia	La Calle, Teodoro de	5	1802	?	Tiene un romance con música y puede que se acompañara de una sinfonía de Pleyel.	BHM Mus 32-15; 630-4	*Othelo ou le more de Venice*	Ducis, Jean-François	Sí	Grétry, André-Ernest-Modeste	5	28/11/1792
Quid pro quo (La dichosa equivocación)	?	1	1802	?		BHM Tea 1-189-13	*Quiproquo ou Le volage fixé, Le*	Moustou, N.	Sí	Philidor, François-André Danican	1	06/03/1760
Toma de Jerusalén, La	Cruz, Ramón de la	3	25/12/1773	?	Comienza con un coro pastoral.	BHM Tea 1-112-1, B;	*Armide*	Quinault, Philippe	Sí	Lully, Jean-Baptiste	5	15/2/1686

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
					Variante del título: *En vano contra el honor lidian encantos y amor.*	(Herrera Navarro, 1999: 399)						

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

La cifra secreta de Carlos V y la subida al trono de María Tudor

Eva PICH-PONCE
Universidad de Sevilla
epich@us.es
https://orcid.org.0000-0002-9120-1734

Resumen

El propósito de este estudio es dar a conocer una de las cifras secretas más utilizadas por Carlos V y mostrar cómo se codificaba la lengua francesa en las cartas cifradas que enviaba el emperador. Para comprender mejor la utilidad de dichos mensajes secretos y la necesidad de utilizar cartas cifradas, nos centraremos en un episodio concreto de la historia: la difícil sucesión al trono de María Tudor. Mediante el estudio de distintas cartas escritas en francés y conservadas en el manuscrito 73 de la Bibliothèque municipale de Besançon, observaremos las características principales de este lenguaje cifrado del siglo XVI.

Palabras clave: cartas cifradas, siglo XVI, clave secreta, Carlos V, María Tudor.

Résumé

Le but de cette étude est de dévoiler la clé de l'un des chiffrements secrets les plus utilisés par Charles Quint et de montrer comment la langue française était codifiée dans les lettres chiffrées envoyées par l'empereur. Pour mieux comprendre l'utilité de ces messages secrets et le besoin d'utiliser des lettres cryptées, nous allons nous centrer sur un moment précis de l'histoire : la difficile succession au trône de Marie Tudor. À travers l'étude de différentes lettres écrites en français et conservées dans le manuscrit 73 de la Bibliothèque municipale de Besançon, nous observerons les caractéristiques principales de cette langue chiffrée du XVI^{e} siècle.

Mots clé : lettres chiffrées, XVI^{e} siècle, clé secrète, Charles Quint, Marie Tudor.

Abstract

This study aims to disclose the code of one of the secret ciphers which was most used by Charles V. It will show how the French language was codified in the encrypted letters sent by the emperor. To better understand the usefulness of these secret messages and the need to use encrypted letters, I will focus on a specific episode in history: the difficult succession to the throne of Mary Tudor. Through the study of different letters written in French and preserved in manuscript 73 of the Bibliothèque municipale de Besançon, I will observe the main characteristics of this encrypted language of the 16th century.

* Artículo recibido el 10/12/2022, aceptado el 20/03/2023.

Keywords: encrypted letters, 16th century, secret key, Charles V, Mary Tudor.

1. Introducción

En este estudio[1] nos centraremos en seis cartas, escritas en lengua francesa, que se conservan en el manuscrito 73 de la Bibliothèque municipale de Besançon (en adelante, BMB). Dicho códice contiene un gran número de misivas enviadas por Carlos V a sus embajadores en Inglaterra, Jean de Montmorency (señor de Corrières), Jacques de Marnix (señor de Toulouse-le-Château) y Simon Renard, en 1553. Simon Renard, nacido en el Franco Condado y formado en la Universidad de Dole, ocupó los cargos de embajador de Carlos V primero en Francia (de 1549 a 1551) y posteriormente en Inglaterra (de 1553 a 1555).

Estas cartas fueron editadas en el siglo XIX por Charles Weiss en el volumen IV de sus *Papiers d'État du cardinal de Granvelle*. Sin embargo, la excelente obra de Weiss se limita a editar el contenido de las cartas y no hace hincapié en el uso de los lenguajes cifrados que se utilizaron en la época. Weiss (1841: XXIX) únicamente evoca, en el volumen I, la gran labor que realizó en el siglo XVII el abad Boisot, quien consiguió descifrar algunas de las claves usadas durante el reinado de Carlos V, gracias a una línea mal borrada que le permitió adivinar el resto del descifrado. De la misma manera que Boisot, conseguí descifrar el código utilizado en estas misivas, partiendo de los claros de los secretarios que se encuentran en los márgenes de las cartas. En este estudio, presentaremos el código secreto utilizado por Carlos V e intentaremos mostrar cómo se utilizaban los lenguajes cifrados en el siglo XVI y cómo se codificaba la lengua francesa cuando no se quería que el contenido fuera interceptado y leído por otras personas. También mostraremos para qué hecho histórico fue utilizado, en esta ocasión, este lenguaje cifrado: las dificultades de la sucesión al trono de Inglaterra tras la muerte de Eduardo VI.

2. El acceso al trono de María Tudor

El 6 de julio de 1553 fallecía Eduardo VI, rey de Inglaterra y último sucesor masculino de la familia Tudor. Incitado por el duque de Northumberland, el joven rey decidió modificar, antes de morir, la línea sucesoria establecida en el testamento de su padre, Enrique VIII. Con esta modificación se reconocía a Lady Jane Grey (nieta de la

[1] Este estudio se ha realizado gracias a los proyectos de investigación siguientes: «Los códigos lingüísticos secretos de las mujeres de la Casa de Austria (1500-1567)» (Proyectos de Generación del Conocimiento 2021, PID2021-126189NB-I00, IP: Júlia Benavent Benavent y María José Bertomeu); «Estrategias retóricas y expresión lingüística de las mujeres en la reivindicación de sus derechos en tiempos de Carlos V» (Proyecto AICO/2021/033 de la Generalitat Valenciana, IP: Júlia Benavent Benavent); «Literatura y reginalidad en la España de los siglos XVI y XVII: las mujeres de la casa de Austria» (Proyecto PAIDI, PROYEXCEL_00847, Junta de Andalucía, IP: Cristina Moya García).

duquesa de Suffolk, hermana de Enrique VIII) como futura reina de Inglaterra. De esa forma, Eduardo VI le arrebataba la corona a su hermanastra, María Tudor, hija de Enrique VIII y de Catalina de Aragón (recordemos que Catalina era hija de los Reyes Católicos). Northumberland, que, además de consejero del rey, era el suegro de Lady Jane, defendía esta decisión basándose en el conflicto religioso que podría ocasionar la subida al poder de María, que era católica, así como en la amenaza que supondría la dominación exterior si reinaba la prima de Carlos V. En efecto, Carlos V era hijo de Juana I de Castilla (Juana la Loca) y de Felipe I (el Hermoso) y, al igual que María, era nieto, por parte materna, de los Reyes Católicos. Sin embargo, esta modificación también le arrebataba el trono a Isabel, hija de Enrique VIII y de Ana Bolena, y declaraba tanto a María como a Isabel bastardas.

Eduardo VI murió el 6 de julio. No obstante, su muerte se mantuvo en secreto durante unos días, mientras el Consejo tomaba las medidas necesarias para nombrar a Lady Jane reina de Inglaterra. El 10 de julio se anunció la muerte del rey y Lady Jane fue proclamada reina. Pocos días antes, María Tudor había sido avisada por su gente de confianza de la muerte de su hermano y había podido escapar a Kenninghall y más tarde a Framlingham, un lugar desde el que reivindicaría su derecho al trono y donde surgiría un importante foco de oposición al nombramiento de Lady Jane (Pérez Martín, 2008: 473). Este foco fue cobrando fuerza y fue apoyado por figuras como los condes de Bath y Sussex, Sir Thomas Wharton, Sir John Mordaunt, Sir William Drury o Sir Henry Bedingfield. Mientras tanto, en Londres, el conde de Arundel y Pembroke lograron convencer a los demás nobles del Consejo de que firmaran un acta en la que se proclamaba a María reina de Inglaterra:

> Lord Paget and the earl of Arundel arrived at Framlingham on the 20th with a letter of submission from the Council and a copy of the London proclamation. Arundel was sent to Cambridge the following day to arrest Northumberland, whose army had already begun to disperse and who had already been belatedly surrounded and incarcerated by the mayor (Samson, 2020: 31).

Las cartas de Carlos V a sus embajadores que encontramos en el citado manuscrito 73 muestran las reacciones del emperador frente a todos estos hechos y su actitud ante ellos. Antes de conocer la noticia de la muerte del rey, Carlos V había enviado a Inglaterra una embajada, compuesta por Renard, Montmorency y Marnix, con el fin de obtener una audiencia con Eduardo VI. En una carta no cifrada enviada por el emperador a sus embajadores el 23 de junio de 1553 (BMB, ms. 73, ff. 1*r*-7*v*), les manda las instrucciones que deben seguir durante la audiencia con el rey inglés y los temas que deben tratar con él. Uno de ellos es, de hecho, el de la sucesión al trono de Inglaterra:

> […] faire bien entendre ce poinct au duc de Noirthumberlant et ceulx qui gouvernent, ausquelz et a ceulx que vous verrez convenir il sera requis de recommander notredite cousine afin qu'ilz

> luy portent tout respect comme a celle a qui appertient le droit de ladite succesion (BMB, ms. 73, f. 4*v*).

En efecto, antes de la muerte del rey, Carlos V estaba ya «al corriente de los proyectos de Northumberland [e] intentó desde el primer momento hacerlos abortar» (Van Durme, 1957: 156). Los embajadores debían convencer a los ingleses de que Carlos V no se inmiscuiría en los asuntos de Inglaterra aunque subiera al trono su prima. Debían defender el derecho al trono de María Tudor y ahuyentar las sospechas que los ingleses pudieran tener sobre la influencia de Carlos V y que podrían perjudicar la coronación de esta.

Sin embargo, la audiencia con Eduardo VI no llegó a producirse, dado que, cuando llegaron a Inglaterra, el rey había muerto. Gracias a una carta que enviaron al emperador, este tuvo noticias del fallecimiento del rey inglés y del nombramiento de Lady Jane como principal aspirante a la corona. Los embajadores no eran muy optimistas en cuanto al futuro de María Tudor. Como observa Porter (2007: 205), «on 7 July, Renard and his colleagues were more concerned about Mary's survival than anything else. They gave her no chance of success whatsoever, assuming that she had retired to Kenninghall as a defensive measure only».

Mientras que en la carta anterior que les mandó Carlos V no utilizó cifra alguna para transmitir las instrucciones que debían seguir sus embajadores, en la carta que les envía tras la muerte de Eduardo VI la información aparece cifrada en su totalidad (BMB, ms. 73, ff. 11*r*-14*v*). El 11 de julio de 1553, mediante una carta totalmente cifrada, el emperador solicita a sus embajadores que le vayan informando de todo lo que suceda en Inglaterra. Estos deben solicitar una audiencia a los miembros del Consejo con el fin de recomendar a María como reina y de asegurarles que su subida al trono no conllevará ningún tipo de alianza a favor del Imperio. Los embajadores también deben tranquilizar a los miembros del Consejo en cuanto a los cambios que María podría realizar en el ámbito de la religión. Carlos V apoya y defiende el derecho al trono de su prima, pero afirma en esta carta que no está dispuesto a enfrentarse militarmente a las decisiones del Consejo:

> Et que aurez tres bien considéré que, défaillant la force pour donner assistance a nostredicte cousine, comme aussi vous scavez qu'elle défault pour l'empeschement que l'on nous donne du coustel de France, nous ne veons aucun apparent moyen pour asseurer la personne de nostredicte cousine et movoir a mener la chose a la fin que prétendons que le dessus dit[2] (BMB, ms. 73, ff. 12*r*-12*v*).

[2] Todas las citas de las cartas que presentamos aquí las hemos editado a partir del cifrado (y no a partir del claro que aparece en los márgenes de las cartas y que varía ligeramente).

Las finanzas del Imperio se habían visto mermadas por las continuas guerras con Francia, lo cual hacía más difícil si cabe cualquier acción militar. En esta carta, Carlos V solicita a sus embajadores que intenten ganarse la confianza de algunos señores de la corte, con el fin de obtener más apoyos para María:

> […] regardez si pourrez gaigner aucuns desditz princepaux et autres particuliers dudit royaulme, soit par asseurance qu'elle leur pourra faire de la religion ou autrement, pour veoir si par ce boult l'on pourroit donner quelque crainte audit duc et favoriser les affaires de nostredicte cousine (BMB, ms. 73, f. 13*r*).

El 20 de julio, Carlos V vuelve a enviar a sus embajadores una carta totalmente cifrada (BMB, ms. 73, ff. 15*r*-22*v*), respondiendo a las misivas que estos le habían enviado los días 10, 11, 12 y 16 de julio. El emperador les pide que soliciten otra audiencia y que defiendan el hecho de que María no es bastarda, sino hija legítima de Enrique VIII. Los anima a que sigan con las negociaciones para favorecer a su prima. Afirma que la acción militar por parte del Imperio podría acrecentar el miedo inglés a una invasión extranjera y disminuir aún más las posibilidades de María Tudor:

> Sur quoy nous considérons que, avant que puissions mectre ensemble forces souffisantes pour assister nostredicte cousine, l'occasion sera passée et la sera le tout pour lors fait ou failli. Et si pourroit aisement advenir que, comme les Anglois sont naturellement soubsonneux et peu enclinans a estrangiers, s'ilz appercevoient que nous nous en voulsissions mesler ouvertement et envoier gens par dela, facillement ilz se pourroient joindre et allier ensemble pour nous en debouter, et si se confermeroient par ce les argumens dont ledit duc et ses partiaulx se servent pour mectre jalousie et soubson contre nostredicte cousine qu'elle veulle introduire estrangiers au royaulme […] (BMB, ms. 73, f. 15*v*).

Sin embargo, accede a preparar algunos buques de guerra para dar cierta esperanza a aquellos que la apoyan, fingiendo de cara a los ingleses que se trata de barcos de pesca:

> Et pour non riens délaisser de ce que povons faire de nostre coustel, sans donner soubson aux Anglois que voulsissions attemter aucune chose de force a l'encontre d'eulx, et toutesfois donner quelque espoir a ceulx qui vouldront demeurer du coustel de nostredicte cousine, nous sumes apres pour faire apprester quelques bateaulx de guerre a coleur que ce soit pour asseurer la pesche des harantz, qui serviront pour en user a la faveur de nostredicte cousine si l'on veoit ci-apres qu'il convint et que l'on peut aussi estre prest a temps […] (BMB, ms. 73, f. 21*v*).

Cuando escribe esta carta, Carlos V no había recibido todavía la misiva que sus embajadores le habían escrito el 19 de julio, anunciándole la resolución del Consejo de coronar a su prima. Las fuerzas de María Tudor habían ido en aumento e incluso los buques de guerra dispuestos por los ingleses para interceptarla si huía al continente se habían declarado partidarios de su causa. El 20 de julio fue proclamada reina de Inglaterra.

El 21 de julio, Carlos V recibe toda esta información y, al día siguiente, vuelve a mandar una carta (BMB, ms. 73, ff. 23*r*-26*v*), totalmente cifrada, a sus embajadores, manifestando su satisfacción con la evolución de los acontecimientos: «ce nous sont esté les meilleures nouvelles que eussions sceu avoir de ce coustel-la» (BMB, ms. 73, f. 23*v*). En esta carta, del 22 de julio, Carlos V solicita a sus embajadores que expliquen a María la negociación que han intentado llevar a cabo para defender su derecho al trono, y que le revelen por qué el Imperio no ha intervenido militarmente, subrayando sin embargo que se habían preparado unos buques para ayudarla en caso de necesidad:

> […] vous luy pourrez plus particulierement et par le menu faire entendre le fondement de vostre envoy par dela et la charge qu'avez eu de encheminer ceste négotiation par degrez et de luy faire toute assistance, les preparatives que faisions faire en diligence a coleur de asseurer la pescherie pour la secourir, n'ayant osé faire autre démonstration ne sachant qu'elles forces elle pourroit avoir et craingnans que si nous fussions hasté de user de la force et ses adversaires eussent peu se saisir de sa personne, ilz eussent peu prendre occasion de luy oster la vie pour faire cesser toute la faveur que luy aussions volu donner (BMB, ms. 73, ff. 24*r*-24*v*).

A partir de este momento, Carlos V escribe distintas cartas cifradas a sus embajadores (BMB, ms. 73, ff. 27*r*-29*v*; BMB, ms. 73, ff. 31*r*-32*v*; BMB, ms. 73, ff. 38*r*-39*v*) a través de las cuales el emperador ofrece sus consejos a la reina de Inglaterra. Los embajadores deben sugerirle que otorgue cargos importantes a gente de confianza y que no tome ninguna decisión que pueda disgustar al Parlamento, sobre todo en temas de religión. Carlos V recomienda incluso a María Tudor que escuche misa en su cuarto y que no haga ninguna demostración todavía de sus intenciones de restaurar la fe católica. La anima sobre todo a que sea «comme elle doit astre[3], bonne Angloise» (BMB, ms. 73, f. 25*r*), y a que siga los principios del Reino de Inglaterra y los consejos del Parlamento. No obstante, señala que, además de con las recomendaciones de su gente de confianza, María podrá contar siempre con los consejos del emperador:

> […] elle fera bien communiquer ce qu'elle vouldra faire avec ceulx qui luy sont plus confidens, cognoissans l'estat et conditions du royaulme et ce que la saison présente pourra comporter.

[3] Leer *estre*.

> Et, si apres avoir eu l'advis d'iceulx, elle nous fait scavoir son intention, nous luy ferons entendre, avec l'amour et affection plus que paternelle que luy avons tousjours porté, ce que sur ce il nous semblera (BMB, ms. 73, ff. 28*r*-28*v*).

Carlos V aconseja a María que dé un castigo ejemplar a los líderes que se han opuesto a su coronación, pero que sea clemente con los demás.

Observamos, por lo tanto, cómo en estas cartas el emperador ofrece consejos a la reina a través de sus embajadores en Inglaterra. El uso del lenguaje cifrado es esencial, dado que, de ser interceptados y leídos por los ingleses, estos consejos se podrían haber interpretado como una intromisión en los asuntos del país. De hecho, el emperador distingue bien en las cartas aquella información que los embajadores pueden transmitir a la reina en audiencia pública y aquellos consejos que le pueden dar en privado:

> […] et ceci luy pourrez vous dire en l'audience publicque. Mais appart, si elle vous donne la commodité de luy parler, quant l'estat des affaires le pourra souffrir, sans suspition, vous luy pourrez plus particulierement et par le menu faire entendre le fondement de vostre envoy par dela […] (BMB, ms. 73, f. 24*r*).

3. Las cartas cifradas de Carlos V a sus embajadores en Inglaterra

La utilización del lenguaje cifrado en las cartas que Carlos V envía a sus embajadores en Inglaterra tras la muerte de Eduardo VI refleja el carácter delicado del momento y muestra el peligro que supondría, sobre todo para María Tudor, que el contenido de dichos mensajes fuese descubierto. De ser interceptado, el contenido podría haber acentuado el miedo inglés a que Carlos V se entrometiera en los asuntos de Inglaterra al defender el derecho de María al trono y al darle consejos a esta tras su nombramiento. La utilización del lenguaje cifrado muestra la prudencia con la que debían comunicarse y las deliberaciones que tuvieron lugar en secreto durante estos hechos históricos.

Las tesis doctorales de Olga Kolosowa (2017) y de Wanruo Luo (2021) han mostrado la importancia que los lenguajes cifrados tenían para el Imperio. Si dichas tesis se centran en diversas misivas escritas en español, este estudio pretende analizar cómo se codificaba la lengua francesa en las cartas enviadas por el emperador.

La clave utilizada por Carlos V durante el verano de 1553 para tratar el tema de la sucesión al trono de Inglaterra es una de las claves más utilizadas por el emperador y por sus más allegados. Aunque para este artículo nos hemos centrado únicamente en el contenido de las seis cartas que hemos mencionado, hemos conseguido localizar más de un centenar de cartas en las que se utiliza este lenguaje cifrado. Se trata de una investigación que sigue en curso, por lo que esperamos poder localizar un número todavía mayor de misivas con esta cifra. Sabemos que ya se utilizaba en 1544. La primera carta que hemos localizado en la que aparece este código secreto es del 27 de enero de 1544. Es una carta que Carlos V envió a su embajador en Francia, Jean de Saint-Mauris

(BMB, ms. 70, ff. 35*r*-40*v*). La última carta datada en la que hemos encontrado esta cifra es del 4 de mayo de 1554, y fue enviada por Antonio Perrenot, obispo de Arrás y consejero de Carlos V, a Simon Renard (BMB, ms. 73, ff. 143*r*-144*v*). Se trata, por lo tanto, de una cifra secreta que fue usada por el Imperio durante más de diez años.

Además del emperador, de Saint Mauris, de Simon Renard y del obispo de Arrás, otras figuras históricas compartían este lenguaje cifrado: lo encontramos en cartas de María de Hungría, del obispo de Luxeuil, de Francisco de los Cobos (en su caso se trata de una carta que utiliza esta cifra, pero cuyo contenido está en español) y de Fernando, rey de romanos.

La descripción del código que presentamos a continuación se ha realizado a partir del estudio minucioso de los signos que encontramos en 48 cartas de la Bibliothèque municipale de Besançon en las que se usa este lenguaje cifrado. Para ello, ha sido fundamental partir de los claros que las cartas incluyen en los márgenes y que nos han permitido romper la cifra. Si bien estos descifrados han sido fundamentales en un primer momento, hemos tenido que dejarlos de lado posteriormente para poder estudiar en profundidad la clave utilizada, ya que estos reproducen el contenido del mensaje, pero no son del todo fieles al texto cifrado. Encontramos numerosas divergencias entre los claros que hay en los márgenes y el lenguaje utilizado en las partes cifradas.

Hace ya unos años señalé algunas de las características de este código en el artículo «La negociación secreta del matrimonio de Felipe II con María Tudor» (Pich-Ponce, 2012). El 2 de septiembre de 2022, presenté la descripción completa del código que aquí publicamos en la conferencia «Los lenguajes cifrados y el matrimonio de María Tudor» que impartí en la Universitat de València.

4. Características de la cifra utilizada

La clave que encontramos en estas cartas es una cifra mixta que utiliza tanto letras como caracteres esteganográficos y números. Los signos empleados representan en algunos casos letras y en otras ocasiones combinaciones de más de una letra o incluso palabras. Se pueden dividir en distintas series según el tipo de signo utilizado y según su significado.

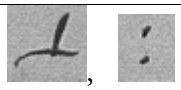
4.1. Letras

A cada letra le corresponde uno o varios signos. Cada vocal está representada por dos caracteres criptográficos diferentes, mientras que a las consonantes, en general, solamente les corresponde un carácter por letra. Por otra parte, las variaciones ortográficas propias al período, en el que la ortografía no está todavía regulada, hacen que encontremos la misma palabra representada por signos diversos, que simbolizan por lo tanto distintas letras. Esto se ve claramente en el uso de la *i* y de la *y*, dos letras que son prácticamente intercambiables, o en el de la *s* y la *z*.

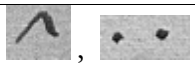
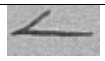
También observamos claramente cómo la clave no distingue la *i* de la *j*, ni la *u* de la *v*. Este hecho muestra cómo los alfabetos de la época no hacían distinción entre

estas letras, puesto que, aunque la diferenciación comienza a aparecer en el siglo XVI, tardará dos siglos en estabilizarse.

Podemos identificar cinco series de caracteres criptográficos que se utilizan para las letras del abecedario. Las cuatro primeras letras aparecen representadas por el mismo signo compuesto por dos rayas perpendiculares invertidas según la letra correspondiente:

A	B	C	D
			

Las cuatro letras siguientes están representadas por símbolos triangulares que utilizan el mismo sistema de rotación que los anteriores:

E	F	G	H
			

Se puede observar claramente cómo a las vocales *a* y *e* les corresponden también signos compuestos por dos puntos verticales en el caso de la *a* y horizontales en el caso de la *e*. Observaremos este mismo mecanismo en las cifras utilizadas para la *i* (//) y la *o* (=).

De la *i* a la *m* encontramos distintas series:

I	J	K[4]	L	M
				
				
				

El signo  representa seguramente no la *i*/*j* sino la *y*, teniendo en cuenta la ortografía inestable de la época (no obstante, preferimos incluirlo también en esta tabla, debido al uso prácticamente intercambiable de la *i*/*y* durante ese período). De hecho, la *y* aparece representada sobre todo a través de este signo y, como veremos más adelante, forma otra serie junto a la *z*, lo que nos hace suponer que dicho signo representa, en la mayoría de los casos, la penúltima letra del abecedario.

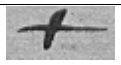
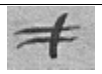
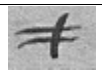
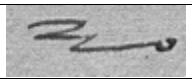
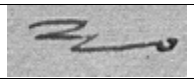
De la *n* a la *r* esta clave utiliza la cifra 8, a la que se le añade una raya en distintos lugares, según la letra de la que se trate:

[4] No hemos localizado ningún símbolo que represente esta letra.

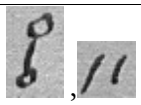
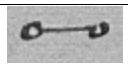
N	O	P	Q	R
				
				
				

En algunas cartas esta serie aparece representada por el signo S en vez de 8. Sin embargo, consideramos que no es más que una variante del mismo símbolo.

De la *s* a la *x* se utilizan cifras constituidas por distintas rayas perpendiculares que se entrecruzan:

S	T	U	V	W[5]	X
					
					

Finalmente, las dos últimas letras del alfabeto aparecen mediante las cifras siguientes, que se distinguen por su posición horizontal o vertical:

Y	Z
	

Como hemos mencionado previamente, el carácter criptográfico representado por dos barras oblicuas  se utiliza para representar indistintamente la *i* y la *y*. En la mayoría de las cartas, sin embargo, predomina el signo  para la *y*, sobre todo cuando constituye la última letra de la palabra.

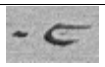
4.2. Combinaciones de dos o más letras

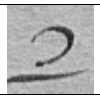
Esta clave utiliza algunos signos para representar combinaciones de dos o más letras (que no siempre se corresponden con sílabas). La posición de un punto o la utilización de una raya distinguen la vocal en la que terminará la combinación: si el punto está debajo del signo, la sílaba terminará en *a*; si no hay ningún punto, la sílaba terminará en *e*; si el punto está encima del signo, la sílaba terminará en *i*; si el signo aparece subrayado, la sílaba terminará en *o*; si el signo está precedido de un punto, la sílaba terminará en *u*.

En este tipo de caracteres también encontramos varias series. La primera está

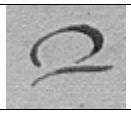
[5] No hemos localizado ningún símbolo que represente esta letra.

compuesta por las sílabas que comienzan por *b*, *c*, *d* y *f*:

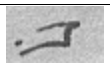
BA	BE	BI	BO	BU
				

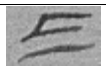
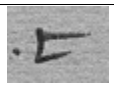
CA	CE	CI	CO	CU
				

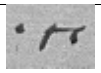
DA	DE	DI	DO	DU
				

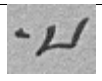
FA	FE	FI	FO	FU
				

Las sílabas que comienzan por *g*, *h*, *j*, *l*, constituyen otra serie similar a la anterior, pero en la que las formas redondeadas se ven sustituidas por formas rectangulares:

GA	GE	GI	GO	GU
				

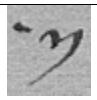
HA	HE	HI	HO	HU
				

JA	JE	JI[6]	JO	JU
				

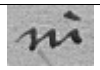
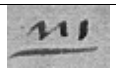
LA	LE	LI	LO	LU
				

A las combinaciones de letras que comienzan por *m*, *n*, *p*, *qu* y *r* les corresponden unas cifras que están constituidas por letras:

[6] Signo no encontrado, aunque, teniendo en cuenta el sistema que sigue dicha cifra, estaría constituido por el mismo signo, situado debajo de un punto.

MA	ME	MI	MO	MU
				

NA	NE	NI	NO	NU
				

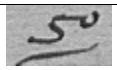
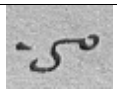
PA	PE	PI	PO	PU
				

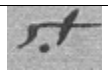
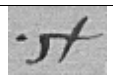
QUA	QUE	QUI	QUO
			
			

RA	RE	RI	RO	RU
				

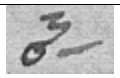
Las sílabas que comienzan por *qu* aparecen en algunas cartas representadas por el signo  y en otras por  .

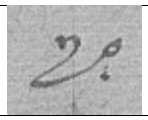
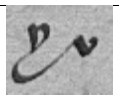
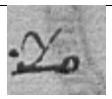
En cuanto a las últimas sílabas del abecedario, les corresponden los signos siguientes:

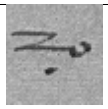
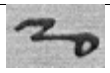
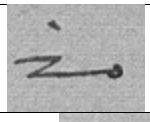
SA	SE	SI	SO	SU
				

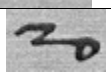
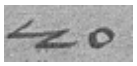
TA	TE	TI	TO	TU
				

VA	VE	VI	VO	VU

XA	XE	XI[7]	XO	XU[8]
				

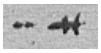
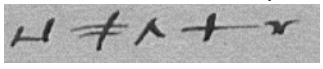
YA	YE	YI[9]	YO[10]	YU
				

ZA	ZE	ZI	ZO[11]	ZU[12]
				

Es importante distinguir el signo  que equivale a *ze*, del número 20  , en el que el 2 está más separado del 0 (y en el que las dos cifras tienen aproximadamente la misma altura), y que constituye un signo trampa, sin significado.

Por último, es interesante destacar la utilización de caracteres esteganográficos que corresponden a la conjunción *et* y a *con*:

CON	ET
	
	

Encontramos no sólo  , sino también  *e+t*. En efecto, las cartas alternan el uso de los signos que representan combinaciones de más de una letra y de aquellos que evocan letras individuales. Por ejemplo: 

[7] Signo no encontrado, aunque, teniendo en cuenta el sistema que sigue dicha cifra, estaría constituido por el mismo signo, situado debajo de un punto.

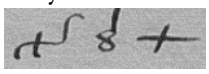
[8] Signo no encontrado, aunque, teniendo en cuenta el sistema que sigue dicha cifra, estaría constituido por el mismo signo, situado a la derecha de un punto.

[9] Signo no encontrado, aunque, teniendo en cuenta el sistema que sigue dicha cifra, estaría constituido por el mismo signo, situado debajo de un punto.

[10] Signo no encontrado, aunque, teniendo en cuenta el sistema que sigue dicha cifra, estaría constituido por el mismo signo, situado encima de una raya.

[11] Signo no encontrado, aunque, teniendo en cuenta el sistema que sigue dicha cifra, estaría constituido por el mismo signo, situado encima de una raya.

[12] Signo no encontrado, aunque, teniendo en cuenta el sistema que sigue dicha cifra, estaría constituido por el mismo signo, situado a la derecha de un punto.

L'evesque. Observamos en este ejemplo cómo para evocar la sílaba *ve* se utilizan los signos  y  en vez de  . En otras ocasiones, sin embargo, se usará esta forma silábica:  *vers*.

Las cartas hacen alternar la utilización de signos que representan más de una letra y de aquellos que representan únicamente una letra con el fin de garantizar la seguridad y la complejidad de la cifra, y de evitar de este modo que pueda ser descodificada fácilmente.

4.3. Letras dobles

En esta clave encontramos también cifras numéricas utilizadas para subrayar la presencia de letras dobles. Estos números tienen un orden ascendente según la posición de la letra en el abecedario:

CC	EE	FF	LL	MM	NN	PP	RR	SS	TT	UV/VU
3	5	6	10	12	13	14	15	16	17	18

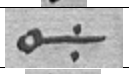
Es interesante observar que las primeras cifras corresponden al número exacto de la posición de las letras en el alfabeto[13]. Esto incluiría la *ll*, que, efectivamente, ocuparía la décima posición en el abecedario si consideramos que la *i* y la *j* forman una misma letra y que la *k* en dicho alfabeto es inexistente (no existe ningún signo que represente la *k*). Es sorprendente, sin embargo, que de la *ll* a la *mm* se pase de 10 a 12. No hemos encontrado el signo 11 en nuestro corpus y, por lo tanto, no podemos explicar este salto numérico, aunque no descartamos la hipótesis de que el signo 11 sea utilizado como un signo trampa. También se puede observar cómo el orden de esta cifra numérica no considera la presencia en el abecedario ni de la *o* ni de la *q*, *x*, *y*, *z*. Esto puede deberse a que es menos usual encontrar estas letras repetidas, por lo que las han omitido dentro de la serie dedicada a las cifras dobles. La utilización de estos signos para representar las letras dobles no es sistemática y en algunos momentos sí que encontramos dos signos iguales que sustituyen a cada una de las letras.

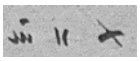
4.4. Figuras y conceptos

Algunas cifras de esta clave representan personajes importantes del momento o aparecen utilizadas para expresar conceptos esenciales o recurrentes:

Emperador	
Papa	

[13] Suponemos, por lo tanto, que a DD le correspondería el signo 4, que no hemos encontrado en las cartas.

Rey de Francia	
Fernando, rey de Romanos	
Rey de Inglaterra	
Reina	
Paz	
España	
Persona de rango importante (que no hemos conseguido todavía identificar)	

No obstante, en numerosas ocasiones, las cartas presentan (mediante los caracteres anteriores) las distintas letras de la palabra en lugar de usar el signo conceptual. Por ejemplo  *pa+i+x* en lugar de  .

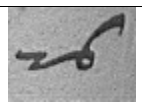
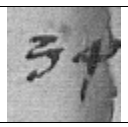
4.5. Signos nulos

Esta clave contiene numerosos signos nulos, que constituyen trampas y que tienen como objetivo impedir que se descifre la clave fácilmente. Estos signos aparecen frecuentemente al principio y al final del texto cifrado. En algunas ocasiones, cuando el texto cifrado no comienza con estos signos nulos, los primeros caracteres repiten las últimas palabras sin cifrar. Por ejemplo, al inicio de la carta BMB, ms. 73, f. 11*r*, «Chiers et féaulx» aparece primero sin cifrar y seguidamente cifrado:

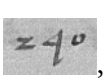
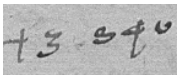
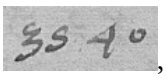
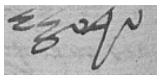


Encontramos tres grandes sistemas de signos nulos:

a) Signos que no corresponden a los vistos anteriormente y que frecuentemente están constituidos por números. Mientras que las decenas simbolizaban letras dobles, las cifras del 20 en adelante constituyen trampas. Daremos aquí algunos ejemplos:

No es extraño encontrar varias cifras de este tipo seguidas, sobre todo al inicio o al final del texto cifrado:

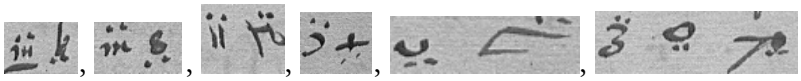
 ,  ,  , 

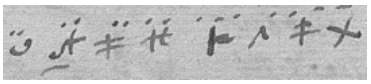
b) Signos vistos anteriormente y que normalmente tienen un significado, que queda anulado por la presencia de dos puntos, bien encima o bien debajo. Este tipo de cifras nulas es el más numeroso y presenta una gran variedad. Aquí mencionaremos

únicamente algunas de ellas:

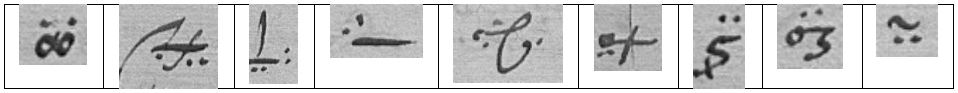


Frecuentemente encontramos dos o tres cifras de este tipo seguidas:

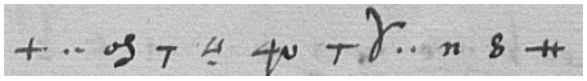


En algunas ocasiones (aunque con menos frecuencia) encontramos toda una serie de cifras de este tipo que se siguen en el texto: 

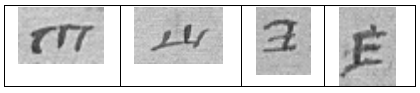
c) Signos que no corresponden a los vistos anteriormente pero que, al igual que los anteriores, presentan dos o varios puntos. Este tipo de signo aparece sobre todo al principio del texto cifrado:

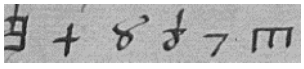


Estos tres grandes tipos de cifras nulas pueden aparecer entre dos palabras, pero también en el interior mismo de una palabra:

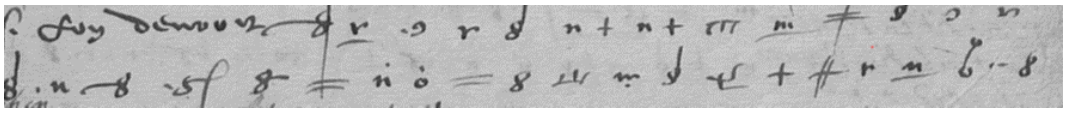
 *semblablement*. Podemos observar claramente en este ejemplo cómo la cifra  separa *la* de *b*. Aprovecharemos este ejemplo también para observar cómo *bla* y *ble* aparecen transcritos el primero por el símbolo correspondiente a *b* + el signo silábico correspondiente a *la*, mientras que *ble* aparece únicamente mediante símbolos que representan letras individuales (*b*+*l*+*e*).

Por último, es interesante observar otro tipo de trampa que aparece en las cartas y que se realiza mediante el uso de signos anulantes. La presencia de estos signos en el texto señala que todo aquello que aparezca entre ellos carece totalmente de contenido. Las cifras que normalmente corresponden a un contenido dado se vacían en cuanto están situadas entre dos símbolos de este tipo. Dichos signos son:



Podemos observar este hecho claramente en el ejemplo siguiente: 

En algunos casos, estos signos aparecen más separados y, por lo tanto, encontramos un gran número de cifras nulas que dificultan el descifrado de la clave:



5. Conclusiones

El lenguaje cifrado que hemos descrito en este estudio refleja los esfuerzos que hacía el Imperio para mantener en secreto el contenido de las cartas que se enviaban a los embajadores y gente de confianza, sobre todo en momentos particularmente delicados. A partir del código presentado, los historiadores podrán descifrar otras cartas que utilicen esta clave, lo cual permitirá a la comunidad científica comprender mejor los hechos históricos que tuvieron lugar en el siglo XVI. También hemos podido observar cómo el cifrado sigue una lógica muy clara, que deja entrever la reflexión que había detrás de esta codificación de la lengua. En este sentido, este estudio puede ser útil no sólo para los historiadores, sino también para los lingüistas. Las cartas cifradas que Carlos V envió a los embajadores en Inglaterra durante el verano de 1553 nos han permitido ver la cautela del emperador, pero también su voluntad de estar bien informado y de asegurar la estabilidad de Inglaterra y la subida y permanencia en el trono de su prima, María Tudor.

Referencias bibliográficas

KOLOSOVA, Olga (2017): *El lenguaje secreto de la diplomacia de Carlos V (1521-1527)*. Tesis doctoral dirigida por Júlia Benavent Benavent. Universitat de València.

LUO, Wanruo (2021): *El lenguaje cifrado de Isabel de Portugal (1530-1539)*. Tesis doctoral dirigida por Júlia Benavent Benavent. Universitat de València.

PÉREZ MARTÍN, María Jesús (2008): *María Tudor: la gran reina desconocida*. Madrid, Rialp.

PICH-PONCE, Eva (2012): «La negociación secreta del matrimonio de Felipe II con María Tudor», *in* Fernando Velasco y Rubén Arcos (ed.), *Cultura de inteligencia: un elemento para la reflexión y la colaboración internacional*. Madrid, Plaza y Valdés, 217-229.

PORTER, Linda (2007): *Mary Tudor: The First Queen*. Londres, Portrait.

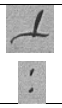
SAMSON, Alexander (2020): *Mary and Philip: the marriage of Tudor England and Habsburg Spain*. Manchester, Manchester University Press.

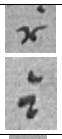
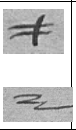
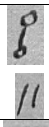
VAN DURME, Maurice (1957): *El cardenal Granvela (1517-1586): Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*. Barcelona, Teide.

WEISS, Charles (1841): *Papiers d'État du cardinal de Granvelle: d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon*. París, Imprimerie royale, vol. 1.

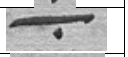
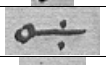
WEISS, Charles (1843): *Papiers d'État du cardinal de Granvelle: d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon*. París, Imprimerie royale, vol. 4.

Anexo 1: Cifra completa

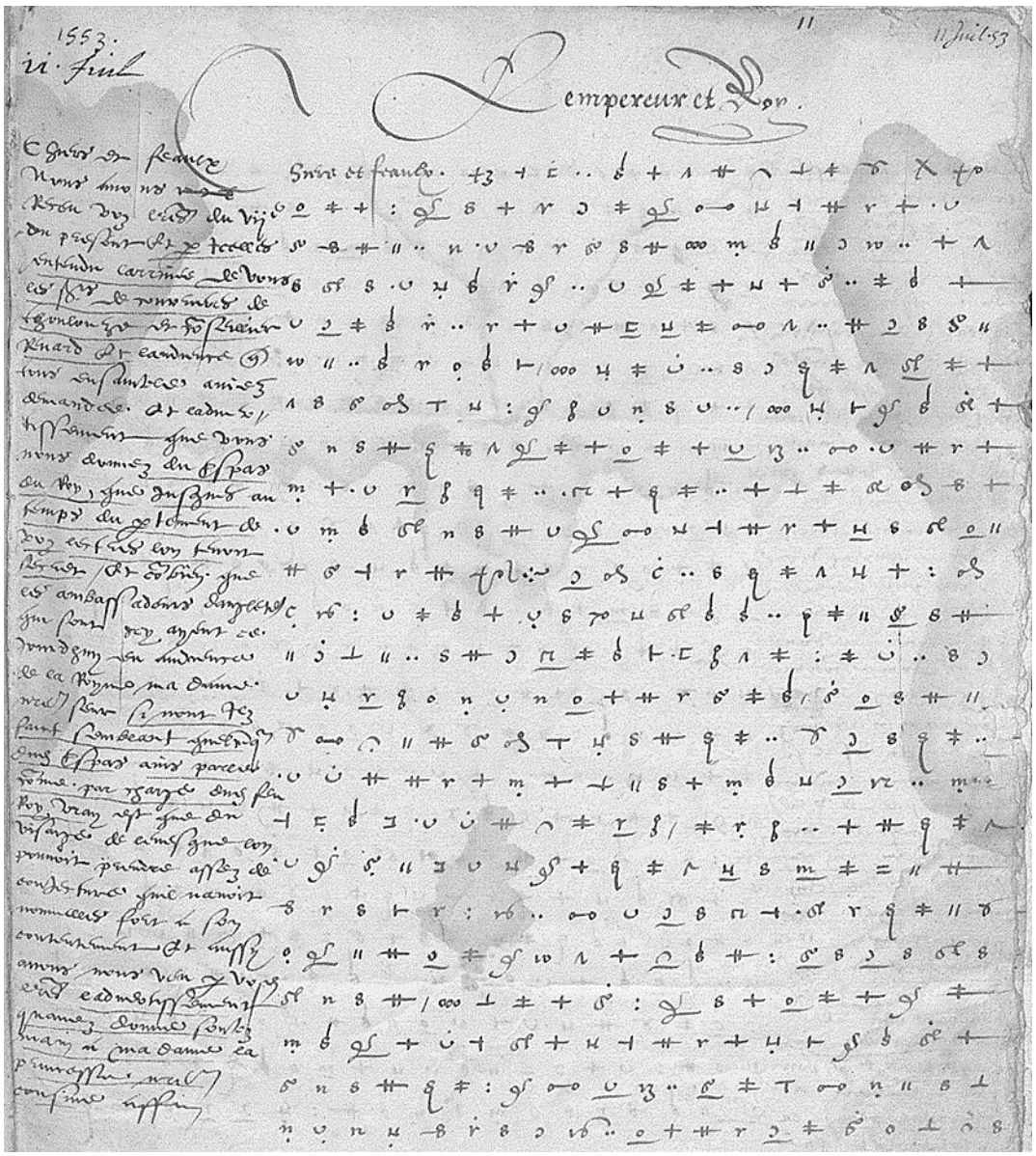
A		BA		GA		MA		RA		XA	
B		BE		GE		ME		RE		XE	
C		BI		GI		MI		RI		XI	
D		BO		GO		MO		RO		XO	
E		BU		GU		MU		RU		XU	
F		CA		HA		NA		SA		YA	
G		CE		HE		NE		SE		YE	
H		CI		HI		NI		SI		YI	
I/J		CO		HO		NO		SO		YO	
L		CU		HU		NU		SU		YU	
M		DA		JA		PA		TA		ZA	
N		DE		JE		PE		TE		ZE	
O		DI		JI		PI		TI		ZI	
P		DO		JO		PO		TO		ZO	
Q		DU		JU		PU		TU		ZU	
R		FA		LA		QUA		VA		CON	

S		FE		LE		QUE		VE		ET	
T		FI		LI		QUI		VI			
U/V		FO		LO		QUO		VO			
X		FU		LU				VU			
Y											
Z											

CC	EE	FF	LL	MM	NN	PP	RR	SS	TT	UV/VU
3	5	6	10	12	13	14	15	16	17	18

Emperador	
Papa	
Rey de Francia	
Fernando, rey de Romanos	
Rey de Inglaterra	
Reina	
Paz	
España	
Persona de rango importante [aún sin identificar]	

Anexo 2: Bibliothèque municipale de Besançon, ms. Granvelle 73, f. 11*r*



Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949
nº 24 (otoño de 2023)
Varia

El reto de traducir el lenguaje de los jóvenes españoles al francés: el caso de *La llamada*

Beatriz REVERTER OLIVER
Universitat de València
beatriz.reverter@uv.es
https://orcid.org.0000-0003-1089-3757

Resumen

Este artículo presenta un estudio de caso, cuyo objetivo es describir la traducción para la versión subtitulada al francés del lenguaje joven que aparece en la película *La llamada* (Ambrossi y Calvo, 2017). Así, pretendemos describir en qué medida se mantiene el lenguaje joven en la versión meta, cuáles son las técnicas de traducción más frecuentemente empleadas y qué rasgos de la jerga se pierden principalmente. Asimismo, hacemos una reflexión sobre los matices que aporta esta variedad lingüística a la obra y sobre cómo su pérdida podría alterar el producto que recibe el espectador meta. Nuestra hipótesis es que la traducción neutralizará la mayor parte de rasgos del lenguaje juvenil, dadas las restricciones que presenta la subtitulación.
Palabras clave: traducción audiovisual, subtitulación, lenguaje juvenil, técnicas de traducción, *La llamada*.

Résumé

Cet article présente une étude de cas dont l'objectif est de décrire la traduction pour la version sous-titrée en français du langage jeune qui apparaît dans le film *La llamada* (Ambrossi et Calvo, 2017). Ainsi, nous visons à décrire dans quelle mesure le langage jeune est maintenu dans la version cible, quelles techniques de traduction sont le plus souvent utilisées et quelles caractéristiques de l'argot sont principalement perdues. Nous réfléchissons également aux nuances que cette variété linguistique apporte à l'œuvre et à la manière dont sa perte pourrait altérer le produit que le public cible reçoit. Notre hypothèse est que la traduction neutralisera la plupart des caractéristiques du langage des jeunes, étant donné les restrictions du sous-titrage.
Mots clé : traduction audiovisuelle, sous-titrage, langages des jeunes, techniques de traduction, *La llamada*.

Abstract

This article presents a case study, the aim of which is to describe the translation for the French subtitled version of the youth language that appears in the film *La llamada* (Ambrossi and Calvo, 2017). Thus, we aim to describe to what extent the young language is maintained

* Artículo recibido el 28/07/2023, aceptado el 12/10/2023.

in the target version, which translation techniques are most frequently used, and which features of the slang are mainly lost. We also reflect on the nuances that this linguistic variety brings to the film and how its loss could alter the product received by the target audience. Our hypothesis is that translation will neutralise most of the features of youth language, given the restrictions of subtitling.
Keywords: audiovisual translation, subtitling, youth language, translation techniques, *La llamada*.

1. Introducción

La traducción audiovisual (TAV) es una modalidad general de traducción que se ocupa del trasvase lingüístico y cultural de los textos audiovisuales, los cuales se caracterizan principalmente por presentar dos canales, visual y acústico, que funcionan simultáneamente y se complementan, y varios códigos: lingüísticos, paralingüísticos, musicales y de efectos especiales, de colocación del sonido, iconográficos, fotográficos, gráficos, de planificación, de movilidad y sintácticos (Chaume, 2004: 19-27). Otra de las características más destacables que presentan algunos textos audiovisuales –normalmente obras de ficción, como películas, series, dibujos animados, etc.– es la *oralidad prefabricada*. Chaume (2001: 78-79) explica que, aunque el texto de un producto audiovisual se transmite mediante un código lingüístico oral, sus características no se ajustan estrictamente a un discurso espontáneo y genuino, sino que se trata de un discurso escrito para parecer oral y resultar verosímil al ser interpretado (véase Baños Piñero, 2009, para profundizar sobre oralidad prefabricada). Pese a ello, como explica Martínez Sierra (2022: 98), la oralidad prefabricada no supone la eliminación o neutralización de las variedades lingüísticas en las obras audiovisuales; es más, el autor va más lejos y explora la posibilidad de que, en este tipo de textos, las variedades se representen más allá del ámbito puramente lingüístico y se complementen y contextualicen por el canal visual, una cuestión que tendremos presente cuando analicemos nuestros datos. En cualquier caso, ya se trate de oralidad espontánea o prefabricada, como ya apuntaba García Luque (2016: 109), los textos audiovisuales poseen rasgos propios de la lengua oral, por lo que recogen las distintas variedades lingüísticas (véase Coseriu, 1958; 1981, para profundizar sobre las variedades y Carrera Fernández, 2014, sobre su representación en los textos audiovisuales) que pueden suponer todo un reto de traducción.

En este artículo nos interesamos en particular por la traducción de la jerga (o *argot*) propia de los jóvenes. Santos Gargallo (1997: 455) explica que este tipo de lenguaje puede definirse como:

> un conjunto de fenómenos lingüísticos –la mayor parte de ellos relativos al léxico–, que caracterizan la manera de hablar de amplios sectores juveniles, con vistas a manifestar la solidaridad de edad y/o [*sic*] grupo. Estos sectores son, por lo general,

> estudiantiles y urbanos, y con una edad comprendida –aproximadamente– entre los 14 y los 22 años.

Siguiendo a esta misma autora, este tipo de lenguaje debe entenderse desde la variedad diafásica o situacional, puesto que se emplea en contextos coloquiales donde se produce un intercambio oral e informal entre los interlocutores (Santos Gargallo, 1997: 455). Asimismo, también puede verse desde la variedad diastrática –que implica diferentes formas de usar la lengua en función de factores como la edad, el nivel socioeconómico, el nivel de instrucción, etc. (Crismán Pérez, 2015: 297)–, pues se trata de una variedad propia de un determinado grupo marcado por la edad o generación a la que pertenecen los hablantes.

El lenguaje joven presenta características desde el plano léxico, como recoge Santos Gargallo (1997), aunque también desde el morfológico, sintáctico, fonético, prosódico, etc. (Igareda y Aperribay, 2012: 324). Además, esta jerga evoluciona con gran rapidez, lo que provoca que ciertos rasgos que hoy podemos explicar queden obsoletos de una generación a otra o, incluso, dentro de una misma generación (Gavilanes y Cianca, 2021: 681) –por lo que los estudios que recogen el lenguaje joven en una época determinada plasman también una marca de variedad diacrónica–, aunque, en otras ocasiones, pueden permanecer a lo largo del tiempo (Rodríguez González, 2002: 35). Zimmermann (2002) explica también que ciertas características del lenguaje joven pueden llegar a traspasarse al lenguaje adulto; es más, según Gavilanes y Cianca (2021: 680), la intención críptica que tenía el lenguaje juvenil en los años setenta se ha perdido en la actualidad, pues la exclusión del adulto no parece ser algo que busquen intencionadamente los jóvenes de hoy. En cualquier caso, son muchos los autores que, a lo largo de los años, han estudiado las características que presenta el lenguaje de los jóvenes españoles; sin ánimo exhaustivo, podemos citar a Hernández Alonso (1991), Gómez Torrego (2001), Rodríguez González (2002), Jörgensen y López Martínez (2007), Gómez Capuz (2007), Mitkova (2007), Boháčková (2008), Stenström y Jörgensen (2008), Becker (2009), Kegels (2020) o Gavilanes y Cianca (2021), entre otros. Está fuera del alcance de los objetivos de este artículo llevar a cabo una revisión y descripción pormenorizada de estos estudios, aunque sí podemos extraer algunas de las características que coinciden en recoger muchos de los citados autores.

Así pues, entre algunos de sus principales rasgos, el lenguaje de los jóvenes en español recurre con frecuencia a cambios semánticos de palabras que ya existían (*perjudicado* por *ebrio*, *tocho/a* por *estupendo/a*, *liarse* por *besarse*) (Gavilanes y Cianca, 2021: 682) y a creación de palabras nuevas para designar *viejos* conceptos (*pasma* por *policía*) (Rodríguez González, 2002: 35). Para la creación de nuevas palabras es frecuente el uso de diminutivos y aumentativos, por ejemplo, mediante la prefijación con *super-, hiper-*, *ultra-*, *mega-*, etc. (incluso combinados, como en *superbién*, *superguapo*), sufijación, como en *-azo/a* (*rollazo*, *ojazos*) u *-orro/a* (*buenorro*, *vidorra*) (Gómez Torrego, 2001: 41-42; Gavilanes y Cianca, 2021: 685). También hace uso de nominalizadores y adjetivadores,

por ejemplo, sustantivos formados mediante sufijos como *-e* (*cante, acojone*), *-ata, -eta, -aca, -ota, -eto* (*drogata, fumeta, sudaca, bareto*), *-eo* (*canteo*), *-da* (*gozada, movida, parida*), *-ero* (*pastillero*), etc. (Gómez Torrego, 2001: 47-50), o de adjetivos con sufijos como *-ado* o *-ido* (*estar quemado, estar tirado*), *-ísimo* (ser *chungüísimo*), etc. (Boháčková, 2008: 29).

A su vez, encontramos verbos propios de la jerga, por ejemplo, *montárselo* por *organizarse, sobar* por *manosear* o *dormirse, colocarse* por *drogarse* o *emborracharse, pillar* por *ligar*, *molar* por *gustar, pasar* por *desentenderse* o *no importar algo o alguien*, etc. También se han creado locuciones verbales propias, como *hacer un calvo* con el sentido de enseñar las nalgas, *hacer la cobra* para rechazar un beso, *hacer la cucharita* para dormir abrazados, *poner ojitos* para tratar de conquistar, etc. (Gómez Torrego, 2001: 51-54; Gavilanes y Cianca, 2021: 682, 691).

Ciertas construcciones que ya existían también han tomado funciones sintácticas o valores nuevos; por ejemplo, *en plan*, que actualmente ya no solo significa *en actitud de* o *con propósito de*, sino que también se emplea, entre otros, para atenuar la importancia de algo (*no te lo digo en plan crítica*), aportar un sentido aproximativo (*me he comprado un pantalón en plan chándal*), con sentido reformulador (*está superenganchada a la serie, en plan que se ve cinco capítulos al día*), etc. Ocurre algo similar (Gavilanes y Cianca, 2021: 682-684) con *puto/a*, que tradicionalmente ha tenido un uso adjetival (*me quedé en la puta calle*), pero en la actualidad es frecuente el uso adverbial (*me puto flipa*), como modificador de un adjetivo (*es puto asqueroso*) o como parte de perífrasis verbales (*da puto asco*).

Otro rasgo que mencionan algunos autores es la presencia de metáforas, por ejemplo, *maría* por *marihuana*, *matar un porro* por *terminarlo*, o en palabras como *pico* por *boca*, *morro* por *labios*, *zarpas* por *manos*, *meter la pata* por *equivocarse*, etc. (Rodríguez González, 2002: 37-41; Boháčková, 2008: 52). Es frecuente también el uso de acortamientos léxicos, del tipo *anfetas* por *anfetaminas* o *coca* por *cocaína* (Gómez Torrego, 2001: 50); de préstamos, sobre todo, del inglés, como *hacer ghosting*, *shippear*, *crush* (Ogea y Botella, 2023: 256); de vocativos, tales que *tío/a* o *tronco/a* (Rodríguez González, 2002: 48); de interjecciones, muletillas, o expresiones con función fática, como *joder*, *hostia, coño* (Magazzino, 2008; Boháčková, 2008: 49-51) e intensificadores como *cantidad de*, *mogollón de*, *tela de*, *la tira de*, *mazo de* (Gómez Torrego, 2001: 43-44; Gavilanes y Cianca, 2021: 684). Por último, otra de las características que los autores citan con mayor frecuencia del lenguaje joven es la presencia de palabrotas o expresiones malsonantes o soeces, algo que se da con frecuencia en nuestro corpus.

Existen otros elementos propios del lenguaje joven más recientes, como fusión de palabras y uso de siglas, de emoticonos o de ciertas expresiones, etc. (véase Gavilanes y Cianca, 2021, para profundizar sobre ellos). Sin embargo, nos permitiremos no ahondar en esta cuestión en mayor medida, pues consideramos que la compilación anterior permite entender las características principales de la jerga que se recogen, como decíamos, en la mayor parte de estudios consultados.

Así pues, la traducción del lenguaje joven se nos antoja una cuestión de particular interés y complejidad, pues es un referente cultural en sí mismo (véase Igareda, 2011), propio de un grupo social dentro de una cultura determinada cuya traducción puede representar un reto. Así, el traductor tendrá que prestar especial atención a la sintaxis, el léxico, el tono, la variedad lingüística, los gustos del momento y las expectativas de los destinatarios, además de intentar generar el mismo efecto en la cultura meta (Igareda y Aperribay, 2012: 237). Pero vamos más allá, nos preguntamos si el desafío de traducir el lenguaje juvenil es aún mayor cuando la traducción del texto meta es para la modalidad de subtitulación (y no para doblaje), como consecuencia de las restricciones que esta modalidad presenta.

La subtitulación, debido al cambio de canal por el que se consume el texto origen y el meta, presenta una serie de restricciones técnicas y espaciotemporales que el traductor habrá de respetar y que condicionarán el resultado de su traducción. De acuerdo con Díaz Cintas y Remael (2021: 105-106), se recomienda que un subtítulo alcance un tiempo mínimo de permanencia en pantalla de 1 segundo y máximo de 6 segundos, y que este se divida en dos líneas como máximo, de unos 35 a 42 caracteres cada una –en el caso de Netflix, plataforma donde se aloja la película analizada en este artículo, el máximo son 42 (Netflix, 2023: en línea)–. Estas restricciones, por lo tanto, obligan a reducir, de forma parcial o total, ciertos elementos del guion original en el subtitulado. La reducción parcial implica reformular para condensar la información (por ejemplo, sustituyendo perífrasis y tiempos verbales compuestos por simples, simplificando enumeraciones, utilizando sinónimos más cortos, etc.), mientras que la total supone omitir ciertos elementos léxicos que se escucharán en la versión original, pero que pueden considerarse *no relevantes*, por ejemplo, algunos adjetivos o adverbios, repeticiones o expresiones con valor fático, vocativos, nombres propios o apodos, etc. (Díaz Cintas y Remael, 2021: 147-168).

Como vemos, algunos de los elementos que tienden a eliminarse en la versión subtitulada coinciden, precisamente, con ciertos rasgos característicos del lenguaje de los jóvenes. A ello se le suma que, como comenta Ávila-Cabrera (2015), la subtitulación del lenguaje ofensivo (insultos, palabrotas, lenguaje tabú) –otra de las características que presenta la jerga de los jóvenes– suele ser un tanto más compleja, pues puede causar un mayor impacto que si se presentara de forma oral. En consecuencia, nos planteamos si el reto de traducir los rasgos del habla de los jóvenes en la versión subtitulada podría llegar a ser particularmente complejo, por lo que nos preguntamos en qué medida es posible mantenerlos o si, por el contrario, tienden a neutralizarse o perderse, y cuáles podrían ser las técnicas de traducción más frecuentes a la hora de trasladarlos.

2. Objetivos e hipótesis de investigación

Para responder a la anterior pregunta de investigación, nuestro objetivo general es llevar a cabo un análisis descriptivo de la traducción para la versión subtitulada en

francés del lenguaje joven que se representa en la película española *La llamada* (Ambrossi y Calvo, 2017). Este objetivo general se divide en los siguientes objetivos específicos:

- Determinar en qué medida las características del lenguaje joven que presenta la versión original se mantienen, neutralizan, o aumentan en la versión meta.
- Determinar cuáles son las técnicas (de acuerdo con la taxonomía de Martí Ferriol, 2006) más frecuentemente empleadas para traducir el lenguaje joven del español a la versión subtitulada en francés.
- Describir qué rasgos del lenguaje joven tienden a perderse o neutralizarse en la versión meta con mayor frecuencia.
- Reflexionar acerca del papel que puede desempeñar el lenguaje joven en algunos casos particularmente significativos y sobre si su mantenimiento, neutralización o aumento puede influir en la comprensión de la trama o de los personajes del filme.

A su vez, partimos de las siguientes hipótesis:

(1) la versión subtitulada neutralizará en la mayor parte de ocasiones el lenguaje juvenil.

(2) Esta neutralización responderá a la necesidad de eliminar vocativos, interjecciones, muletillas o expresiones *vacías* de contenido en la versión subtitulada, debido a las restricciones que presenta la modalidad de TAV o al impacto que puede provocar el lenguaje malsonante por escrito.

3. Metodología

3.1. Paradigma del estudio y fases de la investigación

Este artículo recoge un estudio de caso, por lo que nuestra intención no es generalizar los datos que obtengamos a cualquier obra audiovisual, sino centrarnos en un número relativamente acotado de casos para analizar el fenómeno descrito (Monje Álvarez, 2011). A su vez, esta es una investigación no experimental de alcance descriptivo en la que se recogen datos cuantitativos, así como también se aportan comentarios y reflexiones subjetivas de naturaleza cualitativa (Hernández Sampieri *et al.*, 2010). En todo caso, conviene señalar que no pretendemos valorar la idoneidad de la traducción ni realizar un estudio de corte prescriptivo, sino describir y reflexionar sobre las soluciones aportadas por la traductora (según los créditos de Netflix, Fabienne Doutreleau) para responder a nuestra pregunta de investigación y nuestros objetivos.

Para la extracción de los datos, la primera fase se inició con el visionado de la obra en versión original, disponible en la plataforma Netflix, con el fin de detectar, tras la revisión de la literatura pertinente, las características presentes del lenguaje de los jóvenes en español en la película. Posteriormente, se visionó de nuevo con los subtítulos en francés para extraer cómo se habían trasladado dichos rasgos en la lengua meta. Asimismo, detectamos elementos propios de la jerga marcados en la versión meta cuando no lo

estaban en la versión origen, por lo que también incluimos estos datos en el corpus. Tras extraer todos los casos hallados en la película, la información se clasificó en tablas ordenadas por rasgos del lenguaje joven; por ejemplo, verbos y locuciones verbales, palabrotas, interjecciones, vocativos, etc. Tras ello, se procedió a hacer un análisis de la técnica, entendida como el «[p]rocedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales» (Hurtado Albir, 2001: 308), empleada para traducirlos y a valorar en qué medida las marcas del lenguaje joven se habían mantenido, perdido o aumentado. Finalmente, se procedió a hacer una reflexión cualitativa de los casos en los que las características del habla son más significativas para representar fielmente el carácter y la relación entre los personajes, y contribuir a mantener el tono jocoso del entramado audiovisual.

Antes de continuar, debemos señalar que la fase de detección de técnicas de traducción se basa en la taxonomía de Martí Ferriol (2006). No es nuestro objetivo hacer un repaso exhaustivo de la aportación del autor, si bien señalaremos que establece veinte técnicas que pueden observarse en el Anexo I. Además, debemos introducir los conceptos de *doblete*, *triplete* y *cuatriplete* que plantea Newmark (1992: 129), pues según el autor, puede existir más de una técnica para hacer frente a un solo problema de traducción. Así, algunas de las entradas de nuestro corpus ejemplifican cómo, en ocasiones, la traductora no ha empleado una única técnica, sino que ha combinado dos o tres para traducir un solo elemento o fragmento.

3.2. Corpus

El corpus de este estudio está extraído de la película española *La llamada*, una comedia musical escrita y dirigida por Javier Ambrossi y Javier Calvo (2017), directores también de otras conocidas obras en España, como *Paquita Salas* (2016-2019) o *La Veneno* (2020). Se trata de un largometraje basado en una obra de teatro musical, escrita y dirigida por los mismos directores y estrenada en 2013 en el Teatro Lara de Madrid (Filmaffinity, s.f: en línea). La película se estrenó el 29 de septiembre de 2017 y, en apenas tres días, recaudó medio millón de euros en taquilla, con más de 70 000 espectadores (Villardón, 2017: en línea). Además, se presentó en numerosos festivales de cine, como el Festival de San Sebastián, Festival Latin Beat de Japón o Festival Internacional de Cine de Almería, entre otros, y ha sido galardonada con diversos premios (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, s.f.). Actualmente, la película está disponible en Netflix.

La trama se desarrolla en la época actual y narra la historia de dos jóvenes de 17 años, María (Macarena García) y Susana (Anna Castillo), que comparten una amistad desde niñas. Las jóvenes veranean en el campamento cristiano *La Brújula* y, pese al afecto que las une, las apariciones de Dios –de acuerdo con la descripción de la película, un hombre que canta canciones de Whitney Houston– que presencia María comenzarán a forjar un cambio de carácter y un cúmulo de malentendidos que acabarán en un

enfrentamiento entre ambas. La película juega con un contraste interesante en la personalidad de las jóvenes, pues, al contrario de lo que quizá se pudiera esperar del perfil de dos chicas que pasan el verano en un campamento de monjas, las protagonistas sienten pasión por el género musical del electro latino y el reggaetón, y sueñan con convertirse en grandes estrellas dentro del panorama musical con el dúo que han formado: Suma Latina. Así, en el largometraje se presentan como dos chicas *rebeldes* que incumplen las normas del campamento religioso para escaparse a altas horas de la noche y acudir a conciertos y fiestas, cantar y bailar canciones cuyos ritmos y letras no se asocian a la religión o vestirse con ropa mucho más atrevida y juvenil que el uniforme del campamento. Además, presenciamos escenas en las que consumen alcohol, drogas y tabaco, e incluso mantienen relaciones sexuales dentro de las instalaciones del campamento.

Tras una noche en la que se escapan del campamento para ir al concierto de su cantante favorito, las jóvenes son castigadas a no poder realizar una excursión de varios días con sus compañeras, por lo que se ven obligadas a quedarse en el campamento bajo la tutela de dos religiosas: la hermana Milagros (Belén Cuesta), una monja de unos 30 años con dudas sobre su vocación religiosa y amante del grupo musical *Presuntos Implicados*, y Bernarda de los Arcos (Gracia Olayo), la madre superiora, enviada al campamento recientemente, que pretende trasmitir la fe cristiana a las jóvenes mediante la música y el baile con su composición *Viviremos firmes en la fe*.

En este escenario, las jóvenes hablan sin tapujos de temas como la música electrónica, las drogas, el amor o la religión –temas que suelen interesar a las generaciones de jóvenes (Rodríguez González, 2002: 35)–, por lo que se presentan numerosos ejemplos de jerga juvenil en el filme, que ayudan a caracterizar su personalidad. Es interesante destacar cómo, siguiendo las reflexiones de Martínez Sierra (2022), el aspecto físico y actitud de las chicas (código visual) refuerza y complementa su *lenguaje rebelde*, el cual, recordemos, también es una marca distintiva del modo en el que se relacionan entre ellas (y, en algunas escenas, con otros jóvenes) y reafirma la pertenencia a un grupo social (Mitkova, 2007). En la Imagen 1 se puede ver a Susana y María, las jóvenes protagonistas.



Imagen 1. Fotograma de la película *La llamada* donde aparecen Susana (a la izquierda) y María (a la derecha). Europa Press (2017: en línea).

De igual modo, debemos señalar que, en algunas ocasiones, también las monjas tratan de imitar o reproducir las expresiones de las jóvenes, con más o menos éxito, lo que genera un efecto humorístico y quizás un tanto sorprendente, pues no parece esperable que religiosas de cierta edad empleen determinadas palabras o expresiones que serían propias de un lenguaje más juvenil, como veremos seguidamente.

4. Resultados

Al comienzo de este artículo hacíamos un repaso de las principales características que presenta el lenguaje de los jóvenes en español con la intención de detectarlos en la película que conforma nuestro corpus. En *La llamada*, el lenguaje joven se representa mediante numerosos casos de verbos, sustantivos y adjetivos con nuevos significados, vocativos, interjecciones, muletillas y expresiones con función fática, palabrotas y expresiones soeces o malsonantes, y determinadas expresiones propias de las jóvenes. Hemos encontrado un total de 161 elementos que concuerdan con estas características. Seguidamente analizaremos en qué medida estos rasgos propios del habla de los jóvenes se mantienen, se neutralizan o aumentan en la versión subtitulada al francés, así como cuáles han sido las técnicas más frecuentes en cada caso y reflexionaremos sobre ellos.

4.1. Casos de neutralización

De los 161 casos que conforman nuestro corpus, un total de 101 (62,7 %) no consigue mantener los rasgos propios del lenguaje joven en la subtitulación. Para la traducción de estos 101 elementos se han detectado 155 técnicas en total, debido a los numerosos casos de dobletes y tripletes. En primer lugar, debemos destacar que la técnica más frecuentemente empleada para la traducción cuando la jerga de los jóvenes se pierde es la *variación*, que se da en 53 casos (34,2 %) (en combinación con otras técnicas que analizamos después). De acuerdo con Martí Ferriol (2006: 115), esta consiste, precisamente, en la modificación de elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectarían a la variación lingüística, como cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.

La *variación* se ha dado principalmente en la traducción de verbos y locuciones verbales vinculados al lenguaje de los jóvenes, y en la traducción de expresiones. Estos ejemplos ilustran cómo se ha producido una modificación de elementos del original que afectan a la variedad lingüística:

No, escúchame tú. **¡Te reviento!**	C'est toi qui m'écoutes ! **Je vais te tuer !**
Ay, mira, voy a **mear**, que para eso están los baños y no para otras cositas.	Je viens **faire pipi**. C'est à ça que servent les toilettes, vous savez.
María, ¿tú has ***pillao***[1] M?	Tu as **acheté** du MD ?
Pero no **te cantees**, ¿eh?	Mais **calme-toi.**

[1] De ahora en adelante, utilizaremos la cursiva para indicar que se dan ciertos fenómenos prosódicos propios de la lengua oral y coloquial en la versión origen, como la caída de la *d* intervocálica.

Venga, por favor, **arranca**.	(…) Allez**, continue.**
Fuerte lo tuyo. ¡Que **te mola** Dios, coño!	Comment peux-tu **être amoureuse de** Dieu ?
La han *líao* muchísimo, sí.	**Elles ont fait n'importe quoi**.
Joder, yo sé eso, que **la lío parda muchísimo.**	Je **gâche** toujours tout.
¡Que le como la cara, señor!	Je suis si contente, **je vous embrasserais.**
¡Joder! ¡Ay! ¡Tía, **qué fuerte!**	**Je ne peux pas le croire.**
¡Pues ahí la has *dao*!	**Point final.**

Tabla 1. Ejemplos de neutralización de verbos, locuciones y expresiones en los que se da la técnica de *variación*.

Como apreciamos, la versión subtitulada en francés tiende a neutralizar la representación del lenguaje juvenil al apostar por soluciones que se sitúan más próximas al nivel estándar de la lengua que a un registro coloquial o vulgar que pudiera reflejar el hablar propio de los jóvenes en francés. Nos parece particularmente interesante destacar el caso de *faire pipi* (en lugar de *pisser*), donde también vemos una variación del registro que no se corresponde con el original, pues la versión española es más vulgar, debido al carácter del personaje que interviene: Marta (Esty Quesada), quien, en su corta aparición en el filme, profiere varias expresiones soeces y palabrotas. Asimismo, merece especial mención el caso de *La han líao muchísimo*, referido a «organizar, armar un lío o ponerse en una situación comprometida» (RAE: s.v. *liar*). Esta expresión choca en cierto modo con el perfil del personaje que la enuncia: sor Loli, una monja de cierta edad (Imagen 2) de la que quizá no se esperaría su uso con tanta naturalidad –recordemos que Martínez Sierra (2022) argumenta que la imagen suele estar en consonancia con lo lingüístico cuando se representan sociolectos en un texto audiovisual–, lo cual, pensamos, puede llegar a generar un efecto humorístico. En cambio, la versión francesa ha neutralizado esta expresión por *Elles ont fait n'importe quoi* –según el diccionario Larousse (s.v. *n'importe qui*), la expresión *n'importe quoi* no es familiar o coloquial– por lo que creemos que no se traslada el mismo efecto en el público meta.



Imagen 2. Sor Loli (Loli Pascual).

Ocurre lo mismo en el caso de *¡Pues ahí la has dao!* en el sentido de ratificar «una afirmación hecha por otra persona, con el fin de agudizar y recalcar dicha acción» (Sanamucia, 2017). Esta expresión se emplea por la madre Bernarda (Imagen 3), de la que, *a priori*, podríamos pensar que tampoco parece del todo esperable, lo cual da un toque jocoso al personaje y a la escena que podría perderse en la versión meta al traducirse por *Point final*.



Imagen 3. La madre Bernarda (a la derecha), acompañada por María (al centro), Susana y sor Milagros (al fondo). Sánchez Casademont (2023).

También encontramos otros ejemplos de variación en la traducción de interjecciones, palabrotas, sustantivos y adjetivos (algunos formados a partir de aumentativos y diminutivos, como se recogía en la Introducción de este artículo). De nuevo, observamos cómo el francés no mantiene el nivel coloquial o vulgar de los personajes en estos ejemplos:

Yo, Susana Romero**, soy bollera** (...)	Susana Romero **est lesbienne** (...)
Le tenías que ver. ¡Pero ***descojonao***!	**À mourir de rire**.
Lo único que me queda es **keta** y un poco de **speed**.	J'ai des **amphétamines**.
Hacemos lo mismo que ellos, igual, pero más **cañero** todavía. ¿Sabes? Como **muy cañerito**.	On fait le même genre de musique, mais en **plus rock**. On fait de la musique **très rythmée.**
(…) que tengo que parar y **pensar con la puta cabeza,** le mando a tomar por culo.	(…) **je dois réfléchir calmement**, je l'enverrai se faire foutre.
¡Me cago en la puta! ¡Que te jodan!	**J'en ai marre !** Va te faire foutre !
La nueva moda es que **la tía** va por libre y se vuelve a no sé a qué hora ni cómo, **dejándome tirada**.	Mais ces derniers temps**, elle** la joue solo, elle rentre seule et **m'abandonne.**

Tabla 2. Ejemplos de neutralización de interjecciones, palabrotas, sustantivos y adjetivos en los que se da la técnica de *variación*.

Estos casos ilustran nuevamente que la versión francesa es más neutra y no refleja el lenguaje de las jóvenes ni traslada ciertos términos relacionados con la droga o la sexualidad, así como tampoco el lenguaje malsonante de la versión original. Nos detendremos en el caso de *keta* y *speed*, una intervención que, en realidad, hace Janice (Imagen 4), la cocinera del campamento, quien no forma parte del rango de edad que consideraríamos *jóvenes*. Sin embargo, nos parece de interés analizarla, pues el personaje muestra un dominio del argot sobre droga que se suele asociar a esta jerga. Por ello,

podría resultar impactante, debido también a que la vende a las menores dentro del campamento y a que habla abiertamente de que está en posesión de las citadas sustancias con sor Milagros, quien, por cierto, posiblemente no domina los términos pues no parece comprender que le habla de drogas. Si bien la versión francesa *amphétamines* puede generar un efecto similar en el público meta, sí pensamos que se pierde en cierto modo el matiz de que el personaje conoce a la perfección los términos para referirse a cada sustancia con la que trafica con las jóvenes.



Imagen 4. Janice (María Isabel Díaz). Bandrés (2017).

Asimismo, las chicas emplean numerosas palabrotas y expresiones soeces: desde interjecciones como *coño*, *hostia*, *joder*, *¿no te jode?*, *me cago en la puta*, *la puta*, *qué coño*, *mierda*, *gilipollas*, *mierda de*, *que te den por (el) culo*, *que te jodan*, o el uso de *puto/a* acompañando y modificando un sustantivo o adjetivo, etc. Pese a que, como seguidamente veremos, la mayor parte de palabrotas y expresiones malsonantes o soeces se han reducido y no aparecen en el subtitulado, dos ejemplos claros de *variación* para la traducción de palabrotas los vemos en los verbos *pensar con la puta cabeza* por sencillamente *réfléchir calmement* o *¡Me cago en la puta!* por *J'en ai marre*. En ambos casos, si bien se traduce, la versión meta neutraliza el lenguaje soez.

Por su parte, la segunda técnica empleada con mayor frecuencia cuando las marcas de la jerga se han perdido en francés es, como avanzábamos, la *reducción*, que se da en 41 casos (26,5 %) y que consiste en «[s]uprimir en el texto meta alguna parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen» (Martí Ferriol, 2006: 115). Esta técnica se emplea particularmente en la traducción de vocativos, algunas interjecciones y palabrotas de nuestro corpus, aunque también encontramos algunos ejemplos de verbos, sustantivos o expresiones propias de la jerga[2]:

[2] El asterisco simboliza un fragmento que no aparece en el subtítulo.

No, **tía**, que son las once y media.	Non *. Il est 23h30.
Tía, ¿el vodka?	* Où est la vodka ?
¡Joder, chaval, qué vestidazo!	* Tu as une sacrée robe !
Joder, fue lo más.	* C'était génial !
¡Que me dejaste tirada, **tronca**!	Tu m'as abandonnée *.
¡**Coño**! Pero eso es buenísimo.	* C'est génial !
Fuerte lo tuyo. ¡Que te mola Dios, **coño**!	Comment peux-tu être amoureuse de Dieu * ?
¡Coño! ¡Que ha hecho así! ¡Canta!	* Chante ! Il a fait ce geste !
¡Qué graciosas! ¡Yo también **me parto**!	C'est très amusant ! Je trouve * aussi !
¡Esa sí que **me mola**! Esa sí.	Oui, * comme ça !
¿(...) te voy a ver a ti sola hablándole **en plan** loca?	Ou je te verrai parler dans le vide * ?
Susana, no me llames **rancia**, **joder**.	Ne m'appelle pas comme ça * !

Tabla 3. Ejemplos de neutralización en los que se da la técnica de *reducción*.

Por una parte, las protagonistas emplean con frecuencia vocativos como *tía* o *tronca*, y otros como *amiga*, *hija mía* o *puta*[3], una marca de coloquialidad que muestra la relación de cercanía de las jóvenes protagonistas. Además, emplean gran cantidad de interjecciones, la mayor parte relacionadas con lenguaje malsonante. No es de extrañar que la reducción se haya utilizado mayoritariamente para suprimir vocativos y algunas interjecciones, ya que, como veíamos al inicio de este artículo, las restricciones propias de la subtitulación provocan que estos elementos suelan eliminarse, pues se considera que no contienen información relevante. Pese a ello, son precisamente una marca que caracteriza al lenguaje joven y que, en consecuencia, se ha perdido en la versión meta.

Asimismo, como decíamos, el uso de palabrotas es recurrente a lo largo de la película. Estos recursos no solamente son propios del lenguaje joven, sino que consideramos que ayudan a dotar de un carácter determinado a los personajes, dándoles ese matiz de rebeldía. Es decir, por ejemplo, el personaje de Susana profiere muchas más expresiones malsonantes y palabrotas que María, dado que es, si cabe, más rebelde y *macarra* que su amiga, lo cual se refleja en un lenguaje más vulgar. Sin embargo, al traducirse mediante la técnica de reducción, las palabrotas dejan de aparecer en la versión meta, por lo que creemos que no refleja los matices que sí puede apreciar el espectador en español en lo referido al modo de hablar de cada personaje.

Por otra parte, tenemos ejemplos de verbos suprimidos en la versión meta: *partirse (de risa*) y *molar* desaparecen, por lo que, una vez más, se pierden rasgos que podríamos relacionar con la jerga analizada. Ocurre lo mismo con *en plan*, que se suprime

[3] De acuerdo con Llorente Maldonado (1980, *apud* Rodríguez González, 2002: 48) o Zimmermann (2002: 150), el uso de expresiones como *cabrón*, *hijo de puta*, *chulo*, *niñato*, etc. no se emplean siempre con intención de insultar al interlocutor.

directamente y no se apuesta por una alternativa que pudiera reflejar en francés una expresión más propia de los jóvenes.

Otras técnicas empleadas con menor frecuencia son: *traducción literal* (8,4%), *descripción* (7,7%), *creación discursiva* (6,5%) y *modulación* (5,2%); recordemos que están combinadas con la *variación*. La *traducción literal* consiste en reemplazar «exactamente el original, pero el número de palabras no coinciden y/o [*sic*] se ha alterado el orden de la frase». La *descripción* se refiere a «[r]emplazar un término o expresión por la descripción de su forma o función». La *creación discursiva* es «una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto» y la *modulación* efectúa «un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a [*sic*] la formulación del texto origen: puede ser léxica o estructural» (Martí Ferriol, 2006: 114-115). Veamos algunos ejemplos:

María, ¿tú te acuerdas cuando tuvimos todo el dramón con Tiago porque **pasaba de ti?**	María, tu te souviens du drame avec Tiago car **il t'ignorait** ?
Sí, que se ha reído y **se ha pirado**. Tal cual.	Il a ri, puis **il est parti**, voilà.
¡Joder, tengo un **resacón**…!	J'ai **la gueule de bois**… !
Me he concentrado y le he rezado (…). **Se ha reído en mi cara.**	Il s'est **moqué de moi**.
A la otra **se le ríe el Señor en toda la cara.**	Et l'autre fille, notre **Seigneur s'est moqué d'elle.**
¡Que le como la cara, señor!	Je suis si contente, **je vous embrasserais**.
Ay, de verdad. **El tercer mundo…**	Mon Dieu ! **Ce sont de vrais problèmes**.
¡Anda! ¡Que **se parten**!	**Elles trouvent ça drôle** !
Mirad, mirad cómo **me parto.**	Regardez-moi, **je trouve ça très drôle.**
De verdad, **qué ansiedad de gente**, me quiero ir ya a mi puta casa.	**Je les hais, je hais cet endroit**, je veux rentrer chez moi.
Pero **no te cantees**, ¿eh?	Mais **calme-toi**.

Tabla 4. Ejemplos de neutralización en los que se dan otras técnicas (*traducción literal*, *descripción*, *creación discursiva* y *modulación*).

Apreciamos un número considerable de verbos y locuciones, sustantivos y expresiones cuya traducción refleja el original de forma exacta, aunque ha habido un cambio de registro (que marcamos con la técnica de *variación*). En otras palabras, pese a que el significado se traslada, el registro, no. Por ejemplo, *pasar (de alguien)*, de acuerdo con la RAE (s.v.: *ignorar*), se refiere a «[m]ostrar desinterés o desprecio por alguien», cuyo significado coincide con *ignorer* «[f]aire comme si quelqu'un n'existait pas» (Larousse, s.v. *ignorer*); sin embargo, la expresión en español es coloquial, mientras que el verbo *ignorer* en francés no lo es. Ocurre lo mismo con *pirarse* por *partir* o con los aumentativos *resacón* por *gueule de bois* y *dramón* por *drame*, que, aunque se trata de casos más sutiles, creemos que tampoco llegan a reflejar una jerga tan marcada como el original.

Otros casos interesantes son los traducidos con la técnica de *descripción*. Por ejemplo, *partirse (de risa)* podría haberse traducido por otras opciones más próximas a la traducción literal (*rigoler*, *blaguer*, *se marrer*, etc.), pero, en su lugar, se ha descrito qué significa el verbo: *trouver drôle*, que, igualmente, neutraliza la versión española. Lo mismo ocurre con la expresión *comer la cara (a alguien)*, que se ha traducido describiendo su significado, *embrasser*, por lo que se pierde una expresión muy marcada en español que, además, se le dice a un taxista, es decir, un hombre adulto que no forma parte del mismo grupo social, por lo que resulta chocante. Por su lado, la expresión *reírse en la cara (de alguien)* la utiliza tanto María como la madre Bernarda, pero al traducirse por *se moquer*, pierde de nuevo el posible efecto humorístico que pudiera tener que la religiosa reproduzca el lenguaje de la joven. Finalmente, encontramos un ejemplo más en la expresión *El tercer mundo*, que, de forma mordaz, ironiza sobre el problema banal que se les presenta a las chicas al no saber indicar al taxista cómo localizar el campamento, traducido por *de vrais problèmes*.

Vemos, por otra parte, un caso de *creación discursiva* en *qué ansiedad de gente*, una queja que profiere Marta cuando Susana y María no dejan de hablar en la habitación en mitad de la noche, por *Je les hais, je hais cet endroit*, pues esta traducción sería imprevisible fuera de este contexto. Con todo, si bien la solución puede reflejar en cierto modo el sentimiento del personaje, la expresión de la joven se pierde en la versión meta. Además, vemos casos de *modulación* llamativos, como, por ejemplo, en *no te cantees*, referido a no llamar la atención o *dar el cante*, por *calme-toi*, el cual supone un cambio de punto de vista que, además, neutraliza el verbo propio de la jerga en la versión meta.

Por último, encontramos otras técnicas que se han empleado en menor medida cuando el lenguaje propio de los jóvenes se pierde en la versión meta: *omisión*, *generalización*, *compresión*, *transposición*, *ampliación* y *equivalente acuñado*. Estas se han encontrado en, aproximadamente, menos del 4 % de los casos del corpus en los que no se mantiene las marcas de la variedad en francés. Veamos algunos ejemplos:

Tía, vale.	No hay subtítulo.
¡Mierda!	No hay subtítulo.
¡Joder!	No hay subtítulo.
(…) al menos, espera a que **me ponga mona.**	Attends que **je m'habille**.
Yo qué sé, **estaba muerta** con la puta yincana de los cojones.	Je ne sais pas, ce putain de gymkhana **m'a épuisée.**
(Estás hecha en menudos pedazos) ¡**Estoy hecha una puta mierda**!	(Tu as l'air crevée) **Je le suis**.
Ha venido la monja nueva, **hacemos un YouTube, lo colgamos y nos cachondeamos de ella.**	Il y a une nouvelle religieuse. **Faisons une vidéo YouTube** ! *

Que no me apetece estar todo el día **borracha perdida, de M…**	Je ne veux pas passer ma vie **à boire ou à me droguer…**
¡Pues ahí la has *dao*!	**Point final.**
No, **ni de coña.**	**Pas question !**

Tabla 5. Ejemplos de técnicas menos frecuentes cuando se neutraliza.

Algunos casos claros de *omisión* se han marcado cuando en la versión original hay intervenciones que no se han subtitulado. Vemos ejemplos de *generalización*, como en *ponerse mona* por *s'habiller*, pues la locución en español no implica solamente vestirse. Hay *transposición* o cambio de categoría gramatical en, por ejemplo, *estar muerta* por (*quelque chose) m'a épuisée* o en *(estar) borracha perdida, de M* por *à boire ou à me droguer*. Por su lado, *estar hecha una puta mierda* por *Je le suis* podría entenderse como una técnica de *compresión* con el subtítulo anterior (*Tu as l'air crevée*), en la que, de nuevo, perdemos claramente el lenguaje malsonante de la protagonista. Asimismo, en *hacemos un YouTube, lo colgamos y nos cachondeamos de ella* por *Faisons une vidéo YouTube* tenemos *ampliación* de elementos lingüísticos (*vidéo*, que no estaba en el original), combinados con *reducción* (*lo colgamos y nos cachondeamos de ella*). Por último, en *No, ni de coña* por *Pas question* vemos un *equivalente acuñado* por el uso lingüístico, pese a que no mantiene el mismo registro.

4.2. Casos de mantenimiento

Hemos constatado que en 50 de los 161 casos encontrados (31,1 %) la jerga juvenil se mantiene, lo que, a nuestro entender, contribuye a trasmitir el tono de la película, el carácter y la relación de los personajes. Se han registrado 54 técnicas para traducir estos 50 casos. La técnica más común cuando se mantienen las marcas asociadas a la jerga juvenil es, con diferencia, el *equivalente acuñado*, que se da en 29 casos (53,7 %), que consiste en «[u]tilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario o por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta» (Martí Ferriol, 2006: 114). Las interjecciones, verbos y palabrotas han sido los rasgos más frecuentemente traducidos mediante esta técnica.

¡Señora! **¡Flipo!**	Madame ! **Je pète un plomb !**
Por una vez que sueño que estoy lejos de aquí y ya **me estáis jodiendo…**	Pitié ! Je rêvais que je me cassais d'ici… **Vous me faites vraiment chier !**
No entiendo por qué me tienen que castigar a mí porque tu hayas llegado tarde, **borracha y la hayas liado.**	C'est toi qui étais en retard et **soûle**. **Et tu as foutu le bordel.**
Tía, pero a ver, o sea, ¿Él viene, tú le rezas y **Él se ríe en tu cara?**	Alors, Il débarque, tu pries devant Lui et **Il se marre ?**
¡Ay, Sus, qué susto, **coño!**	Tu m'as fait peur, **putain !**
¡Ah, **coño**! Sí, sí. ¡Ay, cántamela!	Ah, **merde**, chante-la-moi.
¿Quién **coño** es?	C'est qui, **bordel** ?
¡**Joder**! Yo sé eso, que la lío parda muchísimo.	Et **merde** ! Je gâche toujours tout !

¡**Hostia**! (Susana lo utiliza para expresar sorpresa cuando se les aparece Dios).	**Putain de merde** !
¡**De puta madre**! (Susana se queja cuando la castigan).	**Putain** !
Lo que se me ocurre le digo. **¿No te jode?**	Je vous décris comme je peux, **putain** !
¡Me cago en la puta! ¡Qué fuerte!	**Putain**, je n'y crois pas.
¡Me cago en la puta! **¡Que te jodan!**	J'en ai marre ! **Va te faire foutre !**
Ya no sé si eres una ingenua o **una puta.**	Je ne sais pas si t'es juste naïve ou **une salope**.
¡Gilipollas!	T'es qu'une **connasse**.

Tabla 6. Ejemplos de mantenimiento en los que se da la técnica de *equivalente acuñado*.

Los ejemplos anteriores muestran que las soluciones en francés son verbos, locuciones, interjecciones, palabrotas o expresiones que pueden considerarse equivalentes a las empleadas en español, ya sea porque así viene recogido en el diccionario o porque, por el uso lingüístico, tienen la misma función en el texto meta. Así pues, pese a que, como argumentábamos, la subtitulación de palabrotas suele ser más impactante (Ávila Cabrera, 2015), estos casos sí trasladan ese lenguaje malsonante en la versión francesa, por lo que hemos considerado que contribuyen a mantener las características de la jerga juvenil.

La segunda y tercera técnica más frecuentes en los casos en los que se mantiene la jerga han sido la *creación discursiva* (13%) y la *traducción literal* (9,3%):

¿En serio, **tronco**? No, no hemos **pillado**.	Tu me **fais chier, putain !**
¡La puta!	**Fait chier !**
¡Hija mía! **Estás más rancia**…	Qu'est-ce que **t'es grincheuse !**
Producía música, **amiga**.	De la musique, **ma fille !**
Dame **un cigarrito** (…)	Donne-moi **une clope.**
¡Joder, chaval! ¡Qué **vestidazo**!	Tu as une **sacrée robe !**

Tabla 7. Ejemplos de mantenimiento en los que se da la técnica de *creación discursiva* y *traducción literal*.

Podemos observar un caso de *creación discursiva* en *pillar* por *faire chier, putain*. En la escena, Susana reniega de que su novio, Joseba, le pregunte si han *pillado* droga. Por su lado, la versión meta refleja la sensación de hastío que siente el personaje cuando hace esta intervención, pero mediante una traducción que no reproduce el significado de la versión original, si bien sí presenta, igual que en español, dos marcas propias del lenguaje joven, así que hemos considerado que la versión meta refleja de forma similar el modo de expresarse de la protagonista. Lo mismo ocurre con *¡La puta!* por *Fait chier!* Susana utiliza esta expresión para lamentarse de que se han quedado dormidas y de que no consiguen contactar con Joseba para llegar a tiempo al concierto. Por ello, la expresión en francés puede verse como un equivalente que funciona dentro de este contexto. Igualmente, vemos casos de *traducción literal* en los que sí se mantienen las marcas del

lenguaje joven con una palabra o estructura que traslada el sentido idéntico, como, por ejemplo, en *cigarrito* por *clope* o *vestidazo* por *sacrée robe*.

Otras técnicas que suponen menos del 9 % de los casos en los que se mantiene el lenguaje joven han sido: *generalización*, *modulación*, *adaptación*, *descripción*, *transposición*, *compresión* y *ampliación*. Veamos ejemplos:

Cuatro **chulazos** que me la guardan.	Quatre **mecs** sont mes gardiens.
¿Es que no ves que estoy **pasando de ti?**	Je me **fous de toi** !
Y ahora de repente, ¿qué te crees, que vamos a **ser Andy y Lucas** o qué?	Qu'on est les nouvelles **Spice Girls ?**
Así que **ponte un puntito en la boca**.	Tu ferais mieux **de la fermer**.
A hablar, al **puto bosque**.	Allez parler dans la forêt, **putain !**
¡Calla, que **te arrastro**!	**Ta gueule !**
¡**Hostia**! (Susana lo utiliza para expresar sorpresa cuando se les aparece Dios).	**Putain de merde !**

Tabla 8. Ejemplos de técnicas menos frecuentes cuando se mantiene.

En el primer caso, *chulazo* es una palabra que designa a un hombre guapo o atractivo físicamente; en cambio, *mec* solo hace referencia a un hombre, por lo que vemos un caso de *generalización* que, si bien mantiene el lenguaje coloquial propio de las jóvenes, no refleja de forma precisa el significado de la palabra en español. Por su lado, también vemos un cambio de punto de vista en el segundo ejemplo, entre la oración interrogativa en español y la exclamativa en francés. Un caso especial es el que apreciamos en el tercer ejemplo. *Andy y Lucas* fue un dúo musical que alcanzó la fama a principios de los 2000 en España. Por ello, María los presenta como su referente en el panorama musical, por lo que *ser Andy y Lucas* se emplea con el sentido de *ser un dúo de éxito* en este contexto. En la versión francesa, se ha sustituido por un referente musical más internacional, las *Spice Girls*, que, si bien no concuerda con el concepto de *dúo*, sí lo hace con el de grupo musical de gran éxito en su día compuesto por mujeres. Hemos considerado que la cultura musical de las jóvenes se refleja en su manera de expresar lo que consideran un sinónimo de éxito o triunfo. Por ello, creemos que la solución en francés no ha perdido por completo ese matiz, sino que, mediante la técnica de *adaptación*, lo ha sustituido por otro referente que podría, de forma aproximada, reflejar la misma idea que subyace a *ser Andy y Lucas*.

A su vez, la traducción de *ponerse un puntito en la boca* por *la fermer* es, a nuestro entender, otro caso de *descripción* en el que se explica el significado de la expresión española, pese a que esta solución no pierde del todo el rasgo de la jerga de la protagonista. Se aprecia una *transposición* entre *el puto bosque* por *putain*, donde la traductora ha conseguido mantener la palabrota del español, que acompaña y modifica al sustantivo, sustituyéndola por una interjección. También vemos un caso de *compresión* en *¡Calla, que te arrastro!* La solución mantiene el tono coloquial del *te arrastro* al traducir el verbo *callar* (que no tiene marca coloquial ni vulgar) por *Ta gueule* solamente. Por

último, vemos también un caso de *ampliación* lingüística (combinado, como decíamos con *equivalente acuñado*) en *hostia* por *putain de merde*.

4.3. Casos de aumento

Finalmente, vemos casos interesantes en los que la versión francesa tiene más marcas asociadas a la jerga de los jóvenes que la española. De los 161, hemos encontrado 10 casos (6,2 %) en los que se da este fenómeno. Se han empleado 18 técnicas en total, debido a los casos de dobletes:

¿**Vas en serio**, no has puesto la alarma?	Tu **déconnes ?**
¿Os queréis **callar**?	Vous voulez **la fermer ?**
Ay, por favor, para una vez que sueño **que estoy lejos de aquí** y ya me estáis jodiendo.	Pitié ! Je rêvais que **je me cassais d'ici…** Vous me faites vraiment chier !
Marta, **fuera**, por favor.	**Casse-toi**, Marta.
Que no tengo megas. Tronca, yo no tengo megas desde el día cinco. **¿Cómo te lo cuento?**	Plus de crédit ! Je n'ai plus d'Internet depuis le cinq. **Tu piges ?**
Tía, pero, a ver, o sea, ¿Él **llega**, tú le rezas y Él se ríe en tu cara?	Alors, Il **débarque**, tu pries devant Lui et Il se marre ?
¡**Que no**, María! ¿Y la alarma?	**Putain**, Maria ! L'alarme n'a pas sonné ?
Llama, llama, sí, **venga**.	Bien sûr, **filez.**
¡Milagros, que da igual! ¡**Joé**!	Milagros, j'ai dit que c'était rien. **Merde !**
Es que soy **tonta**, y ya está.	Je suis **une imbécile**.

Tabla 9. Ejemplos de casos de aumento.

La mayor parte de casos en los que la jerga parece estar más marcada en francés son verbos. Vemos los seis primeros ejemplos en los que *ir en serio*, *estar lejos*, *callar*, *contar*, *llegar* –o, incluso, el adverbio *fuera*– se han traducido por verbos en los que la marca de coloquialismo es mayor: *déconner*, *se casser*, *piger*, *débarquer*. Vemos el mismo caso con interjecciones como *que no* o *venga* por *putain* o *filer*, que resulta más coloquial que si se hubiera empleado, por ejemplo, *aller*. Por último, hay casos más sutiles en *joé* por *merde* o *tonta* por *imbécile*, pues, pese a que pueden ser equivalentes, creemos que aumentan ligeramente la carga de lenguaje malsonante en la versión francesa con respecto a la española.

Las técnicas más frecuentes han sido, evidentemente, la *variación* (44,4 %), combinada con la *traducción literal*, como, por ejemplo, en *callar* por *la fermer* o *venir* por *débarquer*. También hay casos de *modulación*, como en *fuera* por *casse-toi*, *ir en serio* por *déconner* o *estar lejos de aquí* por *se casser d'ici*, pues uno implica estar a cierta distancia y el otro, emprender la acción de irse. Por último, consideramos que hay casos de *creación discursiva* en *que no* por *putain*, *venga* por *filez*, y de *equivalente acuñado* por uso lingüístico, por ejemplo, en *joé* por *merde*; aunque tienen la misma función, la versión francesa apuesta por una opción más vulgar.

Antes de terminar, quisiéramos hacer una reflexión acerca de los casos anteriores. Podríamos pensar que la traductora ha optado por dotar ciertos fragmentos de la versión subtitulada de mayor coloquialidad para *compensar* las *pérdidas* de la jerga juvenil que se han producido en la mayor parte del corpus. Pese a que autores como Vinay y Darbelnet (1958), Vázquez Ayora (1977), Newmark (1992), Chaves (2000) o Hurtado Albir (2001), entre otros, incluyen la técnica de *compensación* en su taxonomía para explicar este fenómeno, en nuestro caso hemos optado por no hacerlo, pues, siguiendo a Martí Ferriol (2006: 82), la *compensación* no puede considerarse una *técnica*, sino que es más bien una *estrategia* de traducción, entendida como «the procedures (conscious or unconscious, verbal or non-verbal) used by the translator to solve problems that emerge when carrying out the translation process with a particular objective in mind» (Molina y Hurtado Albir, 2002: 508). No nos es posible, por lo tanto, conocer los procedimientos que siguió la traductora con un simple estudio descriptivo, sino solamente analizar cómo se han materializado las soluciones tras ese proceso mental mediante *técnicas*. Además, en el caso de la TAV, incluir la *compensación* «implica la necesidad de un análisis comparativo entre fragmentos microtextuales distintos […] lo que nos puede plantear problemas metodológicos importantes» (Martí Ferriol, 2006: 106); es decir, puede resultar particularmente complejo analizar fragmentos microtextuales en dos posiciones diferentes del texto, casos en los que tampoco se puede confirmar que una solución concreta del traductor esté motivada por su deseo de hacer una compensación (para más información acerca del uso de la compensación como estrategia en la TAV, véase Chaume, 2008). Por este motivo, queda fuera del alcance de nuestros objetivos valorar en qué medida los casos en los que el lenguaje juvenil aparece más marcado en la versión francesa pueden compensar de algún modo los casos de neutralización o pérdida.

5. Conclusiones

En este artículo pretendíamos hacer un repaso a las características que presenta el lenguaje de los jóvenes con la intención de valorar en qué medida pueden mantenerse en la traducción de un texto audiovisual para la modalidad de subtitulación. Para ello, hemos llevado a cabo un estudio de caso que nos permite extraer las siguientes conclusiones:

En primer lugar, hemos visto como en algo más del 60 % de los casos, las marcas de la jerga analizada se han perdido en la versión meta, frente a cerca del 30 % en los que se mantienen y el 6 %, aproximadamente, en los que aumentan. Los rasgos que se pierden con mayor frecuencia son vocativos, aunque también verbos y locuciones, y ciertas expresiones propias de los jóvenes. Es curioso que, por otro lado, las interjecciones presenten casi el mismo número de casos de mantenimiento que de neutralización; es más, las interjecciones con lenguaje malsonante o palabrotas son el rasgo que se ha conservado en mayor medida. También se han mantenido con frecuencia las palabrotas

relacionadas con insultos o expresiones, aunque se han perdido normalmente en construcciones como *puto/a* acompañando a un sustantivo o adjetivo. Por su lado, hemos visto que las marcas de la jerga aumentan sobre todo en la traducción de verbos y locuciones. La técnica más empleada, tanto en los casos de neutralización como de aumento es, lógicamente, la *variación*, pues marca precisamente el cambio de registro. Con todo, otras técnicas frecuentes han sido *reducción*, *traducción literal* y *modulación* en los casos de neutralización, *equivalente acuñado* en los casos de mantenimiento, y *traducción literal*, *creación discursiva y modulación* en los casos de aumento.

Llegados a este punto, recordemos que nuestra primera hipótesis planteaba que la versión subtitulada neutralizaría en la mayor parte de ocasiones el lenguaje juvenil. A la luz de los datos, podemos confirmarla. La segunda recogía que esta neutralización respondería a la necesidad de eliminar vocativos, interjecciones, muletillas o expresiones *vacías* de contenido en la versión subtitulada, debido a las restricciones que presenta la modalidad de TAV, o al impacto que puede provocar representar el lenguaje malsonante por escrito. Podemos confirmar esta hipótesis parcialmente, pues si bien es cierta para la mayoría de los rasgos que recogíamos, vemos que las interjecciones tienden a mantenerse en mayor medida que a eliminarse (incluso cuando se trata de palabrotas) en esta traducción.

En conclusión, parece claro que la traducción para subtitulación del lenguaje juvenil puede suponer todo un reto al traductor, pues la mayor parte de elementos de los que se prescinde en los subtítulos son marcas propias de la jerga, por lo que parece complejo mantenerlos en muchas ocasiones. Esto podría provocar que se pierdan, al menos en parte, algunos de los matices del modo de hablar de cada personaje o de un grupo social en concreto, los cuales pueden ser relevantes en la obra, ya porque sean esperables y los identifiquen con dicho grupo y su personalidad, ya porque sean inesperados y provoquen un efecto impactante o imprevisible que no concuerda con la imagen que vemos. Esperamos, pues, que este estudio ayude a entender no solo el reto que supone trasladar entre lenguas y culturas la jerga juvenil en un texto audiovisual, sino que también permita valorar en qué medida es importante trasmitir en la subtitulación determinados rasgos del lenguaje (como las variedades lingüísticas) cuando se precise, dado que pueden contribuir a construir el tono, la personalidad y la relación entre los personajes de una obra.

Como cierre, quisiéramos señalar que nuestro estudio puede presentar ciertos puntos de subjetividad inherente al análisis de las técnicas (Carrero Martín, 2023: 262), lo cual no resta valor a los datos, y a la reflexión cualitativa sobre la función de ciertas características lingüísticas de los personajes. Por ello, estas cuestiones pueden estar sujetas a debate en futuros estudios. Asimismo, otra futura línea de investigación que complementaría este estudio podría ser comprobar en qué medida la versión doblada mantiene, neutraliza o aumenta la representación de la jerga estudiada en comparación con la versión subtitulada.

Referencias bibliográficas

Ávila-Cabrera, José Javier (2015): «Propuesta de modelo de análisis del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación». *Verbeia. Revista de Estudios Filológicos*, 0, 8-27. URL: https://hdl.handle.net/20.500.14352/34061

Bandrés, Sara (2017): «Entrevista con María Isabel Díaz por la película *La Llamada*». *El patio de butacas.com*. URL: https://enelpatiodebutacas.com/entrevista-con-maria-isabel-diaz-por-la-pelicula-la-llamada

Baños Piñero, Rocío (2009): *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje*. Tesis doctoral dirigida por Frederic Chaume. Granada, Universidad de Granada. URL: https://hera.ugr.es/tesisugr/18319312.pdf

Becker, Michelle (2009): *Análisis del lenguaje juvenil en España*. Múnich, Grin.

Boháčková, Eva (2008): *Creación léxica en el lenguaje juvenil*. Tesis doctoral dirigida por Lubomír Barto. Brno, Masarykova Univerzita. URL: https://is.muni.cz/th/jmg0f

Carrera Fernández, Judith (2014): *Aproximación a la traducción translectal de un corpus audiovisual de películas hispanoamericanas*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Ramiro. Valladolid, Universidad de Valladolid. URL: https://uvadoc.uva.es/handle/10324/7662

Carrero Martín, José Fernando (2023): *La traducción audiovisual en España e Hispanoamérica: aspectos históricos y estudio de caso sobre técnicas de traducción*. Tesis doctoral dirigida por Juan José Martínez Sierra. Valencia, Universitat de València. URL: https://roderic.uv.es/handle/10550/86091

Chaume, Frederic (2001): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus complicaciones en traducción», *in* Frederic Chaume & Rosa Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 77-88.

Chaume, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Madrid, Cátedra.

Chaume, Frederic (2008): «La compensación en traducción audiovisual». *Quaderns de Filologia, Estudis Literaris*, 13, 71-84. URL: https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/-view/4069

Chaves, María José (2000): *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Coseriu, Eugenio (1958): *Sincronía, diacronía e historia*. Madrid, Gredos.

Coseriu, Eugenio (1981): *Lecciones de lingüística general*. Madrid, Gredos.

Crismán Pérez, Rafael (2015): «La influencia de las variables diastráticas sexo, edad y nivel sociocultural en el nivel de conocimiento del plano morfológico de la lengua española en la educación secundaria obligatoria», *in* Yuko Morimoto, María Victoria Pavón Lucero & Rocío Santamaría Martínez (eds.), *La enseñanza de ELE centrada en el alumno*. Madrid, Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, 295-304.

Díaz Cintas, Jorge & Aline Remael (2021): *Subtitling, Concepts and Practices*. Londres / Nueva York, Routledge.

Europa Press (2017): «Primer tráiler de *La llamada*: la fiebre musical llega a un campamento cristiano». *Europa Press*. 24 de julio. URL: https://www.europapress.es/cultura/cine-

00128/noticia-primer-trailer-llamada-fiebre-musical-llega-campamento-cristiano-20170724171505.html

FILMAFFINITY (s.f.): «La llamada». [sitio web]. URL: https://www.filmaffinity.com/es/film592267.html

GARCÍA LUQUE, Francisca (2016): «La traducción al español de la película *Entre les murs*: el lenguaje coloquial, el argot y el *verlan*». *Çédille, revista de estudios franceses*, 12, 107-137. URL: https://cedille.webs.ull.es/12/06garcia.pdf

GAVILANES, Emilio & Elena CIANCA (2021): «Rasgos del argot actual de los jóvenes y adolescentes españoles». *Crónica de la Lengua Española 2021*. Barcelona, Planeta, 677-694.

GÓMEZ CAPUZ, Juan (2007): «El lenguaje del Neng de Castefa como estereotipo lingüístico de la subcultura dance y el argot juvenil actual». *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 14. URL: https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-11-Neng.htm

GÓMEZ TORREGO, Leonardo (2001): «El lenguaje actual de los jóvenes». *Carabela*, 50, 39-60. URL: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/carabela/pdf/50/50_039.pdf

HERNÁNDEZ ALONSO, César (1991): «El lenguaje coloquial juvenil». *Boletín AEPE*, 38-39, 11-20. URL: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/revista_38-39_21-22_91/revista_38-39_21-22_91_03.pdf

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; Carlos FERNÁNDEZ COLLADO & Pilar BAPTISTA LUCIO (2010): *Metodología de la investigación*. México D. F., McGraw-Hill, 5ª ed.

HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.

IGAREDA, Paula (2011): «Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción». *Íkala*, *Revista de Lenguaje y Cultura*, 16: 27, 11-32. URL: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255019722001

IGAREDA, Paula & Maite APERRIBAY (2012): «*New Moon*: aproximación a la traducción audiovisual del lenguaje de los jóvenes». *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, 321-339. URL: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3996203

JÖRGENSEN, Annette Myre & Juan A. LÓPEZ MARTÍNEZ (2007): «Los marcadores del discurso en el lenguaje juvenil de Madrid». *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, 5: 9. URL: http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_9_los_marcadores_del_discurso_del_lenguaje_juvenil_de_madrid.pdf

KEGELS, Rembert (2020): *El uso de los marcadores conversacionales en el lenguaje juvenil: estudio comparativo de un corpus oral y un corpus televisivo*. Trabajo fin de máster, Facultad de Artes y Filosofía de la Universidad de Gante. URL: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/862/747/RUG01-002862747_2020_0001_AC.pdf

LAROUSSE (en línea): *Dictionnaire français*. URL: https://www.larousse.fr

LLORENTE MALDONADO, Antonio (1980): «Consideraciones sobre el español actual». *Anuario de Letras*, 18, 5-61.

MAGAZZINO, Raffaele (2008): *La traducción de las interjecciones en el habla juvenil audiovisual en contrastividad entre español e italiano*. Tesis doctoral dirigida por Pilar Capanaga. Bolonia, Universidad de Bolonia. URL: https://amsdottorato.unibo.it/1162/1/magazzino_raffaele_tesi.pdf

MARTÍ FERRIOL, José Luis (2006): *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tesis doctoral dirigida por Frederic Chaume. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I. URL: https://www.tdx.cat/handle/10803/10568#page=1

MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (2022): «Los sociolectos en los textos audiovisuales. ¿Un nuevo concepto?». *Hikma*, 21: 2, 91-123. DOI: https://doi.org/10.21071/hikma.v21i2.14041

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (s.f.): «La llamada». [sitio web]. URL: https://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=164816

MITKOVA, Adriana (2007): «El léxico juvenil por áreas temáticas». *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 14. URL: https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-17-lexicojuvenil.htm

MOLINA, Lucía & Amparo HURTADO ALBIR (2002): «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach». *Meta: Journal Des Traducteurs*, 47: 4, 498-512. DOI: https://doi.org/10.7202/008033ar

MONJE ÁLVAREZ, Carlos A. (2011): *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa: guía didáctica.* Neiva, Colombia, Universidad Surcolombiana.

NETFLIX (2023): «Castilian & Latin American Spanish Timed Text Style Guide». URL: https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide

NEWMARK, Peter (1992): *Manual de Traducción*. Traducción de Virgilio Moya. Madrid, Cátedra.

OGEA, María del Mar & Carla BOTELLA (2023): «Sexo, amor y palabras: la traducción para doblaje de las series de adolescentes». *Hikma*, 22: 1, 249-275. DOI: https://doi.org/-10.21071/hikma.v22i1.15165.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA [RAE] (en línea): *Diccionario de la lengua española*. URL: https://dle.rae.es

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix (2002): «Lenguaje y contracultura juvenil: anatomía de una generación», *in* Félix Rodríguez González (ed.), *El lenguaje de los jóvenes*. Barcelona, Ariel, 30-56.

SANAMUCIA, Marilú M. (2017): «Pues ahí la has dao», *in Jergozo*. URL: https://jergozo.com/-significado/ah%C3%AD-le-has-dao

SÁNCHEZ CASADEMONT, Rafael (2023): «La actriz española que envía a su hermana gemela a estrenos y entrevistas». *Esquire*. 21 de abril. URL: https://www.esquire.com/es/-actualidad/tv/a43665266/gracia-olayo-hermana-gemela-la-llamada-los-javis

SANTOS GARGALLO, Isabel (1997): «Algunos aspectos léxicos del lenguaje de un sector juvenil: *Historias del Kronen* de J. A. Mañas». *Revista de Filología Románica*, 14: 1, 455-473.

STENSTRÖM, Ann-Britta & Annette-Myre JÖRGENSEN (2008): «A matter of politeness? A contrastive study of phatic talk in teenage conversation». *Pragmatics*, 18: 4, 635-657.

VÁZQUEZ AYORA, Gerardo (1977): *Introducción a la traductología*. Georgetown, Georgetown University Press.

VILLARDÓN, María (2017): «Taquillazo de *La Llamada*: recaudación de medio millón de euros en solo tres días». *Ok Diario*. 17 de3 octubre. URL: https://okdiario.com/economia/-taquillazo-llamada-recaudacion-medio-millon-euros-solo-tres-dias-1416156

VINAY, Jean-Paul & Jean DARBELNET (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction.* París, Didier.

ZIMMERMANN, Klaus (2002): «La variedad juvenil y la interacción verbal entre jóvenes», *in* Félix Rodríguez González (ed.), *El lenguaje de los jóvenes*. Barcelona, Ariel, 137-164.

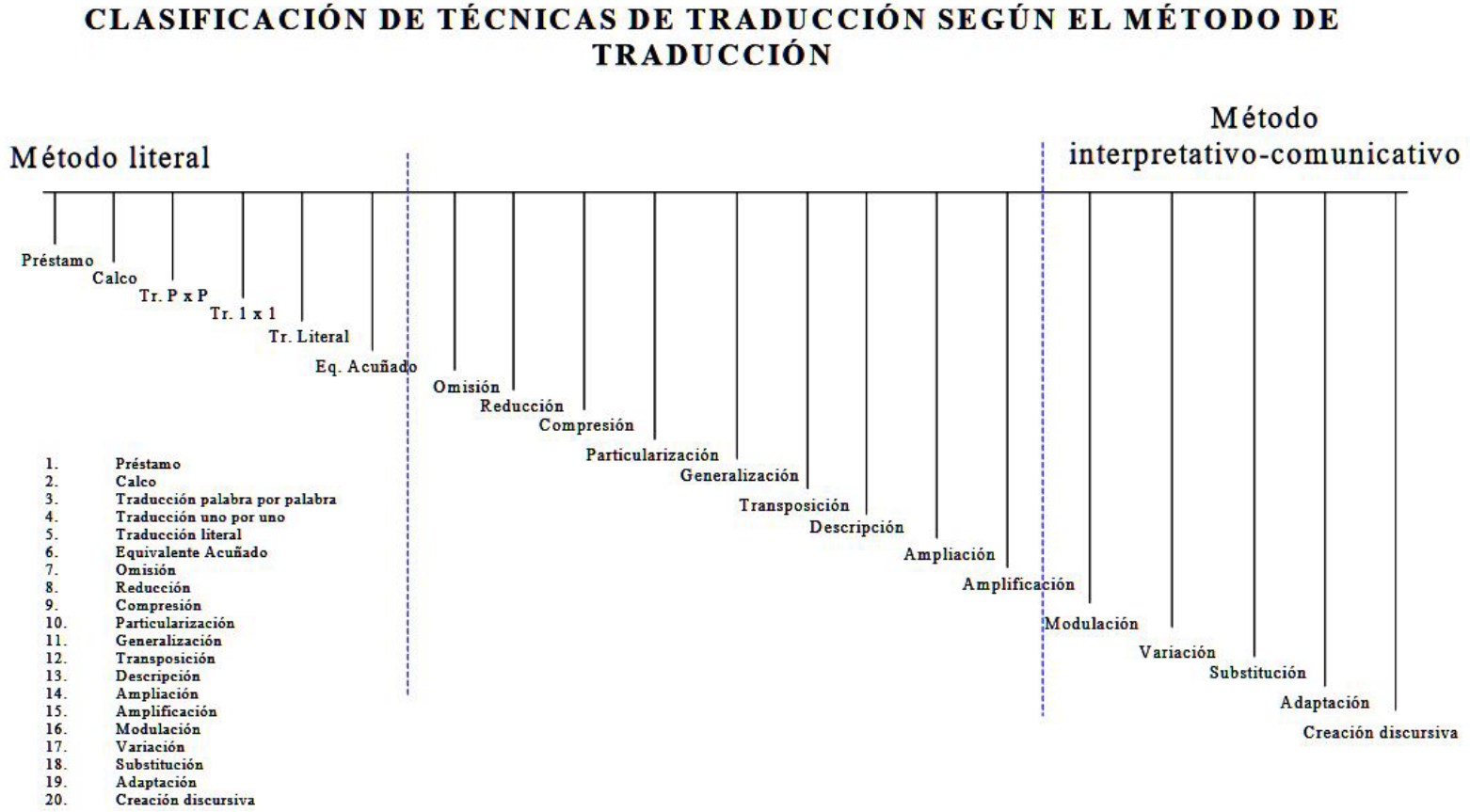
FILMOGRAFÍA

AMBROSSI, Javier & Javier CALVO [dir.] (2016-2019: *Paquita Salas* [serie de TV]. Estudios Buendía/Apache Films/Suma Latina.

AMBROSSI, Javier & Javier CALVO [dir.] (2017): *La llamada* [película]. Apache Films.

AMBROSSI, Javier & Javier CALVO [dir.] (2020): *La Veneno.* [serie de TV]. Estudios Buendía/Apache Films/Suma Latina.

ANEXO I. Técnicas y métodos de traducción según Martí Ferriol (2006: 117).



Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

La inferencia: una estrategia de persuasión en el ámbito del discurso publicitario automovilístico. Estudio contrastivo español-francés

Esther RUPÉREZ PÉREZ — esther.ruperez@ulpgc.es — https://orcid.org/0000-0002-1037-1724

Richard CLOUET — richard.clouet@ulpgc.es — https://orcid.org/0000-0003-0727-1260

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

Este trabajo estudia el uso del modelo ostensivo-inferencial como recurso de persuasión en el discurso publicitario desde una perspectiva contrastiva entre el español y el francés. Se ha escogido un corpus compuesto por veinte textos del ámbito de la publicidad automovilística divididos en cinco grupos de anuncios, cada uno de ellos compuesto por el mismo anuncio en español y francés publicado en 2017 y 2022. Se ha llevado a cabo un análisis descriptivo e interpretativo partiendo de un marco teórico relacionado con la pragmática y las teorías interculturales con el fin de examinar las diferencias y explorar la necesaria adaptación del discurso publicitario a su destinatario, lo que exige tener en consideración las diferencias propias de cada cultura para que el mensaje cumpla con su intención comunicativa.

Palabras clave: publicidad, estudio contrastivo francés-español, persuasión, dimensiones culturales, interculturalidad

Résumé

Cet article étudie l'utilisation du modèle de communication ostensive-inférentielle comme ressource persuasive dans le discours publicitaire d'un point de vue contrastif entre l'espagnol et le français. L'analyse porte sur un corpus de vingt textes issus du domaine de la promotion automobile divisé en cinq groupes d'annonces, chacun comprenant la même publicité en espagnol et en français diffusée en 2017 et 2022. Une analyse descriptive et interprétative a été réalisée sur la base d'un cadre théorique lié à la pragmatique et aux théories interculturelles afin d'examiner les différences et d'explorer la nécessaire adaptation du discours publicitaire à son destinataire, ce qui nécessite de prendre en compte les différences de chaque culture afin que le message remplisse son intention communicative.

Mots-clés : publicité, étude contrastive français-espagnol, persuasion, dimensions culturelles, interculturalité

* Artículo recibido el 13/10/2022, aceptado el 12/05/2023.

Abstract

This paper studies the use of ostensive-inferential communication as an advertising persuasion strategy from a contrastive perspective between Spanish and French. The analysis is based on a corpus of twenty texts from the field of car advertising divided into five groups of advertisements, each one including the same advertisement in Spanish and French published in 2017 and 2022. A descriptive and interpretative analysis was carried out based on a theoretical framework related to pragmatics and intercultural theories in order to examine the differences and explore the necessary adaptation of the advertising discourse to its addressee, which requires taking into account the differences of each culture so that the message fulfils its communicative intention.

Keywords: advertising, contrastive analysis French-Spanish, persuasion, cultural dimensions, interculturality

1. Introducción

Adentrándonos en la lingüística del habla, dice la teoría de la cooperación de Grice (1979) que el texto cumple con su razón de ser siempre que haya un receptor que lo comprenda. Paralelamente, Sperber y Wilson (1994), en su teoría de la relevancia, aseguran que el objetivo del receptor es emplear la menor energía posible en procesar la información y, para conseguirlo, el emisor adopta un comportamiento ostensivo, transmitiendo gran parte de la información a través del componente pragmático, para que el destinatario infiera cuál es su intención comunicativa. Paradójicamente, obligar al destinatario a efectuar una inferencia supone hacerle realizar un esfuerzo mayor que si se le proporcionara explícitamente la información. Sin embargo, a través de la inferencia, ese comportamiento ostensivo (el enunciado) produce mayores efectos contextuales y, por lo tanto, un beneficio, en términos de cantidad de información, que compensa el esfuerzo realizado. Este sistema de comunicación implícita es especialmente utilizado en el texto publicitario, pues se trata de un discurso que presenta un componente lingüístico corto, conciso y dirigido a un receptor *a priori* desinteresado.

Desde un punto de vista sociológico, expertos como Cathelat (2001), De Mooij (2004) o Skibicki (2009) afirman que la publicidad, quizás en mayor medida que cualquier otro discurso, ejerce una fuerza persuasiva sobre la vida de las personas, imponiendo hábitos sociales y comportamientos determinados. No solo vende productos y servicios que satisfacen las necesidades materiales de las personas, sino también hábitos culturales, estilos de vida, esperanzas. Para lograr su objetivo, de acuerdo con Hofstede (2001), la publicidad, como sistema de comunicación, se adapta a los valores, las creencias, las actitudes, las suposiciones y las percepciones del destinatario a la hora de elaborar campañas publicitarias relevantes para públicos pertenecientes a contextos culturales diferentes, ya que esos marcos cognitivos, vinculados a culturas diferentes,

constituyen un factor determinante tanto para la comunicación en general como para la comunicación publicitaria en particular.

Partiendo de estas dos cuestiones nos hemos propuesto tres objetivos fundamentales. Por un lado, analizar textos publicitarios para identificar los índices de ostensión (es decir, las señales o estímulos que el emisor proporciona conscientemente para captar la atención del receptor) y las inferencias utilizados como estrategia de persuasión según el modelo de Sperber y Wilson. Por otro lado, descubrir si hay cambios entre las estrategias persuasivas utilizadas en los mismos anuncios publicitarios publicados en Francia y en España para explorar las diferencias culturales de dos sociedades de consumo aparentemente muy próximas. Por último, este análisis nos permitirá detectar si en un periodo de cinco años las estrategias persuasivas para vender un mismo producto han variado.

Concretamente, hemos seleccionado un corpus de veinte muestras textuales procedentes de los anuncios publicitarios de los mismos automóviles destinados al público francés y al público español, respectivamente, en los años 2017 y 2022. Estas muestras han sido extraídas de las páginas web oficiales de las distintas marcas. El estudio comparativo de los anuncios nos permitirá corroborar nuestra hipótesis de partida: en publicidad, la mayoría de la información se transmite implícitamente, activando un conocimiento cultural compartido que garantiza el cumplimiento de la intención comunicativa y comercial.

2. Marco conceptual

2.1. La teoría de la relevancia: el modelo ostensivo-inferencial

La teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1994) es uno de los modelos más influyentes, atractivos y, a la vez, más polémicos de la pragmática en general (Escandell Vidal, 2013: 129). Se alinea claramente con las teorías que apoyan la idea de que no existe una correspondencia biunívoca y constante entre las representaciones de las oraciones y las interpretaciones de los enunciados, es decir, que lo que decimos y lo que queremos decir no siempre coinciden. Estos autores afirman que el éxito de la comunicación se alcanza «no cuando los oyentes reconocen el significado lingüístico del enunciado, sino cuando infieren el significado que el hablante le atribuye» (Sperber y Wilson, 1994: 37). Asimismo, enuncian la teoría de la relevancia como una simplificación de las máximas de Grice a solo una: ser relevante. Un enunciado es relevante cuando conecta con el contexto cognitivo del receptor, es decir, con un conjunto de creencias, recuerdos, suposiciones culturales, saberes sociolingüísticos y conocimientos enciclopédicos del mundo. Esta conexión permite llegar a conclusiones pertinentes que produzcan un cambio significativo en la representación del mundo del receptor.

Además, un enunciado se considera tanto más relevante cuanto menor sea el esfuerzo que tenga que hacer el receptor para interpretarlo. Para que este esfuerzo sea verdaderamente reducido, el emisor proporciona al destinatario evidencias de cuál es

su intención comunicativa, adoptando lo que Sperber y Wilson denominan comportamiento ostensivo, que lleva una «garantía», una especie de «promesa» de valor informativo coherente y de interés para el receptor. Debido a esa garantía, el receptor hace el esfuerzo de interpretar un enunciado que, *a priori*, podría no ser pertinente para él.

De acuerdo con la teoría de Sperber y Wilson, la comunicación humana se basa en dos mecanismos diferentes: codificación y descodificación y ostensión-inferencia. El primero es de tipo convencional, consiste en utilizar correspondencias constantes y previamente establecidas a través de señales y mensajes; y el segundo, menos convencional, se basa en atraer la atención del destinatario para hacerle ver e inferir el contenido que realmente se quiere comunicar. De este modo, la ostensión proporciona dos niveles de información diferentes: la información que ha sido señalada directamente y la información de que los hechos han sido intencionalmente señalados.

Cuando un destinatario, a través de un proceso inferencial, capta voluntad ostensiva en un comportamiento del emisor, efectúa una presuposición de pertinencia, esto es, parte de la base de que posee un valor relevante y se afana en comprender e interpretar el mensaje. Como apuntan Adam y Bonhomme (2007), reconstruir el objetivo comunicativo de un texto conlleva efectuar inferencias sobre las intenciones comunicativas. Nuestros mecanismos cognitivos tienden a favorecer este tipo de interpretación, ya que todos los estímulos que recibimos, tanto lingüísticos como no lingüísticos, se consideran representaciones socialmente compartidas de las que procesamos solo una mínima parte, aquella que nos parece más relevante. Estas representaciones reconocibles para los destinatarios consiguen atraer su atención hacia conceptos que no están necesariamente ejemplificados en el entorno inmediatamente perceptible. En este sentido, Sperber y Wilson denominan *explicatura* a todo aquello que es comunicado explícitamente e *implicatura* a los supuestos deducidos a partir de las explicaturas.

En la interpretación de un enunciado intervienen, por lo tanto, una serie de procesos gramaticales y pragmáticos. Por un lado, los procesos gramaticales se centran en la descodificación oracional, en la asociación de representaciones fonéticas o sintácticas con representaciones semánticas. Los procesos pragmáticos, por otro lado, permiten la asociación de la representación semántica de una oración y su interpretación como enunciado realizado en un contexto. Por lo tanto, para que la comunicación se lleve a cabo con éxito, la persona que recibe el estímulo ostensivo debe reconocer que se trata de un estímulo intencional, que dicho estímulo va dirigido a ella y que se trata de hecho intencional realizado conscientemente para atraer su atención sobre algo concreto. A partir de ese primer reconocimiento de que existe una intención comunicativa, el receptor inferirá qué información está siendo señalada y con qué intención está siendo señalada.

Por supuesto una inferencia es un proceso deductivo, pero, como también afirma Escandell Vidal (2013: 135), no necesariamente está ajustado a las estrictas leyes de la lógica clásica. La comprensión, al igual que otros mecanismos cognitivos,

funciona por medio de razonamientos heurísticos que no son del todo demostrables y, por ello, el destinatario no tiene la certeza absoluta de cuál es intención comunicativa del emisor, sino que debe crear una hipótesis.

A continuación, para conocer el papel que puede jugar este sistema de comunicación implícita en el mundo de la publicidad, estudiaremos el contexto que rodea al texto publicitario y cuáles son sus especificidades lingüísticas.

2.2. La naturaleza del texto publicitario

Debemos tener en cuenta que la publicidad que utiliza un soporte gráfico es mucho más breve y rápida que la audiovisual, pero menos impactante debido al carácter estático de la imagen. La bibliografía especializada ha puesto al descubierto el escaso interés de la mayoría de los receptores de este tipo de texto: están expuestos a los anuncios, pero no aportan el esfuerzo necesario para su procesamiento (Romero Gualda, 2005). Así, en las últimas décadas, ante un público saturado por la publicidad, sobre todo en medios digitales, se ha desarrollado la necesidad de captar la atención desde el mismo instante en el que se recibe el mensaje publicitario, a través de anuncios simples, impactantes y reiterativos. Por tanto, los publicistas conjugan la estática de la publicidad gráfica con el texto escrito para conformar el mensaje, y luchan para que ambos componentes se conviertan en estrategias que potencien el impacto visual y ayuden a llamar la atención del receptor.

Pero, además de la brevedad y la concisión del mensaje necesarias para lograr un mayor impacto, la codificación de este tipo de texto, al igual que de cualquier otro tipo de texto o discurso, está condicionada por factores extralingüísticos. Valdés Rodríguez (2004: 113-115) afirma que los anunciantes no necesitan declarar específicamente; en lugar de eso, crean una serie de señales para el público. Estas señales se refieren al precio, el color, las opiniones ajenas, etc., y el valor de la información de cada una de ellas depende, en gran medida, de los valores predictivos y de fiabilidad que el consumidor haya atribuido a esa señal.

Escandell Vidal (2013: 102) asegura que la publicidad más actual se vale de la persuasión emocional, «basada en la identificación del consumidor potencial con un estereotipo que se considera prestigioso o deseable dentro de un determinado grupo, y con la recompensa psicológica que se deriva de verse incluido en él». Por tanto, la publicidad trata de evocar las representaciones sociales de ese grupo en concreto.

En este sentido, Romero Gualda (2005: 67-68) explica que se utilizan estrategias basadas en cuatro principios básicos que buscan entender al consumidor, tanto en su dimensión social como en su dimensión personal. El primer principio es la orientación al consumidor, es decir, la búsqueda de la satisfacción del consumidor como objetivo último de toda empresa, antes incluso que la obtención de beneficios, ya que el consumidor debe desear el producto tanto como para comprarlo. El segundo principio es la segmentación, es decir, la división del mercado en grupos de consumidores relativamente homogéneos. Estos segmentos se basan en criterios geográficos (tamaño del

país, ciudad, clima, etc.); demográficos (edad, sexo, profesión, religión, cultura, etc.); socioeconómicos (educación, ocupación, nivel de ingresos, etc.); psicográficos (personalidad, estilo de vida, valores, intereses, etc.); y conductuales (búsqueda del beneficio, fidelidad a la marca, actitud ante el producto). El tercero tiene que ver con la diferenciación de productos, o sea, diferenciar lo que la compañía oferta al mercado para que entregue mayor valor a los consumidores. Y, por último, el cuarto con el ciclo de vida de los productos, que pasa por cinco etapas: introducción, crecimiento, madurez, saturación y declive.

López Mora (2005: 163-164) insiste en que, a menudo, se apela al subconsciente del público objetivo relacionando el producto con cualidades que se consideran positivas: eficacia, calidad, rapidez, e incluso con valores también positivos y relacionados con el sector social al que se dirige la publicidad: éxito, nivel de vida, exclusividad, independencia, libertad, juventud, etc. Las estrategias para lograr convencer al público muestran una persuasión encubierta que, más que convencer directamente, parece tratar de *conectar* con los destinatarios, conseguir de ellos una actitud receptiva. Por ello, la selección de los recursos lingüísticos para crear el texto publicitario es una de las tareas más arduas a las que se tiene que enfrentar el emisor debido, entre otras razones, a la brevedad que caracteriza este tipo de mensajes, y a la necesidad de transmitir un contenido directo en el que no haya posibilidad de ambigüedad (Valdés Rodríguez, 2004: 103). Las unidades de la lengua de la publicidad presentan significados connotativos, emotivos, evaluadores y siempre sugerentes, que son los que contribuyen a magnificar el producto. De este modo, la función informativa pasa a un segundo plano y prevalece la incitación.

Desde el punto de vista fónico-gráfico, en publicidad se usan intencionalmente la pronunciación y la entonación con efectos que apelan al subconsciente, para resultar cercanos, o más convincentes, o para ganar autoridad. Asimismo, y como ya hemos visto, la publicidad gráfica busca un equilibrio entre la imagen estática y el texto escrito para crear el mensaje, con el fin de explotar al máximo las estrategias destinadas a exaltar las características del producto para así persuadir al receptor. Algunas de estas estrategias se esconden detrás del tipo de letra empleado, los subrayados y los cambios de color, la utilización de grafías y signos extranjeros o la puntuación.

Desde el punto de vista morfosintáctico, los verbos en publicidad suelen aportar un valor superlativo e hiperbólico. Predomina el presente de indicativo, en su sentido recto de actualidad o con valor atemporal, y el futuro imperfecto, con el que se muestran promesas y compromisos (Rodríguez Fernández, 2005: 213-214). A menudo también se suele recurrir al uso del imperativo para potenciar la imagen del emisor, aunque, en general, el anuncio actual suele rehuir las apelaciones directas. Los publicistas cada vez más optan por evitar verbos como *comprar*, *adquirir* o *hacerse con*, así como los imperativos, y optan por un tipo de publicidad velada, oculta, que se infiera. En general, la publicidad ya no aconseja ni siquiera disimuladamente la compra, sino que utiliza

recursos lingüísticos que sugieran sutilmente que la posesión del producto anunciado vuelve más joven y atractivo, confiere prestigio social, proporciona felicidad y placer, es imprescindible para la autorrealización, etc. (Romero Gualda, 2005: 32). Además, también es frecuente la introducción de enunciados interrogativos para implicar al receptor en el anuncio.

Por último, y centrándonos en los recursos del plano léxico-semántico, podemos destacar la intensificación, la reiteración y la preferencia por ciertos sectores del léxico, como los tecnicismos o los extranjerismos. En primer lugar, la intensificación a través del uso de ciertos adjetivos potencia las cualidades del producto y sus resultados en grado máximo. Rodríguez Fernández (2008: 141-146) también resalta el uso de prefijos y sufijos hiperbólicos y con valor neológico (hiper-, macro-, extra-, multi-, -ísimo, -ístico); así como de elementos que desprenden un halo científico o técnico que aporte credibilidad y prestigio. Asimismo, la acumulación de elementos léxicos que pertenecen a un mismo campo semántico forma el verdadero eje del discurso.

En resumen, podemos decir que la publicidad participa en la transmisión de modelos culturales, formas de comportamiento y valores sociales, a veces específicos de cada región del mundo, porque estos modelos deben tenerse en cuenta para influir en el comportamiento de los consumidores, para identificarse con las mentalidades y los valores de una comunidad, e incluso para reforzarlos. En el siguiente epígrafe abordaremos esta relación que se establece, por tanto, entre la cultura y la publicidad.

2.3. La relación entre cultura y publicidad

De Mooij (2004: 85) afirma que la mayor parte de los errores internacionales proceden de falta de sensibilidad cultural, de la carencia de conocimiento de valores y actitudes que hace que una estrategia con gran éxito en un país sea totalmente inadecuada en otro. De ahí surge la necesidad de una adaptación publicitaria a los diferentes destinatarios, y esto supone todo un reto para publicistas y anunciantes. Actualmente, la globalización de mercados y de productos se enfrenta a un problema lingüístico-cultural, que no abarca solo aspectos como el desconocimiento de la lengua del país receptor, sino que la lengua, como parte esencial de la cultura de un grupo social, se usa y se modifica en un contexto determinado y, en consecuencia, es necesario conocer también las claves culturales de cada mercado. El uso del producto, su presentación o las percepciones de los consumidores al respecto son diferentes en cada cultura. Por este motivo, a día de hoy, el márquetin tradicional o específico para cada país sigue siendo más efectivo que el global.

Los creativos publicitarios emplean toda la información disponible sobre el público objetivo para emitir un mensaje que sea interpretado fácilmente. Reúnen información sobre el lenguaje y las imágenes que les resulten familiares a los receptores, sobre su forma de vida, sus actitudes hacia el consumo, sus creencias, los prejuicios o miedos que les caracterizan, el clima y la situación política del país en el que viven, etc. Y juegan con todos esos factores para diseñar su mensaje. Valdés Rodríguez (2004: 74-

75) afirma que, en Europa, además, las diferencias no solo existen a nivel interno entre los distintos estados, sino que dentro de cada uno de estos estados tradicionales no son pocos los contrastes entre las regiones, departamentos o autonomías, según el país. Así, las diferencias entre los europeos no solo se producen en cuanto a gustos o costumbres, ni siquiera en países tan próximos como España y Francia, sino también en cuanto a las fórmulas apelativas en cada mercado, que son más perceptibles en publicidad que en otros ámbitos.

Desde esta perspectiva, Cuche (2016) considera que una posible estandarización del mensaje mediático no implica una estandarización de la recepción del mensaje, porque los consumidores no asimilan pasivamente la información, sino que se la apropian y la reinterpretan según sus propias lógicas culturales. Así, sostiene que «la cultura de masas, incluso cuando se difunde a escala global, no da lugar a una cultura global» (Cuche, 2016: 74).

Partiendo de la hipótesis de que cada cultura determina ciertos estilos de comportamiento comunes a todos los individuos que viven en ella, los antropólogos han tratado de averiguar cómo la cultura está presente en cada persona, qué influencia tiene en su comportamiento y decisiones, y qué formas de actuar de los seres humanos vienen determinadas por su pertenencia a una cultura específica.

Los conceptos de cultura nacional e identidad cultural se construyen a partir de estos enfoques. Son varios los autores (Hall, 1976; Hofstede, 2001; Inkeles, 2017) que los explican de la siguiente manera: los elementos que diferencian una cultura de otra se evidencian en sus formas de respuesta frente a la autoridad, y en la percepción que de sí mismos tienen los individuos como seres en el interior de la sociedad. La relación entre el individuo y la sociedad, el concepto individual de masculinidad y feminidad, las formas de resolver conflictos, etc., son cuestiones básicas que influyen directamente en las relaciones que las personas mantienen entre sí, tanto en el ámbito privado como en el público, y explican por qué hay comportamientos específicos que son propios de cada cultura.

Desde el campo de la psicología social, Hofstede y Hofstede (2005: 6) consideran la cultura como la programación colectiva de la mente, que distingue a un grupo humano de otro. A través de nuestras experiencias quedamos programados mentalmente para interpretar otras nuevas de una cierta manera. Al mismo tiempo, quedamos programados también para entender y dar sentido a nuestro entorno a través de las normas sociales.

La socialización de un individuo dependerá de la cultura en la que vive. La cultura se convierte en un atributo inseparable de la identidad, ya se trate de identidad cultural (el conjunto de valores, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que un individuo comparte con otros dentro del mismo grupo social) o de identidad social (su pertenencia a un género, una clase social, un grupo generacional, un grupo que comparte los mismos intereses, las mismas convicciones ideológicas, etc.).

Por tanto, las dimensiones culturales explican cómo aspectos como tiempo, contexto, individualismo/colectivismo, distancia del poder, masculinidad/feminidad y evitación de la incertidumbre deben tenerse en cuenta a la hora de elaborar campañas publicitarias relevantes para destinatarios pertenecientes a contextos culturales diferentes (Patin, 2018), ya que esos marcos cognitivos vinculados a culturas diferentes constituyen un factor determinante tanto para la comunicación en general como para la comunicación publicitaria en particular. Las dimensiones culturales descritas por Hofstede[1], primero en *Culture's consequences: International differences in work-related values* (1980) y luego en *Cultures and Organizations: Software of the Mind* (2005), constituyen la base para formular hipótesis sobre las preferencias no solo lingüísticas (léxicas, morfosintácticas o fraseológicas) sino, también, culturales, derivadas de la concepción del mundo de una comunidad lingüística. Esto apunta a la necesidad de que la publicidad se adapte a los distintos destinatarios, lo que supone un reto para los anunciantes y los publicistas.

2.4. Diferencias culturales entre Francia y España según Hofstede

Basándose en cuatro de estas dimensiones, el antropólogo Hofstede realizó una clasificación de 53 países con valores de 0 a 100. Dentro de Europa del Oeste, Hofstede distingue entre los países de cultura anglosajona, los países de cultura germánica, los países de cultura nórdico-escandinava y los países de cultura latino-mediterránea, entre los cuales se encuentran España y Francia. Son países que han recibido la influencia de las antiguas culturas griega y romana, y que presentan rasgos culturales homogéneos. Sin embargo, como observamos en el siguiente diagrama, una comparación de los índices de las seis dimensiones evidencia rasgos que deberían tenerse en cuenta a la hora de diseñar una campaña publicitaria internacional que tenga el mismo éxito en los dos países objeto de este estudio.

[1] El modelo de las dimensiones culturales de Geert Hofstede se basa en el análisis de datos de encuestas realizadas a empleados de IBM en diferentes países durante la década de 1960 y 1970. Hosfstede utilizó un enfoque estadístico para identificar las dimensiones culturales subyacentes que diferencian a las culturas. Este proceso le permitió identificar inicialmente cuatro dimensiones culturales que diferenciaban a las culturas en su estudio original: la distancia al poder, la individualidad-colectivismo, la evitación de la incertidumbre y la masculinidad-feminidad. Posteriormente, en el año 2010, Hofstede y su equipo de investigación actualizaron y refinaron las dimensiones culturales, agregando dos dimensiones más: la indulgencia-restricción y la orientación a largo plazo. Las dimensiones culturales de Hofstede se han utilizado ampliamente en la investigación intercultural y en los negocios internacionales para comprender y adaptarse a las diferencias culturales. Sin embargo, es importante tener en cuenta que, aunque estas dimensiones proporcionan un marco útil para entender las diferencias culturales, no capturan todas las complejidades de cada cultura individual.

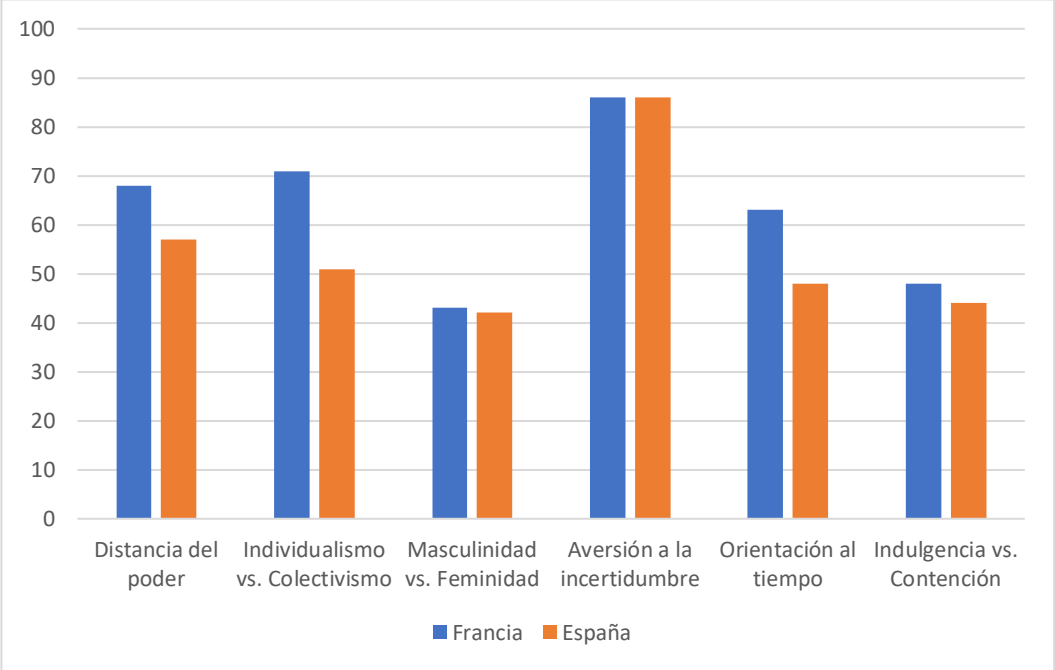


Figura 1. Las dimensiones culturales de Hofstede: comparación entre Francia y España[2].

Si examinamos las culturas francesa y española a través de la lente del modelo de Hofstede, podemos entender algunas diferencias y explorar la necesidad de tener en consideración las diferencias propias de cada cultura para que el mensaje publicitario cumpla con su intención comunicativa.

La primera dimensión, sobre *distancia del poder*, aborda el hecho de que todos los individuos de las sociedades no son iguales. Se define como la medida en que los miembros menos poderosos de las instituciones y organizaciones de un país esperan y aceptan que el poder se distribuya de forma desigual. Con una puntuación de 68, Francia obtiene una nota bastante alta en esta dimensión, lo cual significa que se trata de una sociedad en la que se acepta un buen grado de desigualdad. De hecho, el poder no sólo está centralizado en las empresas y el gobierno, sino también geográficamente. La puntuación de España (57) también representa una valoración alta, lo que significa que España tiene una sociedad jerárquica, que sus habitantes aceptan un orden piramidal en el que todo el mundo tiene un lugar y que no necesita más justificación.

En cuanto a la dimensión del *individualismo*, la cuestión fundamental que se aborda está relacionada con el grado de interdependencia que una sociedad mantiene entre sus miembros. Tiene que ver con si la imagen de sí mismo se define en términos de «yo» o «nosotros». Francia, con una valoración de 71, se muestra como una sociedad individualista. España, en comparación, con una puntuación de 51, es más colectivista.

[2] Figura de elaboración propia a partir de la información presentada en la web *Hofstede insights*: https://www.hofstede-insights.com/product/compare-countries/

Sin embargo, en comparación con otras zonas del mundo se considera claramente individualista. La combinación francesa de una alta puntuación en distancia del poder y una alta puntuación en individualismo es sorprendente, pues crea una cierta contradicción[3]. Las encuestas realizadas por Hofstede demuestran que el núcleo familiar sigue teniendo más importancia que en otras culturas individualistas. Esto es un reflejo de la alta puntuación en distancia del poder. La necesidad de distinguir claramente entre el trabajo y la vida privada es importante.

Una puntuación alta (masculina) en la dimensión *masculinidad* vs. *feminidad* indica que la sociedad estará impulsada por la competencia, los logros y el éxito. Una puntuación baja (femenina), en cambio, significa que los valores dominantes en la sociedad son el cuidado de los demás y la calidad de vida. Una sociedad femenina es aquella en la que la calidad de vida es el signo del éxito. La cuestión fundamental aquí, según Hofstede, es lo que motiva a las personas: querer ser el mejor (masculino) o el gusto por lo que se hace (femenino). En esta dimensión, ambos países muestran una puntuación similar (Francia 43, España 42), lo cual indica cierto grado de feminidad en sus sociedades. En ellas, se busca cierto equilibrio: no se aprecia excesiva competitividad y se valora el bienestar y la armonía entre sus individuos.

Si hay una dimensión que define muy claramente a Francia y a España es la *evitación de la incertidumbre*. A la hora de enfrentarse al futuro, la ambigüedad o lo desconocido, los individuos de ambas sociedades reconocen necesitar estructura y organización, de ahí que encontramos la misma puntación en los dos países (86). Los cambios, las sorpresas y la incertidumbre generan amenaza y ansiedad. Por lo tanto, son países donde existe una fuerte necesidad de leyes, normas y reglamentos para estructurar la vida.

[3] Según la teoría de Hofstede, la distancia del poder se refiere a la medida en que los miembros de una sociedad aceptan y esperan una distribución desigual del poder en la organización y la sociedad. En culturas con alta distancia del poder, existe una gran diferencia entre los niveles de poder y estatus, y se espera que los subordinados muestren un alto grado de respeto y obediencia hacia los superiores. Asimismo, las culturas con *alta distancia del poder* se asocian al *colectivismo.* En este contexto, Hofstede ha sugerido que en culturas con alta distancia del poder, se espera que las personas dediquen una gran cantidad de tiempo y energía al trabajo, y que exista una clara separación entre el trabajo y la vida privada. En estas culturas, el trabajo se considera una actividad seria y se espera que los empleados se centren en sus responsabilidades laborales y que demuestren lealtad hacia la organización y los superiores. Por otro lado, en culturas con baja distancia del poder, las diferencias de poder y estatus son menos importantes y se espera que los subordinados desafíen y cuestionen a los superiores. Estas culturas se asocian al individualismo y en ellas puede haber menos separación entre el trabajo y la vida privada, ya que el trabajo se ve como una actividad más relajada y se espera que los empleados mantengan un equilibrio entre su vida laboral y personal.

La dimensión *orientación al tiempo* describe cómo cada sociedad tiene que mantener vínculos con su pasado a la vez que se enfrenta a los retos del presente y del futuro. Las sociedades que puntúan bajo en esta dimensión, por ejemplo, prefieren mantener las tradiciones y normas consagradas y ven con recelo los cambios sociales. Por el contrario, las que tienen una cultura que puntúa alto adoptan un enfoque más pragmático: fomentan el ahorro y el esfuerzo en la educación moderna como forma de prepararse para el futuro. Francia obtiene una puntuación alta (63) en esta dimensión, lo que la convierte en un país normativo y pragmático. Los franceses muestran una capacidad para adaptar fácilmente las tradiciones a las condiciones cambiantes, son propensos al ahorro y a la inversión, y valoran la frugalidad y la perseverancia en la obtención de resultados. Con una puntuación más baja de 48, España sería, según Hofstede, un país menos normativo. Asimismo, a los españoles les gusta vivir el momento, sin una gran preocupación por el futuro.

Por último, la última dimensión, *indulgencia* vs. *contención*, se define como el grado en que las personas intentan controlar sus deseos e impulsos, basándose en la forma en que fueron criadas. El control relativamente débil se llama «indulgencia» y el control relativamente fuerte se llama *restricción* o *contención*. Por tanto, las culturas pueden describirse como indulgentes o restringentes. Francia y España obtienen una puntuación intermedia (48 y 44) en lo que respecta a la indulgencia frente a la contención. Esto, en combinación con una alta puntuación en evitación de la incertidumbre, implica que los franceses y los españoles son menos relajados y disfrutan de la vida con menos frecuencia de lo que se supone.

En resumen, a pesar de tener puntaciones similares en las seis dimensiones, debemos destacar las siguientes diferencias entre Francia y España, las cuales deben tenerse en cuenta a la hora de diseñar una campaña publicitaria:

- Ambas son sociedades que aceptan un orden jerárquico en el que todo el mundo tiene un lugar sin necesidad de mayor justificación. Todos sus miembros no tienen el mismo acceso a las mismas cosas.
- Francia es una sociedad más individualista, mientras que España es más colectivista. Francia se caracteriza por distinguir más claramente entre el trabajo y la vida privada.
- Las dos sociedades no se caracterizan por ser entornos donde se valora excesivamente la competitividad. En cambio, se busca bienestar y armonía.
- Ambos países se caracterizan por una aversión a lo desconocido, privilegiando asimismo reglas y normas claras.
- Los franceses son más pragmáticos que los españoles y muestran mayor capacidad de adaptación al cambio. También son más propensos al ahorro y a la inversión. De forma general, dan importancia al valor de lo que adquieren.

- Los franceses y los españoles son menos relajados de lo que parecen y disfrutan de la vida con menos frecuencia de lo que se supone. Aspiran a más ocio, pero no le dan la importancia necesaria.

3. Metodología

3.1. Selección del corpus

Para corroborar nuestras hipótesis hemos seleccionado un corpus según cinco criterios básicos. En primer lugar, hemos seguido un criterio temático, pues todas las muestras pertenecen al campo automovilístico. En segundo lugar, hemos garantizado un criterio lingüístico extrayendo todas las muestras seleccionadas de las páginas oficiales de las distintas marcas y siempre bajo los dominios de Internet acotados, respectivamente, por *.es* y *.fr*. De esta manera nos hemos asegurado de que todas ellas pertenecen a la misma variedad diatópica, es decir, tanto al español de España como al francés de Francia. Esto nos ha permitido, en tercer lugar, abordar un criterio cultural, ya que las muestras están enmarcadas en las culturas española y francesa, respectivamente. En cuarto lugar, hemos cumplido un criterio cuantitativo: el corpus está formado por veinte textos en total, divididos en cinco grupos de anuncios. Cada uno de ellos está compuesto por el anuncio en español y francés publicado en 2017 y en 2022. Por último, como acabamos de señalar, hemos respetado también un criterio cronológico, estudiando el mismo anuncio publicado en ambos países en los años 2017 y 2022, respectivamente.

3.2. Método de análisis

En cuanto a la metodología de trabajo, hemos seguido un análisis descriptivo e interpretativo basado en el modelo de comunicación ostensivo-inferencial de Sperber y Wilson. Por lo tanto, hemos extraído el componente lingüístico de cada uno de los veinte anuncios escogidos (diez en español y sus diez equivalentes en francés) y los hemos analizado según los tres planos de la lengua: el fónico-gráfico, el morfosintáctico y el léxico-semántico (Figura 2). Posteriormente, hemos localizado los índices de ostensión y hemos formulado las inferencias que se derivan de ellos, de acuerdo con un valor principal y sus rasgos complementarios. Por último, hemos aplicado las dimensiones culturales de Hofstede al análisis para evidenciar los rasgos culturales que diferencian las culturas española y francesa, y que constituyen un factor determinante para la comunicación publicitaria.

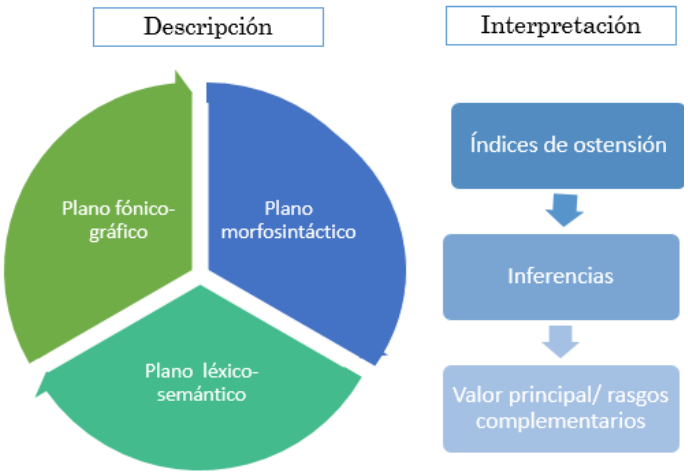


Figura 2. Esquema de análisis descriptivo e interpretativo.

4. Análisis

En la tabla 1 (a continuación) se muestran los veinte eslóganes correspondientes a las veinte publicidades analizadas y que se recogen en los anexos 1 a 5. Se observan las diferencias entre los eslóganes elegidos por cinco marcas de coche en sus páginas web en los dos países objeto de análisis, España y Francia, en dos años concretos, 2017 y 2022.

	2017		2022	
	ESPAÑOL	FRANCÉS	ESPAÑOL	FRANCÉS
FORD FIESTA	Diversión deportiva NUEVO FORD FIESTA ST	*Optimisez votre expérience de conduite* *NOUVELLE FORD FIESTA ST*	Máxima diversión. Eficiencia óptima. NUEVO FORD FIESTA ST-LINE	*Citadine énergisante* *NOUVELLE FORD FIESTA ST-LINE X*
MERCEDES CLA Shooting Brake	Diseñado para dominar la ciudad	*L'instinct précurseur*	Tú defines las reglas	*Prix à partir de 37 250€*
MINI CLUBMAN	EL NUEVO MINI CLUBMAN TE LO PIDE EL CUERPO	*THE NEW MINI CLUBMAN* *A PARTIR DE 340€/MOIS** *36 MOIS. SANS APPORT.* *ENTRETIEN INCLUS.*	NUEVO MINI CLUBMAN UNTOLD EDITION PURA ELEGANCIA	*NOUVEAU MINI CLUBMAN* *UNTOLD EDITION* *LE GENTLEMAN* *INNATENDU*
RENAULT KADJAR	Atrévete a vivir	*Osez l'extrême*	Escápate a la realidad	*Le SUV polyvalent par excellence. Une voiture tout terrain à l'aise sur toutes les routes.*
SEAT LEÓN	Nuevo SEAT LEÓN Este es el momento para vivir cualquier momento	*Leon mycanal à 189€/mois* *Profitez de l'offre de location longue durée à 189€/mois jusqu'au 30/06*	Diseño Es otra historia. El SEAT León es más atrevido, más amplio y tiene una luz trasera infinita LED. Hemos disfrutado haciéndolo y se nota Descubre su diseño	*Design* *It's a whole other story.** *La SEAT Leon. Plus audacieuse. Plus spacieuse. Projecteurs Full LED et bandeau LED arrière unique.* **C'est une toute autre histoire.* *Découvrez sa créativité*

Tabla 1. Cuadro comparativo de los componentes lingüísticos analizados

Sobre la base del contraste español-francés, el siguiente cuadro recoge la división binaria de los índices de ostensión y sus inferencias desde los tres planos de la lengua. Hacemos una comparación entre los eslóganes y observamos que los textos

elegidos en el discurso publicitario son distintos según el país. El análisis de las inferencias nos ha permitido establecer una diferencia entre lo que se dice explícitamente y lo que se comunica implícitamente.





2017	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Nombre del modelo en mayúscula y en negrita. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. • Adjetivos calificativos. **Plano léxico-semántico:** • *Nuevo; diversión deportiva.*	• Aventura • Riesgo • Juventud
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Nombre del modelo en mayúscula y en negrita. **Plano morfosintáctico:** • Modo imperativo: *optimisez.* • *Determinante posesivo: votre.* **Plano léxico-semántico:** • *Nouvelle; expérience; conduite*	• Tecnología punta • Dominio sobre la técnica innovadora • Experiencia automovilística

2022	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Nombre del modelo en gran tamaño. • Nombre del modelo en negrita. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. • Adjetivos calificativos. **Plano léxico-semántico:** • *Nuevo; máxima diversión; experiencia óptima.*	• Intensidad • Aventura • Calidad
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Mayúsculas. • Eslogan en gran tamaño. • Nombre del modelo en negrita. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. • Adjetivos calificativos. **Plano léxico-semántico:** • *Nouvelle; citadine énergisante.*	• Estilo de vida urbanita • Poder

Tabla 2. Análisis de la muestra Ford Fiesta[4]





2017	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Nombre del modelo en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. **Plano léxico-semántico:** • *Diseñado; dominar; ciudad.*	• Poder • Éxito social • Dominio sobre los demás
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Nombre del modelo en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. **Plano léxico-semántico:** • *L'instict précurseur.*	• Tecnología punta • Éxito • Dominio sobre la técnica innovadora

2022	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Nombre del modelo en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis verbal. **Plano léxico-semántico:** • *Tú; defines; reglas.*	• Poder • Éxito social • Dominio sobre los demás
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Nombre del modelo en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. • Determinantes nominales. **Plano léxico-semántico:** • *Prix*	• Marca reconocida • Calidad • Compra segura

Tabla 3. Análisis de la muestra CLA Shooting Brake, Mercedes. [5]

[4] Anuncios extraídos de las páginas http://www.ford.es y http://www.ford.fr, el 19 de junio de 2017 y 23 de marzo de 2022, respectivamente.

[5] Anuncios extraídos de las páginas http://www.mercedesbenz.es y http://www.mercedesbenz.fr, el 19 de junio de 2017 y 23 de marzo de 2022, respectivamente.





2017	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Eslogan en blanco y de mayor tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. • Te: pronombre personal de 2º persona. **Plano léxico-semántico:** • *Nuevo; pide; cuerpo.*	• Necesidad vital • Sensualidad • Intensidad
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • La marca del automóvil en inglés y en un tamaño mayor. • Información sobre la financiación del coche. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. • Determinantes numerales. **Plano léxico-semántico:** • *New; sans apport; entretien inclus.*	• Modelo reconocido • Compra segura • Calidad

2022	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Nombre del modelo en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. • Adjetivos calificativos **Plano léxico-semántico:** • *Pura elegancia*	• Elegancia • Éxito social • Autenticidad
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • Nombre del modelo en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. • Anglicismo. • Adjetivos calificativos. **Plano léxico-semántico:** • *Gentleman innatendu*	• Elegancia • Éxito social • Cosmpolitismo

Tabla 4. Análisis de la muestra Mini Clubman[6]







2017	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Nombre del modelo en mayúsculas y en mayor tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Modo imperativo: *atrévete* **Plano léxico-semántico:** • *Vivir*	• Carpe diem • Aventura • Experiencia vital
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • Marca y eslogan de la marca en la parte superior derecha. • Eslogan del anuncio poco visible, más pequeño que el nombre del modelo. **Plano morfosintáctico:** • Modo imperativo: *osez* **Plano léxico-semántico:** • *L'extrême.*	• Aventura • Riesgo • Intensidad

2022	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Letras oscuras sobre fondo blanco. • Nombre del modelo en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Modo imperativo. **Plano léxico-semántico:** • *Realidad*	• Aventura • Experiencia vital • Carpe diem
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • Letras oscuras sobre fondo blanco. • Nombre del modelo en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis nominal. • Adjetivos calificativos. **Plano léxico-semántico:** • *Polyvalent; par excellence, tout terrain; toutes les routes*	• Calidad • Confort • Tecnología

Tabla 5. Análisis de la muestra Renault Kadjar[7]

[6] Anuncios extraídos de las páginas http://www.mini.es y http://www.mini.fr, el 19 de junio de 2017 y 23 de marzo de 2022, respectivamente.

[7] Anuncios extraídos de las páginas http://www.renault.es y http://www.renault.fr, el 19 de junio de 2017 y 23 de marzo de 2022, respectivamente.



2017	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Nombre del modelo en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis verbal. • Determinante demostrativo. **Plano léxico-semántico:** • *Nuevo; momento; vivir.*	• Carpe diem • Intensidad • Juventud
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Nombre del modelo y precio en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Modo imperativo: *profitez.* • Determinantes numerales. **Plano léxico-semántico:** • *Offre; location; longue durée*	• Compra segura • Garantía • Calidad



2022	ÍNDICES DE OSTENSIÓN	INFERENCIAS
ESPAÑOL	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Eslogan en gran tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis verbal. • Estructura comparativa. • Adjetivos calificativos. • Primera persona del plural. **Plano léxico-semántico:** • *Otra historia; atrevido; disfrutado; se nota*	• Modelo reconocido • Tecnología punta • Familiaridad de la marca
FRANCÉS	**Plano fónico-gráfico:** • Letras en blanco sobre fondo oscuro. • Eslogan en inglés y en gran tamaño. Traducción del eslogan incluida en menor tamaño. **Plano morfosintáctico:** • Sintaxis verbal. • Estructuras comparativas. • Adjetivos calificativos. **Plano léxico-semántico:** • *Audacieuse; spacieuse*	• Modelo reconocido • Tecnología punta • Calidad

Tabla 6. Análisis de la muestra Seat León[8]

Gracias al modelo de comunicación ostensivo-inferencial de Sperber y Wilson, basado en la premisa de que el emisor desea atraer la atención del receptor a través de signos, marcas o evidencias para hacerle inferir el contenido que realmente se quiere comunicar, podremos profundizar en la investigación del mensaje cultural que se esconde en el texto publicitario.

En primer lugar, y al analizar las partes icónicas y lingüísticas de cada anuncio publicado en España y Francia, respectivamente, observamos que muchos de ellos siguen líneas temáticas similares y comparten el mismo contenido connotativo e inferencial. Así, podemos clasificar este análisis en cuatro categorías: las formas en que los anuncios (1) apelan a las sensaciones y emociones del receptor; (2) exaltan el poder de los productos; (3) exaltan el carácter lúdico de los productos; e (4) invitan a disfrutar del momento.

Procederemos al análisis resaltando el mensaje denotativo y connotativo de los anuncios publicitarios, para luego interpretar el mensaje implícito a través de los índices de ostensión al servicio de la persuasión. Paralelamente, se procederá al análisis del elemento cultural subyacente.

4.1. Análisis del mensaje denotativo

Resulta conveniente indicar que, en todos los casos recogidos en nuestro corpus, la imagen elegida para promocionar los automóviles en ambos países siempre coincide, a pesar de que los componentes lingüísticos sí varíen. De igual modo, aunque existen diferencias en los eslóganes escogidos, a menudo nos encontramos con que

[8] Anuncios extraídos de las páginas http://www.seat.es y http://www.seat.fr, el 19 de junio de 2017 y 23 de marzo de 2022, respectivamente.

ambas versiones presentan inferencias relacionadas con sentimientos y emociones, tanto en 2017 como en 2022. Siguiendo el formato convencional de los anuncios publicados en páginas web, las imágenes son en color y presentan un formato rectangular y unas líneas de fuerza más bien horizontales.

Por otra parte, en general, la parte lingüística se incluye en el mismo lugar en los anuncios españoles y franceses, en blanco (salvo en el caso de Renault en 2022) y escrita con la misma tipografía. Esta parte lingüística se compone de un eslogan y del nombre del modelo, aunque las prioridades cambian según la marca y el año. En 2017, en el caso de Mercedes, Renault y Seat, el modelo prima sobre el eslogan, y viceversa para Ford y Mini, mientras que en 2022 el eslogan solo prima para Ford y Seat, concediéndole el protagonismo al nombre de la marca.

Paralelamente, aunque la parte icónica sea aparentemente la misma en las versiones francesa y española de los productos, existen diferencias a nivel inferencial que conviene señalar. Un ejemplo concreto lo apreciamos en los anuncios del modelo Seat León. En las versiones de 2017, el mensaje lingüístico se encuentra a la izquierda, en un cuadrado negro. Está escrito en blanco y con la misma tipografía. En el caso francés, el componente lingüístico se reduce al nombre del modelo y a la información financiera: «Leon mycanal à 189€/mois. Profitez de l'offre de location longue durée à 189€/mois jusqu'au 30/06». En cambio, en el caso español, se incluye la marca, el nuevo modelo y también un eslogan: «Nuevo Seat León. Este es el momento para vivir cualquier momento».

Se observa que las estrategias publicitarias adoptadas en 2017 y 2022 prácticamente no han variado, salvo en el caso del precio del Renault Kadjar y Mercedes, que se menciona en 2022, pero no se hacía cinco años antes; o la importancia dada al eslogan en el caso de Ford y Seat en 2022 mencionada previamente.

4.2. Análisis del mensaje connotativo

En el caso del Ford Fiesta, hay que destacar en primer lugar la importancia de los colores del fondo. En 2017, el amanecer evoca el comienzo de algo y transmite esperanza y poder. Es el comienzo de una nueva aventura; una aventura deportiva reforzada por el ángulo de la toma de la fotografía, que da la impresión de que el coche está frente a una pista de Fórmula 1 vacía, lista para la acción. El eslogan «Diversión deportiva» no hace sino reforzar esta inferencia de poder y diversión, pero también de riesgo y aventura. En cambio, el eslogan francés «Optimisez votre expérience de conduite» contiene una frase imperativa que apela directamente al comprador potencial al manifestar una mejora de la conducción y la exaltación de la experiencia de conducir. Se deduce que se trata de un vehículo de última generación para entusiastas de la conducción. La misma diferencia se aprecia en 2022. Esta vez la foto nos lleva a la ciudad: un coche blanco aparcado en la puerta de un restaurante sobre un fondo iluminado tenuemente, como un nuevo día que comienza. A través de los eslóganes «Máxima diversión. Eficiencia óptima» y «Citadine énergisante», los dos anuncios pretenden de

nuevo promocionar el coche ofreciendo una experiencia diferente en cada país. La versión francesa lo reduce a una experiencia de conducción deportiva en ciudad, mientras que la estrategia de la versión española es vender una aventura deportiva, centrando la publicidad en el entretenimiento y la eficiencia.

En el caso de Mercedes, la fotografía de 2017 evoca un paisaje urbano en el que observamos dos coches que acaparan toda la atención, uno rojo en primer plano y otro gris al fondo. Los rascacielos del fondo y los coches en primer plano evocan el poder económico y social del comprador potencial y presentan unas connotaciones de lujo, tentación, emoción, fuerza y poder. El eslogan español «Diseñado para dominar la ciudad» refuerza la evidencia de poder, mientras que «L'instinct précurseur» en francés subraya no solo el prestigio sino también el carácter innovador del vehículo. La fotografía escogida para los anuncios de 2022, en cambio, evoca una atmósfera totalmente distinta. El coche blanco con fondo oceánico invita a disfrutar del momento y muestra un producto accesible a un público más amplio, especialmente a las mujeres, como ilustra el anuncio español. Incluso el precio anunciado en el anuncio francés parece invitar, de forma más pragmática, a adquirir este flamante modelo de una marca de prestigio.

En el caso del nuevo Mini Clubman, observamos connotaciones de lujo tanto en el anuncio de 2017 como en el de 2022, con el coche presentado sobre un fondo sobrio y artístico, como si se tratara de un perfume en su frasco. Mientras que los eslóganes españoles apelan directamente a las emociones y sentimientos del comprador («Te lo pide el cuerpo», 2017; «Pura elegancia», 2022), el anuncio francés de 2017 anuncia sobre todo el precio, insistiendo en que es un coche accesible para todos, y el de 2022 mantiene el carácter británico de la marca con el eslogan «Le gentleman inattendu», poniendo de manifiesto, nuevamente, el pragmatismo francés.

En cuanto al SUV Renault Kadjar, llama la atención que la foto de 2017 difiere muy poco de la de 2022. El paisaje montañoso de fondo evoca aventura, riesgo y naturaleza; inferencias reforzadas por los lemas de 2017 «Atrévete a vivir» «Osez l'extrême». En 2022, los eslóganes, que una vez más apelan a la aventura y al riesgo, permanecen en un segundo plano, presentados en pequeño tamaño en la esquina inferior izquierda y apenas legibles: «Escápate a la realidad» y «Le SUV polyvalent par excellence. Une voiture tout terrain à l'aise sur toutes les routes». Tanto en España como en Francia, Renault ha favorecido la información financiera, infiriendo así valores como el pragmatismo o la compra inteligente. Este anuncio se dirige a consumidores que confían en la marca: no es necesario convencerles con eslóganes elaborados y evocadores. La estrategia consiste en ser transparente y exponer las condiciones de venta.

En cuanto a los anuncios del nuevo Seat León, aunque ambos son anuncios del mismo producto, cada país lo ha promocionado de forma muy diferente. Las fotografías de 2017 y 2022 muestran un producto moderno dirigido a jóvenes con una vida activa y social; en 2017, representado por un personaje masculino, y en 2022 por un personaje femenino. Además, en el anuncio francés de 2017 se decidió priorizar el

precio y la facilidad de pago del coche. En la versión española, el eslogan «Nuevo Seat León. Este es el momento para vivir cualquier momento» es una frase muy evocadora que no pasa desapercibida. El juego de palabras destaca por la repetición de la palabra «momento» y la referencia al *carpe diem*, es decir, a disfrutar del momento presente. En cambio, en los anuncios de 2022 no hay diferencias, salvo por la sorprendente traducción del eslogan español «Es otra historia» al inglés en la campaña publicitaria francesa: «It's a whole other story», quizá infiriendo una promesa de un futuro emocionalmente rico. Además, el color rojo del coche infunde pasión, emoción, fuerza y poder.

4.3. Análisis del mensaje cultural

En cuanto a los aspectos culturales, cabe hacer algunas observaciones. Según las dimensiones establecidas por Hofstede, las principales diferencias entre los anuncios españoles y franceses, tanto en 2017 como en 2022, tienen que ver con la orientación a largo o corto plazo y la relativa a la indulgencia y la moderación. Como hemos visto antes, Francia se caracteriza por un pragmatismo más exacerbado, ya que los potenciales compradores franceses valoran más características como la marca, la fiabilidad y el precio de lo que compran. El precio del vehículo solo se menciona una vez en un anuncio español, en este caso en referencia a la marca francesa Renault en 2022. Los consumidores españoles prefieren vivir el momento, sin preocuparse del futuro, de ahí el uso de eslóganes que utilizan términos y expresiones como «diversión», «te lo pide el cuerpo», «es el momento para vivir».

Del mismo modo, cuando se trata de indulgencia y moderación, los anunciantes intentan que el consumidor español se sienta más dueño de sus impulsos e instintos, de ahí eslóganes como «atrévete a vivir» o «escápate a la realidad». En el lado francés, la moderación sigue estando a la orden del día y, en el mejor de los casos, se espera que el comprador potencial optimice su «expérience de conduite», que adquiera «[une] citadine énergisante», y, sobre todo, que aproveche la última oferta.

Parece que un periodo de cinco años es demasiado corto para extraer conclusiones contundentes sobre la evolución de las estrategias. Sin embargo, podríamos evocar un creciente pragmatismo del consumidor español y un individualismo cada vez mayor entre los compradores potenciales de ambos países. De los anuncios de este estudio se puede inferir que el éxito y los intereses personales priman sobre los intereses colectivos y las obligaciones familiares. En ningún momento se menciona el coche como objeto de diversión con la familia y los amigos.

Una vez realizado el análisis de las veinte muestras, para examinar el mensaje cultural que se esconde tras el discurso publicitario, primero establecemos las diferencias que resultan de los dos anuncios publicitarios del mismo coche en 2017 y en 2022, y, después, examinamos los resultados obtenidos de todas las muestras en español y de todas las muestras en francés, respectivamente.

5. Resultados

Tras haber realizado el análisis del corpus, hemos podido comprobar que el texto publicitario necesita transmitir su información de manera breve, clara e impactante para lograr que el lector se detenga a leerlo y pueda inferir su intención comunicativa. Por tanto, la mayor parte de la información descansa en el componente pragmático y se transmite a través de índices ostensivos que están presentes en los tres planos de la lengua: el fónico-gráfico, el morfosintáctico y el léxico-semántico:

- Desde un punto de vista fónico-gráfico, vemos que los recursos gráficos analizados como el tamaño, el color o el tipo de letra son utilizados para llamar la atención del receptor.
- Desde un punto de vista morfosintáctico, hemos comprobado que existen intenciones ostensivas al servicio de la persuasión detrás del uso de recursos como la frase nominal («Diversión deportiva», «Máxima diversión », «Pura elegancia», «Le gentleman inattendu», «L'instinct précurseur»), que consigue impactar al lector; del modo imperativo, que aporta fuerza y convicción, además de que acorta la distancia entre el producto anunciado y el receptor («Atrévete», «Escápate », «Osez», «Optimisez »); del uso de pronombres personales («Tú», «te», «lo») y de determinantes numerales («340€», «36 mois»,«358€/mois», «189€/mois», que ofrece precisión; o incluso de fórmulas sintácticas comparativas y superlativas que transmiten intensidad («más atrevido», «plus audacieuse», «más amplio», «plus spacieuse», «Máxima diversión»).
- Desde un punto de vista léxico-semántico, nos damos cuenta de cómo el vocabulario ha sido minuciosamente escogido, no solo para poner de relieve las características específicas del producto, sino también para poder inferir conceptos relacionados con la exclusividad («par excellence»), el *carpe diem* («momento», «vivir», «disfrutado», «expérience»), la intensidad («extrême», «pura», «máxima»), las sensaciones («cuerpo», «instinct», «énergisante»), el poder («dominar»), la innovación («précurseur», «pionera») o la eficacia («polyvalent», «eficiencia»). Quizás el mejor ejemplo sea el uso del término ya acuñado *gentleman* para vender un coche de marca británica tradicional, de reconocido prestigio y que ha sabido entrar en el siglo XXI con seguridad y elegancia.

Por otro lado, como ya habíamos señalado en la introducción, el productor textual conoce las actitudes, los valores, las creencias y los deseos del destinatario, y eso le ayuda a ejercer una fuerza persuasiva sobre su vida imponiendo hábitos sociales y comportamientos determinados. Así, adapta el anuncio para convencer al receptor de que tiene que adquirir el producto. Dada esta necesidad de adaptarse a este, hemos podido comprobar que, a pesar de la tendencia actual a la globalización, existen diferencias entre países tan próximos como España y Francia y que estas diferencias son perceptibles en la publicidad. No se trata, sin embargo, de diferencias en cuanto a la

técnica comunicativa empleada, sino en cuanto a las inferencias que se extraen de los recursos textuales.

Tras haber realizado el análisis de las muestras, hemos podido corroborar nuestras hipótesis de partida. En cada muestra hemos comprobado que la información se emite de manera breve, clara y directa. Así, la mayor parte de la información se transmite implícitamente a través de índices de ostensión que están al servicio de la persuasión. Aquí, elementos como el tamaño y el color de las letras, la tipografía, la sintaxis, el vocabulario, los juegos de palabras y las figuras estilísticas juegan un rol fundamental. En general, y como acabamos de comprobar, los textos españoles presentan inferencias que apelan al ser humano y a sus emociones y sentimientos: «Te lo pide el cuerpo», «Tú defines las reglas», «Máxima diversión». El producto que se anuncia es válido no solo por su tecnología, sino porque, con él, las personas van a disfrutar de la vida, entre otras cosas. Se consigue captar la atención del receptor a través de eslóganes que hacen una llamada a los sentidos, a los estados emocionales, e incluso a los deseos más íntimos. Así, hemos percibido una tendencia a exaltar la pasión, la intensidad de las emociones o las experiencias vitales que derivan del uso del coche: «Pura elegancia, «Atrévete a vivir», «Escápate a la realidad», «Este es el momento para vivir cualquier momento».

Esta misma tendencia se puede observar a veces en los textos franceses con eslóganes como «Osez l'extrême», pero, de forma general, nos hemos encontrado con la voluntad de poner de relieve otro tipo de bienestar, un bienestar relacionado con la técnica y el confort, un bienestar más pragmático: «Optimisez votre expérience de conduite», «Une voiture tout terrain à l'aise sur toutes les routes», «L'instinct précurseur». El producto que se anuncia es valioso por sí mismo porque es tecnológicamente potente o porque proviene de una marca de reconocido prestigio. Se trata de objetos que se ponen al servicio del hombre para satisfacer una necesidad material, pero no emocional. Así, hemos detectado una tendencia a resaltar la calidad, la excelencia de la marca o la eficacia del producto. Y esto se ha conseguido a través de eslóganes que insertan datos, detalles y características únicas de cada coche: «projecteurs Full LED et bandeau LED arrière unique», «prix à partir de 37.250€», «le SUV polyvalent par excellence», «profitez de l'offre location longue durée à 189€ par mois».

Paralelamente, hemos establecido las diferencias que resultan de los dos anuncios publicitarios del mismo coche en 2017 y en 2022. Así, hemos observado que, a pesar de que la estructura y los componentes publicitarios se han mantenido, en ningún caso se ha optado por preservar el mismo mensaje explícito y las inferencias derivadas varían especialmente en las versiones en francés.

En este período de cinco años observamos que los anuncios en francés que en 2017 contenían estrategias discursivas que apelaban directamente al cliente potencial, como el uso del imperativo, en 2022 se han privilegiado las frases impersonales y las frases nominales. Este cambio, sin embargo, no se observa en los anuncios en español, en los que

continuamos advirtiendo la voluntad de mostrar un trato familiar y directo con el receptor a través de recursos como el modo imperativo o el uso de pronombres personales.

En lo que respecta a las inferencias derivadas de cada muestra, en los anuncios en español persiste la voluntad de exaltar una intensidad relacionada, en este caso, con el uso del coche, mientras que en los anuncios en francés observamos la tendencia creciente a minimizar el eslogan publicitario y a añadir información objetiva y relevante sobre las características propias del modelo concreto de automóvil.

6. Conclusiones

En este trabajo, nos hemos adentrado en el mundo de la publicidad, en su historia y hemos establecido los principales rasgos del texto publicitario y examinado las especificidades de su lenguaje a través de los tres planos de la lengua. Además, para poder establecer un contraste entre España y Francia, hemos abordado distintas teorías que plantean lo importante que resulta que un texto publicitario se adapte a su destinatario; pues, a pesar de que vivimos en un mundo abocado aparentemente a la globalización, en muchas ocasiones, preservar las diferencias propias de cada cultura hace que la comunicación resulte más eficaz. Por esta razón, también hemos abarcado la diferencia cultural que puede establecerse entre Francia y España a través de la teoría de las dimensiones culturales.

Además, a partir de una metodología basada en el modelo de Sperber y Wilson, hemos examinado los índices de ostensión y sus correspondientes inferencias desde una perspectiva contrastiva español-francés, lo cual nos ha permitido confirmar los siguientes aspectos: (1) por una parte, que el texto publicitario necesita transmitir su información de manera breve, clara e impactante para lograr que el lector, *a priori* desinteresado, se detenga a leerlo y pueda inferir su intención comunicativa. Por tanto, la mayor parte de la información descansa en el componente pragmático y se transmite a través de índices ostensivos. Estos índices ostensivos se transmiten a través de los tres planos de la lengua: el fónico-gráfico, el morfosintáctico y el léxico-semántico. (2) Por otro lado, también hemos constatado que, dada la necesaria adecuación del texto publicitario a la sociedad receptora, existen diferencias en cuanto al significado inferencial entre los anuncios publicitarios de los mismos productos según vayan dirigidos al público español o al francés.

En los textos que hemos analizado, hemos podido apreciar que las inferencias que se le presentan al consumidor español giran en torno a la pasión, a la intensidad de las sensaciones y las emociones personales. Se anuncian productos que no solo cumplen con la función para la que han sido elaborados, sino que también satisfacen otras necesidades humanas y más íntimas. En contraposición a esta situación, los argumentos inferenciales que se le presentan al consumidor francés están más orientados a resaltar la calidad y la eficacia del producto: la excelencia de la marca y el producto en sí mismo

representan el principal motivo de interés para el receptor y, por ello, el productor textual los utiliza como parte de su estrategia.

Los índices de ostensión y sus correspondientes inferencias también vienen determinados por las diferencias propias que se establecen entre Francia y España, tal y como se han comprobado a través de la teoría de las dimensiones culturales del antropólogo Hofstede. Si bien ambas sociedades aceptan un orden jerárquico, existe una aspiración a mayor competitividad y al éxito social a través, por el lado español, del poder y el dominio sobre los demás y, por el lado francés, de la adquisición de tecnología punta y técnicas innovadoras. Asimismo, Francia es un país más pragmático donde se da importancia a lo conocido y al valor de lo que se adquiere, de tal manera que el precio se menciona naturalmente y que calidad y marca reconocida se ven como valores seguros a la hora de comprar un coche.

Por último, hemos de concluir indicando que este trabajo ha contribuido a resolver las cuestiones derivadas de las preguntas que nos planteábamos al comienzo, esto es, cómo era posible que los textos publicitarios, con tan pocos recursos lingüísticos, lograran transmitir tanta cantidad de información; y si existían diferencias inferenciales entre los mismos textos publicitarios en español y en francés. Por este motivo, creemos que este trabajo podría servir como punto de partida para futuros trabajos en los que, además del componente lingüístico, nos gustaría abordar el componente visual de los anuncios publicitarios de soporte gráfico desde una perspectiva semiológica y cultural.

Referencias bibliográficas

ADAM, Jean-Michel & Marc BONHOMME (2007): *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasión*. París, Armand Colin.

CATHELAT, Bernard (2001): *Publicité et société*. París, Hachette.

CUCHE, Denys (2016): *La notion de culture dans les sciences sociales*. París, La Découverte.

DE MOOIJ, Marieke (2004): *Consumer Behaviour and Culture: Consequences for Global Marketing and Advertising*. Thousand Oaks, Sage.

ESCANDELL VIDAL, María Victoria (2013): *Introducción a la pragmática*. Barcelona, Ariel.

GRICE, Herbert Paul (1979): «Logique et conversation». *Communications*, 30: 1, 57-72. URL: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1446.

HALL, Edward Twitchell (1976): *Beyond culture*. New York, Anchor.

HOFSTEDE, Geert (1980): *Culture's consequences: International differences in work-related values*. Beverly Hills, CA, Sage Publications.

HOFSTEDE, Geert (2001): *Culture's consequences*. Thousand Oaks, Sage.

HOFSTEDE, Geert & Gert Jan HOFSTEDE (2005): *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. New York, McGraw Hill. 2ª ed.

INKELES, Alex (2017): *National Character: A Psycho-Social Perspective*. New York, Routledge.

LÓPEZ MORA, Pilar (2005): «La persuasión en el lenguaje de la publicidad», *in* Sara Robles Ávila (ed.), *Aspectos y perspectivas del lenguaje de la publicidad*. Málaga, Analecta Malacitana, 147-164.

PATIN, Stéphane (2018): «Stratégies d'adaptation de la publicité audiovisuelle: cas du constructeur automobile SEAT en Espagne, en France et en Grande-Bretagne», *in* Françoise Richer-Rossi (ed.), *Les métissages culturels. Patrimoine, arts, langues*. París, Michel Houdiard Éditeur, 193-212.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Ana María (2005): «Sintaxis publicitaria», in María Victoria Romero Gualda (coord.), *Lenguaje publicitario: la seducción permanente*. Barcelona, Ariel, 203-224.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Ana María (2008): «El español en la prensa: aspectos léxico-semánticos», *in* Antonio Arroyo Almaraz (coord.), *La lengua española en los medios de comunicación y en las nuevas tecnologías.* Madrid, Laberinto.

ROMERO GUALDA, María Victoria (2005): *Lenguaje publicitario: la seducción permanente*. Barcelona, Ariel.

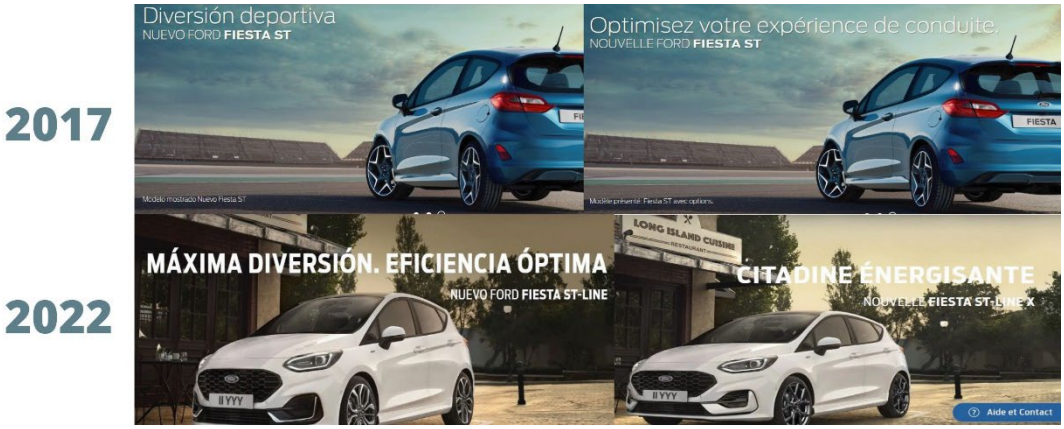
SKIBICKI, Marcin (2009): «Les sous-entendus dans la publicité – réalisation et perspectives». *Synergies Pologne*, 2: 6, 143-152. URL: http://www.gerflint.fr/Base/Pologne6t2/skibicki.pdf

SPERBER, Dan & Deirdre WILSON (1994): *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos.* Madrid, Visor.

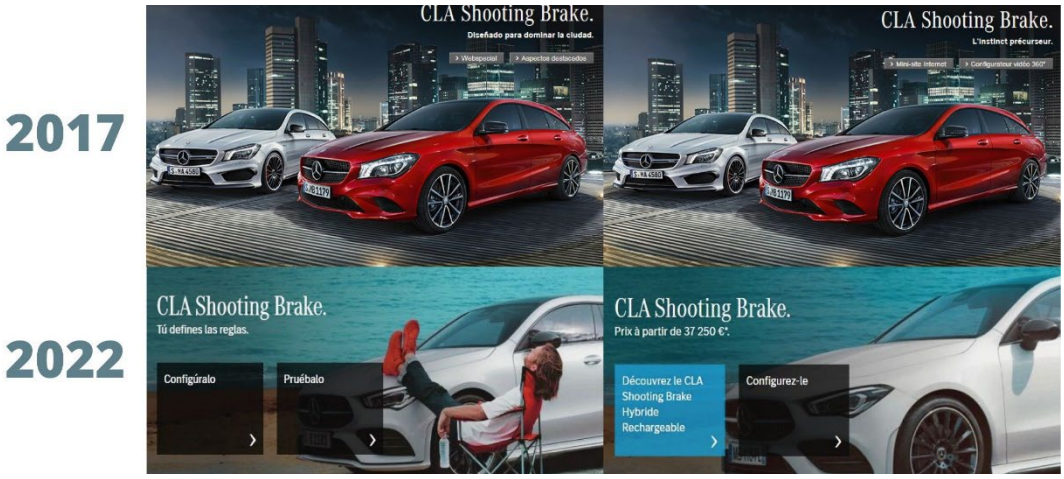
VALDÉS RODRÍGUEZ, María Cristina (2004): *Traducción publicitaria: comunicación y cultura*. Valencia, Universidad de Valencia.

ANEXOS

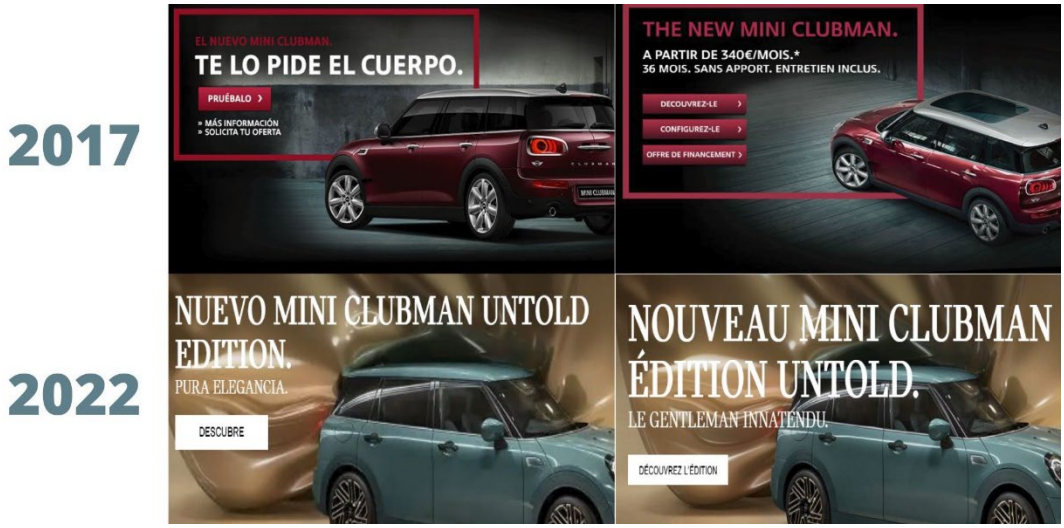
Anexo 1. Anuncios del Ford Fiesta



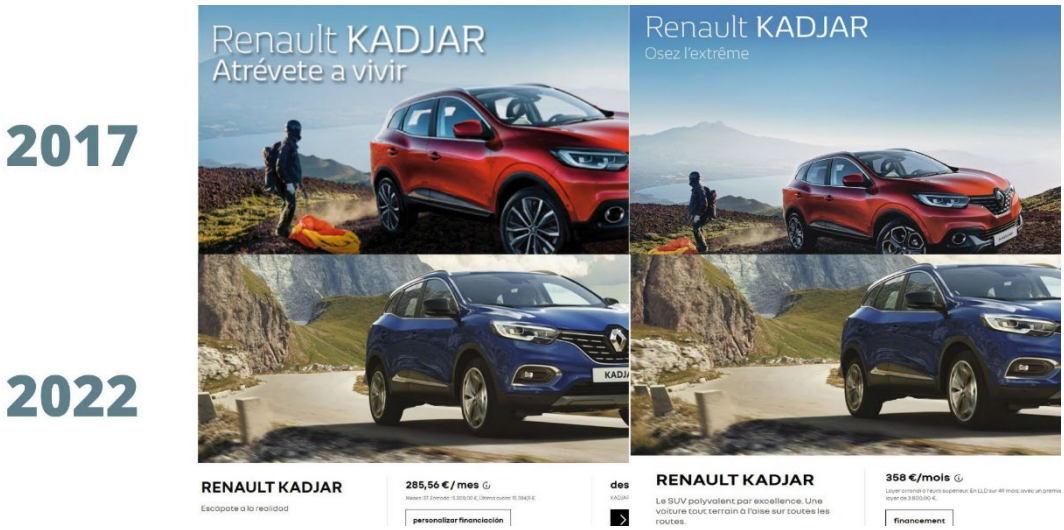
Anexo 2. Anuncios del CLA Shooting Brake, Mercedes



Anexo 3. Anuncios del Mini Clubman



Anexo 4. Anuncios del Renault Kadjar



Anexo 5. Anuncios del Seat León



Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

Le deuil de l'absent dans *Les Funérailles du lait* de Mahi Binebine

Mohamed SEMLALI

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah (Maroc)

mohamed.semlali@usmba.ac.ma

https://orcid.org/0000-0003-0217-8681

Resumen

En su segunda novela, Mahi Binebine aborda un drama familiar, el del encarcelamiento y desaparición de Aziz, el hijo mayor de los Binebine, tras el golpe de Estado de 1971. Tras varios años de espera infructuosa sin noticias de su hijo desaparecido, Mina, envejecida y agotada por el olvido, ya no soporta vivir a la expectativa; siente la necesidad imperiosa de llorar a su hijo para evitar que su recuerdo se desvanezca, pero también, como una Antígona moderna, de oponer a una justicia vengativa su deber de madre y el relato de su calvario, que adquiere entonces una dimensión catártica y de protesta.

Palabras clave: Literatura marroquí, Mater dolorosa, Duelo imposible, Tumba vacía, Entierro simbólico, Contestación y resistencia.

Résumé

Mahi Binebine aborde dans son deuxième roman un drame familial, celui de l'incarcération et de la disparition d'Aziz, le fils aîné des Binebine suite au putsch de 1971. Après plusieurs années d'attente infructueuse sans aucune nouvelle de son fils disparu, Mina, vieille et usée par l'oubli, ne peut plus supporter de vivre dans l'expectative ; elle ressent le besoin impérieux de faire le deuil de son fils pour empêcher son souvenir de s'évanouir mais aussi, telle une Antigone moderne, pour opposer à une justice vindicative son devoir de mère et le récit de son calvaire qui prend alors amplement une dimension contestataire et cathartique.

Mots-clés : Littérature marocaine, *Mater dolorosa*, Deuil impossible, Tombe vide, Inhumation symbolique, Contestation et résilience.

Abstract

In his second novel, Mahi Binebine deals with a family drama, that of the incarceration and disappearance of Aziz, the eldest son of the Binebines, following the 1971 putsch. After several years of fruitless waiting without any news of her missing son, Mina, ageing and worn out by oblivion, can no longer bear to live in expectation; she feels the imperative need to mourn her son to prevent his memory from fading away but also, like a modern Antigone, to

* Artículo recibido el 31/12/2022, aceptado el 13/04/2023.

oppose a vindictive justice system with her duty as a mother and the story of her ordeal, which then takes on a cathartic and protest dimension.
Keywords: Mater dolorosa, Impossible mourning, Empty grave, Symbolic burial, Contestation and resilience.

Tout n'était plus qu'absence. Un vrai néant. Matin après matin
(Mahi Binebine, *Les Funérailles du lait*, 27)

1. Introduction

Dans ses entretiens comme dans ses récits, Mahi Binebine persiste à raconter l'absent, il revient sans cesse sur le drame familial causé par la disparition de son frère aîné (Aziz) qui a eu le malheur de faire partie de la promotion d'élèves officiers entraînée par le général Ababou dans un coup d'État sanguinaire contre le roi Hassan II en 1971. Du jour au lendemain, le bel officier destiné à une brillante et prometteuse carrière militaire voit tout s'effondrer. Incarcéré, il est aussi renié publiquement par son propre père qui n'était que le fou du roi en personne. Objets d'une terrible vengeance, les putschistes sont transférés en secret au sud du pays, au fin fond du désert, dans un mouroir qui restera longtemps anonyme et non localisable. Pendant ce temps, les mères ont sombré dans le désarroi et la douleur d'une interminable séparation qui durera presque vingt ans pour les quelques miraculés qui ont survécu à l'horreur innommable de Tazmamart : « – dix-huit ans, trois mois et quelques jours de prières. Voilà de quoi lasser le plus croyant des anges ! » (Binebine, 2002 : 17). Ce scénario digne des drames shakespeariens, selon les propres dires de Mahi Binebine, est bien réel. La punition s'abat tout aussi bien sur les enfants que sur les familles qui n'ont plus aucune nouvelle des leurs et qui sont livrées à un long travail d'usure, à une irréversible érosion de l'être.

Si Mahi Binebine a consacré des romans à plusieurs membres de sa famille (*Le Sommeil de l'esclave* pour parler de sa Dada, *Le Fou du roi* pour évoquer sa réconciliation avec son père), la mère reste néanmoins une figure obsédante de ses textes. Si certains romans de notre auteur mettent en scène la *mater terribilis*, la dévoreuse de sa propre progéniture, comme on peut le vérifier dans *Le Seigneur vous le rendra* ou dans *Rue du pardon*, la figure maternelle dans ses récits est grosso modo une figure lumineuse, une *mater misericordiae* qui protège ses enfants et se sacrifie pour eux. On retrouve cette mère dans la quasi-totalité de ses récits sous des dénominations différentes, mais elle y apparaît toujours comme une femme combattante qui, en l'absence du père, se démène pour éduquer ses enfants et leur épargner la misère et l'ignorance. Dans ce sens, *Les Funérailles du lait* est un roman écrit à l'honneur de la mère qui, délaissée par son mari, dépossédée de son fils aîné et amputée de son sein à cause d'un cancer, se transforme en une *mater dolorosa* privée de la dépouille de son fils et condamnée à affronter

l'absence de l'être cher dont elle ne peut faire le deuil. Pour résister à l'oubli forcé, elle persiste, malgré le passage des années, à garder l'espoir de retrouver son aîné, ou du moins, empêcher son souvenir de s'étioler dans le vide d'une amnésie voulue et imposée par le régime politique.

Ce combat contre l'oubli et cette volonté d'accomplir le deuil de l'absent constituent les principaux éléments de cette étude où il sera question d'interroger le roman de Mahi Binebine comme un hommage vibrant à l'amour maternel blessé, qui oppose aux forces aliénantes du pouvoir et du monde, l'immensité de son affection et la force protectrice de sa mémoire. Nous aborderons la question de l'absence, qui entraîne une érosion physique et affective de la mère dans la mesure où cette absence complique le deuil et empêche l'apaisement du chagrin. Mais, c'était ignorer les ressources de l'âme humaine qui donnent à la mère endolorie un moyen d'esquiver l'inhumanité d'une justice vindicative, en organisant des funérailles symboliques qui rétablissent le lien et le sens et qui, au final, transforment le récit lui-même, en un lieu de la *catharsis*.

2. L'absence comme usure

« Ceux qui vivent longtemps se nourrissent de l'absence », écrit Chamoiseau (2016 : 15), mais, ajoute-t-il ensuite, ils sont aussi grignotés par cette absence. Revenant sur la genèse de son deuxième roman (*Les Funérailles du lait*), Mahi Binebine évoque les éléments autobiographiques sur lesquels il a greffé sa fiction et la portée symbolique de son récit comme combat contre l'oubli et l'absence imposés :

> Je n'ai pas écrit sur Tazmamart parce qu'à l'époque on ne savait rien là-dessus. J'ai écrit en revanche sur ma mère qui attendait son fils disparu. Un texte entre autobiographie et fiction. Ma mère a eu un cancer du sein dont on l'a amputé. Je me suis dit, ce n'est pas un hasard si son fils disparaît et elle a une maladie du sein. Dans *Les Funérailles du lait* elle demande à récupérer ce bout de chair qu'elle met dans un sachet en plastique et lui parle comme si c'était son bébé. Elle va traverser le pays pour l'enterrer et dire aux hommes, vous m'avez volé la vie de mon enfant, vous ne volerez pas aussi sa mort. Mon enfant aura une sépulture digne. Elle mène alors un combat pour la mémoire (Esposito, 2013 : 302).

Ainsi, au-delà de la perte de la progéniture, le pire châtiment que peut endurer une mère, c'est l'absence d'une tombe et d'une dépouille qui lui permettent d'achever son travail de deuil, de briser la matérialité de cette absence en rendant honneur aux restes de son enfant. Refuser l'inhumation à un mort en le jetant en pâture aux fauves était considéré depuis toujours comme l'expression d'une damnation. Un mort sans tombe est absent doublement : absent de l'espace et absent de la mémoire, car la tombe, en tant que *monument* funéraire, est une trace, elle a pour fonction essentielle de fixer

le souvenir du disparu, d'assurer, au-delà de la mort, une présence de l'absent. Concernant la fonction de la sépulture, Jean-Didier Urbain (1999 : 196) rappelle que

> […] sa fonction magique ou incantatoire consiste à restaurer la présence du mort en arrimant son souvenir à la réalité d'une trace, d'un lieu et d'un signe : à assimiler son absence à la présence d'un objet qui conteste la disparition du disparu, en assignant sa mémoire à résidence.

Dans un entretien avec Patrick Simonin autour de son roman *Le Fou du roi*, Mahi se souvient que sa mère, malgré la longue absence de son fils aîné Aziz, continuait à croire que son fils était encore vivant. Pendant toutes ces années, à chaque repas, elle laissait à son fils disparu ce que Mahi appelle « la part de l'absent » : « nous avons vécu avec cet absent très longtemps. Il était plus présent que tout le monde » (Binebine, 2017). Cette présence étouffante du disparu est le résultat inévitable et naturel d'un deuil inaccompli : l'absence d'une tombe implique l'impossibilité de retrouver le repos et de renouer avec la vie. La tombe, sur le plan symbolique, fixe le mort/absent et empêche son âme d'errer et de tourmenter les vivants[1]. Les familles des disparus se nourrissent d'un vain résidu d'espoir qui les maintient dans une tension permanente dont les effets sont particulièrement corrosifs, surtout si la durée de l'attente s'étale sur deux décennies, comme c'est le cas des familles des emmurés de Tazmamart :

> Il arrive parfois qu'on annonce l'amnistie de certains, des « comme lui », qui ont *mal pensé*. Jusqu'à présent, je n'ai jamais trouvé son nom sur une liste. Pourtant, j'ai cherché comme une folle. Même qu'on a fini par me chasser de la préfecture, tellement je les embêtais. Mais je revenais, jour après jour, pleurer sur cette liste. Vous savez, une liste qui ne porte pas le nom de votre enfant, mort ou vif, c'est comme une tombe vide. Une tombe sans dépouille… (Binebine, 2002 : 18)

Le mot est dit : le syndrome de la *tombe vide*, de l'absence de la dépouille empêche le repos. La déclaration officielle de la mort d'un disparu est une option beaucoup plus clémente pour sa famille car elle met fin à une attente interminable et vaine au lieu de la laisser dans l'expectative, tiraillée entre un néant affreux et un espoir qui érode et tue à petit feu.

L'absence se définit essentiellement par une lapalissade : c'est une non-présence. Le préfixe *ab-* implique l'idée de la séparation et de l'éloignement. L'étymologie du terme l'associe au verbe latin *abesse* qui signifie : 'être loin de'. L'absence est donc liée au manque, au vide, à la perte, à la disparition et à la mort. En arabe, l'absent [*al ghāïb*] désigne « la personne qui n'est plus là », mais aussi, sur le plan grammatical et linguistique, la troisième personne ou la *non-personne* selon l'expression d'Émile Benveniste.

[1] Voir l'entrée « tombe » dans le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant.

Au niveau sémantique, le même mot indique celui qui s'est dérobé au regard après une présence, celui qu'on ne peut plus voir. Ce terme arabe est attaché à la racine [*ghayb*] qui renvoie, de manière générale, à tout ce qui n'est pas accessible à la connaissance et à la perception, à tout savoir qui se trouve dans un au-delà de l'entendement humain. Dans *Les Funérailles du lait*, l'*Absent* est un qualificatif qui s'applique en premier lieu à l'enfant aîné de Mina, l'officier impliqué dans le putsch de 1971 qui voulait renverser le régime de Hassan II. La plupart des putschistes, incarcérés dans une geôle du sud spécifiquement aménagée pour eux, rendront l'âme dans l'obscurité et l'anonymat. Le mouroir sera, bien plus tard, connu sous le nom de Tazmamart, un horrible lieu où le vivant est transformé en matière absente. Vieille et malade, Mina a attendu de longues années le retour de son fils aîné, ce fils qui lui a été arraché pour une cause qui, selon elle, ne mérite pas un châtiment aussi inhumain :

> Et surtout à l'«Absent», ce fils aîné disparu pour avoir « mal pensé » dont on ne sait s'il est vivant (mais dans quelle geôle ?) ou mort, sans que sa mère puisse ensevelir sa dépouille (Binebine, 2012 : quatrième de couverture).

Comme l'affirme le héros de *Mon frère fantôme*, le dernier roman de Mahi Binebine (2022 : 28), « les mères protègent davantage les plus vulnérables de leur progéniture ». Après sa séparation d'avec son mari, Mina a relevé le défi d'élever seule ses sept enfants, de les mener à bon port. Elle a réussi brillamment dans sa mission sauf pour l'aîné qui lui a été enlevé comme une sorte de rançon :

> Lorsqu'elle a chassé le maître d'école, elle s'est retrouvée seule avec ses sept enfants, et il lui a fallu bien des prouesses pour s'en sortir. Et elle s'en est sortie. Sans jamais plier l'échine. Le résultat ? Ses trois filles, confortablement mariées ; quant aux garçons… Bon, ils s'en sont allés conquérir le monde : l'un en Orient, l'autre en Europe, le tout dernier aux Amériques. Pour l'absent, elle n'a rien pu faire (Binebine, 2002 : 73).

Pour Mina, l'absent est devenu un point de fixation, une monomanie qui la ramène sans cesse au cataclysme de l'être provoqué par la disparition de son fils aîné, l'empêchant d'avancer : on ne peut pas se projeter dans l'avenir tant que le deuil n'est pas consommé, tant que la mort de l'être cher n'a pas été prononcée. Telle une statue de sel, elle s'est retournée vers le passé et elle y est restée engluée. Elle ne cesse de ruminer le malheur de la perte de son enfant dont elle garde les objets personnels comme des saintes reliques qui entretiennent sa douleur, notamment les livres que les autorités lui ont remis des mois après l'incarcération de son fils.

> Sur l'étagère sont empilés des livres : ceux de l'absent, récupérés vingt ans auparavant […] Ces livres, vestiges d'un amour en ruine, Mamaya y veillait comme à un trésor. Un trésor d'archéologue. Nul ne pouvait s'en approcher (Binebine, 2002 : 25-26).

Ce travail d'archéologue est nécessaire pour combattre l'oubli et meubler le vide. La mère tient à ces effets parce qu'ils entretiennent la mémoire de son absent, mais aussi parce que, selon la théorie que le docteur Perez ne cesse de répéter dans le roman, chaque livre s'imprègne de l'être de ceux qui l'ont lu, « on abandonne souvent une parcelle de soi dans un livre qu'on a aimé », répétait-il (Binebine, 2002 : 26). Mamaya avait installé une grande bibliothèque en merisier pour recevoir les précieux vestiges de l'absent, mais les deux caisses envoyées par les autorités n'ont rempli finalement qu'une petite étagère du gros meuble, ce qui a eu pour effet d'accentuer la sensation du vide au lieu d'en atténuer l'intensité :

> La bibliothèque resta vide. Un vide affreux, insupportable. Mamaya en souffrait. Dès qu'elle entrait dans sa chambre, son regard se heurtait à la nudité des planches. Cette misère imprégnait chaque rainure, chaque nœud du bois, atteignait les trèfles noirs du papier peint, longeait les rideaux de velours, envahissait les fleurs mauves du couvre-lit, les meubles et le tapis. Tout n'était plus qu'absence. Un vrai néant (Binebine, 2002 : 27).

Si la mère a fini par se débarrasser de la bibliothèque, elle a néanmoins gardé jalousement les livres qu'elle lisait fréquemment tant que sa vue le lui permettait. Comme le constate Haydée Popper (2005 : 59), « la perte de l'enfant » entraîne un « renoncement radical au lien corporel avec celui-ci ». En l'occurrence, Mina essaye d'atténuer la perte de proximité avec le fils disparu en se livrant à une sorte de lecture fétichiste, elle tente de retrouver son fils sous les traits des personnages des romans que celui-ci avait fréquentés, cherchant ainsi dans la fiction un moyen de combler le gouffre affectif laissé par l'absent.

Outre la perte du fils, le drame de Lalla Mina s'explique aussi par une double érosion : l'usure du temps et de la mémoire imposent l'urgence d'une action. L'attente d'un retour éventuel du fils ne peut pas durer indéfiniment parce que le temps lui manque et la mort la guette. Quant à sa mémoire, assimilée à un champ de ruines qui disparaît dans le désert, elle devient de plus en plus défaillante : « Jour après jour, le temps a fait de la mémoire de Mamaya un vrai désert de cendres ; des cendres refroidies que des tas de présences remuent encore ! » (Binebine, 2002 : 52).

3. L'absent et le deuil impossible

L'histoire de l'héroïne des *Funérailles du lait* est une histoire d'amputation et de séparation. Dès l'incipit du roman, elle est représentée comme un être déchiré entre le passé et le présent, entre la vie et la mort : « Elle est là. Et pourtant elle est ailleurs » (Binebine, 2002 : 7). Présente physiquement dans un corps qui a précocement vieilli à cause de la douleur et de la maladie, elle reste prisonnière des temps heureux où son fils aîné était la promesse d'un avenir radieux. Dans son *Journal de deuil*, Roland Barthes (2009 : 79) évoque cette sensation paradoxale indissociable du deuil comme une

« présence de l'absence ». Néanmoins, Mina, alias Mamaya, est incapable de mener le deuil à terme pour plusieurs raisons. Primo, l'absent n'est pas absent définitivement, irrémédiablement, du moment qu'un espoir de retour subsiste malgré les longues années de sa disparition : l'idée de l'irréversible est contrebalancée par cette possibilité d'un retour[2]. Secundo, la mère, vieille et malade, a peur de mourir sans faire le deuil de son enfant ; son chagrin est donc le résultat d'un deuil sans cesse différé, d'où le recours à un ersatz : enterrer le sein amputé.

De ce fait, Mamaya[3] se présente comme une variation autour de la figure de la *Mater dolorosa.* Dans l'imaginaire iconographique catholique, cette icône représente la Vierge Marie endolorie par la perte qu'elle vient de subir, en larmes au pied de la croix, ou soutenant la dépouille de son fils mort. Le martyre de Lalla Mina dans le roman de Mahi Binebine est, dans une certaine mesure, encore plus douloureux car elle n'a ni cadavre à pleurer ni croix à contempler. Pour elle, le tombeau vide n'est pas significatif d'une résurrection ; elle ne peut projeter sa douleur sur aucun objet extérieur, car son fils à elle est peut-être enterré dans l'anonymat d'un charnier. Comme les autres mères qui ont perdu leurs enfants dans les geôles du régime, sa douleur transcende l'individuel et embrasse l'universel.

Mamaya se rappelle une femme qu'elle a rencontrée à la préfecture et qui vivait un drame similaire au sien. Contrairement aux autres mères qui se bousculaient pour chercher le nom de leurs enfants dans la liste, elle se tenait à l'écart car, au fond d'elle-même, elle savait que son fils était perdu pour toujours. Aussi, comme les suppliantes d'Euripide, « ces mères aux cheveux blancs qui ont perdu leurs fils » (Euripide, 1962 : 546) et qui, selon la loi des dieux, en réclamaient les cadavres pour les mettre en terre, ne revendiquait-elle que la dépouille de son enfant pour l'enterrer décemment selon les préceptes de l'islam, revendication qui restera sans réponse. Cette femme qui a profondément marqué Lalla Mina est décrite comme une icône de la souffrance maternelle :

> Nul ne comprenait que ce petit bout de femme au visage gris, les bras vides et ballants, portait à elle seule, dans son ventre, dans ses seins, dans son regard terni et ses cheveux blancs, dans sa peau fanée et jusqu'au bout des ongles, la douleur de toute l'humanité (Binebine, 2002 : 102).

De fait, le drame de Mina ne peut se lire que comme le résultat d'un double avortement : avortement de la seule histoire d'amour que l'héroïne a vécue avec Pierre, le père biologique de son enfant aîné, et avortement du bel avenir que tout semblait promettre à cet enfant. Pensionnaire à la Mission française, Mina a eu la chance et le mérite de suivre ses études au lycée Mangin de Marrakech. Brillante élève et fille de

[2] Clément Rosset dans *La Philosophie tragique* considère à juste titre l'*irrémédiable* avec l'*irréconciliable* et l'*insurmontable* comme les caractéristiques du tragique. Dès l'instant où l'obstacle se révèle dépassable, où un espoir subsiste, le tragique s'évanouit. Cf. (Rosset, 1960 : 24-27).

[3] En arabe dialectal, *Mamaya* signifie littéralement « ma maman » avec une touche stylistique affective.

caractère, on lui propose le poste de maîtresse d'internat qu'elle accepte volontiers pour aider sa famille. C'est durant cette période qu'elle découvrira l'amour auprès de son camarade Pierre, le fils du surveillant, et qu'elle commettra la transgression qui changera son destin. La première nuit d'amour avec Pierre est mémorable, Mina s'en souvient comme un moment décisif de son existence : « cet épisode, vieux pourtant de quelques décennies, persiste, malgré le temps passé, comme un signet placé au centre même de la mémoire de Mamaya » (Binebine, 2002 : 50). Pour une fille arabe, cette relation extraconjugale est associée à une double transgression ; la jeune fille a perdu sa virginité et elle est tombée enceinte d'un bâtard, son fils aîné. Première conséquence de cet écart : Mina décide de mettre fin à ses études et à son bref épisode amoureux. Sous les yeux inquisiteurs de la surveillante, Madame Lisa, elle se sépare de Pierre dans une scène d'adieu qu'elle ressent comme une rupture définitive et irréversible. Deuxième conséquence, elle accepte d'épouser Sidi Magdoul[4], le maître d'école qui la poursuivait de ses assiduités, donnant ainsi une couverture légale au fruit interdit qui allait naître six mois plus tard. Le mariage de Mina avec Sidi Magdoul est à lire comme une soumission au principe de réalité et, surtout, comme une sorte d'expiation sociale, impliquant le sacrifice de l'amour sur l'autel de la légalité. Ce mariage d'intérêt se présente donc, sur le plan symbolique, comme un premier avortement de l'être : Mina est obligée de réprimer le principe de plaisir pour éviter le scandale et préserver les apparences sociales.

Le roman revient à maintes reprises sur l'épisode originel de la défloration de Mina pour insister sur le rôle secondaire de Sidi Magdoul qui n'est, tout compte fait, qu'une sorte de barbon comique, un poète farfelu et « un pauvre bougre » qui a eu la bonté de prêter son nom au bâtard[5]. Sur le plan affectif, Sidi Magdoul, le maître d'école, reste entièrement étranger au drame de Mina. Arborant « le burnous blanc du pouvoir » (Binebine, 2002 : 52), prêtant plus d'attention à la qualité de ses habits qu'au bien-être de ses enfants, il est représenté comme un *pantin* qui a fait son apparition au moment où Merième et sa fille Mina en avaient besoin. Dans ce sens, la symbolique du sang qui tache le drap nuptial est très importante dans l'imaginaire marocain : dans la nuit de noces, la tache de sang est considérée comme une preuve d'honneur et de vertu de la mariée et comme une attestation physique de la virginité de la jeune fille qui accomplit son rite de passage et son premier acte sexuel de jeune femme. Or, Mina a perdu cette virginité dans les bras de Pierre, d'où l'absence de toute tache sur ses draps de noces

[4] Sidi Magdoul est un célèbre marabout de la ville d'Essaouira, mais tout laisse croire que le personnage de Sidi Magdoul est inspiré par le père de Mahi Binebine lui-même. Considérer le fils aîné comme un bâtard est un moyen pour Mahi Binebine de régler ses comptes avec le père qui a renié publiquement son fils suite à sa participation à l'attentat contre Hassan II.

[5] Ce thème de la bâtardise est omniprésent dans les romans de Mahi Binebine : on pense par exemple à la persécution et aux viols que subit Hayat dans *Rue du pardon,* aux soupçons qui planent sur sa généalogie à cause notamment de la couleur rousse de ses cheveux.

qu'elle garde soigneusement dans l'armoire à glace de sa chambre, avec les autres débris de son passé : « Comment permettre à un étranger de s'immiscer de la sorte dans sa vie, dans ses draps de noces aux broderies précieuses que nulle tache rouge n'a jamais souillés » (Binebine, 2002 : 28).

L'absence de la tache est représentative de l'absence de lien entre l'enfant et l'époux puisque l'enfant aîné de Mina a été conçu le jour même de sa défloration dans le lit de Madame Lisa.

Le thème de l'absence est associé au fils tout aussi bien qu'au mari. Bien qu'il soit le père des autres enfants de Mina, Sidi Magdoul, dont la seule présence rappelle la disparition du fils aîné et de son père biologique (l'amoureux Pierre), finit par subir lui-même une sorte d'absentéification voulue et imposée par Mamaya, qui le chasse de la maison et de son existence. Sidi Magdoul, incapable d'assurer la subsistance des enfants, sort de la vie de Mina, comme il y est entré. Les scènes de ménage et les disputes ont empoisonné la vie du couple et le divorce qui en résulte amène la mère à assumer toute seule la charge du foyer et l'éducation de sa nombreuse progéniture. Autant Mina refuse de voir son fils aîné sombrer dans l'oubli, autant elle s'évertue à effacer Sidi Magdoul de sa mémoire et de son récit comme en atteste sa volonté de ne pas trop s'attarder sur ce volet de son histoire : « Non, elle ne s'étendra pas davantage sur cet homme ; son histoire, elle l'a jetée aux oubliettes, au tout-à-l'égout de la mémoire » (Binebine, 2002 : 64-65).

Pour Mahi Binebine, cette éviction du père, dont la paternité est remise en cause dans cette fiction au profit d'un tiers (Pierre) évoqué avec nostalgie, est l'expression d'une rancune filiale qui n'a pas encore, à ce stade, trouvé le moyen de s'apaiser. Le résultat en est la construction d'un roman familial de bâtard qui, pour reprendre l'excellente analyse de Marthe Robert, ne se contente pas de contester la filiation avec le père légal pour revendiquer une autre paternité plus conforme à ses attentes, mais procède à une mise à mort symbolique du père : « le Bâtard n'en a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui en décidant de 'faire son chemin' » (Robert, 1972 : 60). Il sied cependant de souligner une variation dans ce roman originel : ce n'est pas le fils concerné qui conteste ici la paternité, mais la mère elle-même qui, marginalisant Sidi Magdoul, s'attribue pleinement la fonction de la *mater dolorosa* qui affronte seule l'absence de son fils.

En rapport avec la première capitulation de Mina qui était obligée d'accepter un mariage arrangé pour éviter le scandale social, le second avortement existentiel survient quelques années plus tard et frappe directement son fils bâtard. Fruit de la transgression originelle, l'aîné de Mamaya semble poursuivi par la malédiction qui a déjà sévi au moment de sa conception. Il était pourtant voué à une belle carrière militaire. Du jour au lendemain, le bel officier qui faisait la fierté de sa mère est envoyé croupir dans une geôle innommable. Mina ressent cette perte comme une seconde amputation ; elle n'a pas eu le temps de connaître son fils et d'en profiter comme elle n'a pas pu vivre

son amour avec le père biologique : « À peine le temps éphémère d'une jeunesse : l'internat, l'école militaire, la caserne… puis ce mouroir au fin fond du désert. Non, elle n'a pas eu le temps de le connaître, ce fils » (Binebine, 2002 : 25). C'est ainsi que le fils aîné est devenu l'absent, l'objet de la passion de la mère et sa croix.

4. L'inhumation du sein : du deuil à la résilience

Le corps maternel, amputé de l'enfant et privé de deuil, est associé à tous les sèmes de la mort, à la couleur grise, à la fanaison et au flétrissement. Dans le cas de Mina, l'amputation symbolique de son fils aîné est matérialisée par l'ablation de son sein gauche à cause d'un cancer. Le sein est le symbole de la maternité, de la *terra mater* nourricière. Ceci explique la colère profonde et la fureur que ressent l'héroïne quand le fonctionnaire qui lui sert de chauffeur, inconscient de la portée hautement symbolique de l'organe amputé, le traite irrévérencieusement de « chair pourrie » qui souille le drapeau national dans lequel Mina l'a enseveli :

> Un lambeau de chair pourrie, dites-vous ! Vous vous trompez, monsieur, ceci est mon sein, le plus beau fruit de l'arbre que je suis. Un fruit arraché avant terme. Comme mon enfant, monsieur le fonctionnaire. Comme mon enfant. De la chair pourrie, dites-vous ? Je vous défends de prononcer ces mots, je vous défends de les penser ! Pas sous mon toit, monsieur le fonctionnaire. Pas sous mon toit (Binebine, 2002 : 113).

Dans l'impossibilité d'enterrer le corps de son enfant, Mina se rabat sur le sein comme substitut métonymique du fils, un cadavre de remplacement qui rend possible l'accomplissement du rite salvateur de l'inhumation. Pour Mina, son sein amputé est avant tout le signe d'un déracinement auquel il faut remédier : enterrer l'organe permettra de l'enraciner, de retrouver le principe de vie qui est ici symbolisé par le lait. Comme dans tout processus réussi de deuil, le pathologique est transformé en principe de vie et de régénérescence donnant ainsi lieu à la résilience. Michel Hanus (2009 : 21) souligne à ce propos que le deuil et la résilience sont des réponses à un traumatisme au long cours, « l'épreuve des deuils, dit-il, ouvre, le plus souvent la porte à ces capacités de résilience », la résilience étant elle-même définie comme « une fenêtre dans le mur de désespoir » (Hanus, 2009 : 20), qui empêche l'effondrement du sujet et lui donne la force de surmonter l'injustice d'une institution qui est censée assurer une fonction protectrice. Cette institution, en l'occurrence, est le roi lui-même qui, avant d'être un chef politique, est aussi un chef de famille, le père de tous les citoyens.

L'enterrement du sein rappelle la scène de l'inhumation du bébé dans le premier roman de Mahi Binebine (*Le Sommeil de l'esclave*) : obligée par sa maîtresse à se séparer de son nouveau-né, Dada préfère l'étouffer pour le garder à ses côtés. Ensuite, dans une scène de deuil pathétique, elle prépare le cadavre de l'enfant et l'enterre au milieu des racines de l'orme qui domine la cour de la maison. L'arbre devient ainsi le

lieu d'une germination qui permettra au fils de renouer avec la sève maternelle. Le motif de l'arbre est également évoqué dans *Les Funérailles du lait* : le souvenir de la floraison de l'amandier réjouit Mamaya, car il lui rappelle la mise au monde de son absent : « De son lit, Mamaya pouvait voir l'amandier tout couvert de fleurs blanches. Cela lui réchauffait le cœur. » (Binebine, 2002 : 70). Mais, comme toutes les choses qui ont subi la décrépitude du temps, l'amandier est désormais aussi vieux et aussi faible que la mère elle-même, tout comme les rosiers dont les tiges sont brûlées par le soleil. Le figuier planté à côté de la kobba de Sidi Boulghmour est un autre arbre associé à la figure maternelle qui, même lorsqu'elle n'est plus féconde et ne donne plus de fruit, continue à symboliser la résistance :

> Drôle d'arbre, ce figuier ! commenta le fonctionnaire. On dirait un énorme rocher, figé dans sa fierté, quasi minéral. Dommage qu'il ne donne plus de figues ! – Il se fait vieux, lui aussi, répondit laconiquement le bédouin. – Pourtant, même desséché, même effeuillé, il continue d'attirer une colonie de grillons (Binebine, 2002 : 104).

L'enterrement du sein est le début d'un dépassement de la mort en ce sens qu'il rétablit le contact avec la terre, qu'il permet au corps amputé de retrouver ses racines et la sève régénératrice et maternelle. Mina insiste sur la fonction reliquaire de l'organe qui, en tant que succédané du corps du fils, donne à son acte une dimension politique symbolique, un geste de résistance qui refuse l'absence imposée et la proscription du deuil par la subtilisation du corps de l'enfant. Comme l'Antigone antique, c'est sa manière de contrecarrer le refus de sépulture pour le traitre qui a osé porter les armes contre son propre roi. Mina oppose ainsi à la raison d'État son devoir et son droit inaliénable de mère : « C'est que le lait maternel est immortel. On l'enterrera vivant, ce sein, relique de mon héros. Ils m'ont volé sa vie, mais je vais les empêcher de me voler sa mort ! » (Binebine, 2002 : 107).

Ainsi, la mise en terre du sein, loin d'être une acceptation de l'oubli, se donne comme un acte de régénération, une manière de reconstruire la filiation. Telle une graine plantée dans la terre nourricière, le sein n'est pas un objet inerte et mort, encore moins un « lambeau de chair pourrie » comme le prétend le fonctionnaire, mais un concentré de vie immortel qui ne demande qu'à germer pour libérer la vie et la parole. Au-delà de l'objet, c'est le symbole qui compte.

La mère infortunée sait qu'elle doit lutter contre l'oubli et contre le silence imposé. Elle est consciente que la mémoire peut faillir, que les sentiments, même les plus tendres, risquent de s'évanouir par lente érosion :

> Tant de choses nous échappent ! Et la mémoire est si fragile. Même en ouvrant nos cœurs, c'est à peine si nous découvrons l'ombre d'un sentiment, les traces d'un souvenir. C'est-à-dire,

> rien. Pourtant, les cendres de mon bonheur, moi je sais qu'elles sont là, dans cette mamelle fauchée (Binebine, 2002 : 116).

Aussi, pour combattre cette usure inéluctable du temps et de la mémoire, ne cesse-t-elle pas de raconter son histoire et celle de son absent à sa servante Johara et à son chat Minouche. Craignant que le souvenir du fils et la douleur provoquée par son anniversaire n'entraînent une récidive de sa patiente, le docteur Perez demande à Johara d'entretenir le silence, de distraire sa maîtresse pour lui faire oublier le fatidique 11 mars où elle a donné naissance à son enfant. Peine perdue ! La mère peut-elle oublier une date aussi importante, et le veut-elle ? Personne ne peut l'empêcher d'entretenir la mémoire de l'absent, de s'en repaître jusqu'à satiété. Oublier ce fils qu'elle a mis au monde il y a quarante-cinq ans ne serait-il pas synonyme de la pire capitulation ? En faisant semblant de ne pas penser à son aîné, la mère ne cesse de ressasser son histoire, de repasser le fil de ses souvenirs que personne ne peut lui dérober. Le récit de l'absent et le roman lui-même, comme fruit de ce récit, font partie du processus de deuil. À en croire Stéphane Chaudier (2013 : 108), « la littérature fait office de rite » ; il ajoute que « le discours, l'écriture, ne sont pas seulement le terme ou l'horizon du deuil ; ils en accompagnent le déroulement, font partie de sa substance ». Tant que le disparu reste vivant dans la mémoire des êtres chers, il continue à exister d'une manière ou d'une autre. C'est ainsi que Mamaya oppose sa mémoire à l'amnésie, car elle est consciente que l'oubli définitif est la pire mort qui soit et que le souvenir, comme elle tient à le souligner, est « sa puissance, sa force de vie » qu'elle oppose au silence des mouroirs (Binebine, 2002 : 71).

5. Les funérailles du lait comme acte de résistance

Depuis l'Antiquité, le deuil des mères, comme le souligne Nicole Loraux (1990 : 17), est un « enjeu pour la politique » : la cité impose des limites à l'expression du pathos féminin qui risque de nuire à son bon fonctionnement. C'est ce qui fait dire au même critique que la tragédie du deuil est « antipolitique », non pas dans le sens d'une absence d'un message et d'un parti pris politiques, mais plutôt dans le sens d'une prise de position qui engendre un malaise social dans la cité : « Je dirai qu'est antipolitique tout comportement qui détourne, refuse ou met en danger, consciemment ou non, les réquisits et les interdits constitutifs de l'idéologie de la cité, laquelle fonde et nourrit l'idéologie civique » (Loraux, 1999 : 45-46).

On comprend alors que le deuil, lorsqu'il exprime une contestation de l'ordre établi ou prend une position qui dérange le pouvoir en place, devient un acte de résistance éminemment politique. Dans ce sens, la dimension politique du deuil est un aspect essentiel du roman de Mahi Binebine. Malgré sa maladie et la fatigue du déplacement que lui déconseille, en vain, son médecin, Mina persiste à faire le voyage vers la ferme natale pour visiter le marabout Sidi Boulghmour et enterrer son sein dans le caveau familial attenant à son mausolée. Ce voyage vers le « bled », terre des origines,

est essentiel car il permet de rétablir le contact régénérateur avec la terre et avec l'enfant. Le caveau de la famille n'est pas seulement un espace où les corps des défunts sont enterrés, c'est aussi un lieu mémorial qui préserve de l'oubli, de l'effritement et rattache les morts au souvenir des vivants. La description de la maison de l'enfance confirme sa fonction monumentale. Telle une capsule temporelle, et malgré la décrépitude des lieux, elle préserve le souvenir des êtres chers :

> La maison apparut soudain, l'allure hautaine : on avait l'impression qu'elle échappait à l'usure du temps, ce temps qui suinte partout, sur façades écaillées et rides endurcies. Ce temps qui, jour après jour, nous renvoie à l'argile d'antan. La maison de l'enfance tenait bon. Comme si rien n'avait changé, comme si personne n'avait vieilli (Binebine, 2002 : 92).

Mina veut absolument offrir à son fils une tombe pour fixer la mémoire de l'absent et empêcher ses geôliers de voler sa mort en le privant du retour salvateur à l'argile originelle. Pour Mamaya, les funérailles du lait sont un rite qui vise à remporter une victoire sur le régime qui voulait effacer jusqu'au souvenir des putschistes, les effacer purement et simplement de la réalité, en subtilisant leur corps et leur nom. Donner une tombe ou, à défaut un cénotaphe, à son fils aîné, même si celui-ci, comme le remarque Johara, n'est pas encore mort, relève du désir de Mina d'accomplir un devoir de mémoire en préservant le souvenir de son absent, en lui garantissant un enracinement dans le caveau familial avant de mourir elle-même. La cérémonie funèbre est aussi nécessaire pour l'héroïne, qui veut retrouver le repos de l'âme et extérioriser son chagrin. Le rite, affirme Chaudier (2013 : 108), « ne nous rend pas invulnérables ; il n'abolit pas l'épreuve ; il la rend vivable ». Après des années d'attente infructueuse d'un éventuel retour de son fils, elle décide enfin de hâter le rite d'inhumation par crainte de mourir en laissant son absent affronter seul le destin tragique de ceux qui sont privés de sépulture, de ceux qui ne laissent pas de trace et qui sont, comme les âmes torturées et privées d'attaches, condamnés à errer éternellement. L'échange entre Mina et sa servante révèle la préoccupation réelle de la maîtresse :

> Mamaya esquissa un triste sourire et poursuivit : – C'est la tombe de mon fils que l'on creuse-là.
> — Mais, Madame ! balbutia la servante, l'absent est pour l'instant absent !
> — À qui le dis-tu, ma petite Johara !
> — Il n'est pas mort, Madame. Pourquoi donc lui creuser une tombe ?
> — Le temps m'est compté. Je ne peux plus attendre, Johara.
> — Notre temps à tous demeure entre les mains du Seigneur, Madame. Vous me l'avez dit maintes fois.

> — Bien sûr qu'il est entre les mains de Dieu. Mais je sais qu'il ne m'en reste qu'une poignée à vivre ! Une seule pincée, peut-être (Binebine, 2002 : 106).

Mina ne veut nullement s'engager dans un vain combat contre la mort qui réduit tout en poussière, comme en témoigne la maison familiale où le temps a tout rogné. La mort, inévitable et naturelle, n'est pas pire que l'oubli imposé et l'effacement vindicatif de la mémoire des êtres chers. En donnant une place à son absent dans le caveau de famille à côté de Sidi Boulghmour, la mère entend contrecarrer la vengeance du régime qui voulait effacer son fils de la mémoire des hommes. En rattachant son fils, par le biais d'un substitut (le sein), à une sépulture, elle associe son enfant à une trace physique (la tombe) et scripturale (l'énorme épitaphe), pour empêcher l'évanouissement de son souvenir. Ce faisant, elle espère également le réhabiliter dans l'esprit de la postérité en tant que héros de la nation, voire en tant que saint homme :

> — Oui, mon fils est un héros. Et ces crapules voudraient me prendre sa mémoire. Comme si cette vie qu'ils ont murée vingt ans durant dans le désert, comme si le feu qui me consumait les entrailles pendant tout ce temps-là ne leur suffisaient pas. Je les en empêcherai, tu entends ! Sa mémoire, ils ne l'auront pas. Sur la pierre tombale du petit, je ferai graver cette inscription : « Ici repose mon héros. Il a commis le crime de penser aux autres ». Et elle sera énorme, cette pierre tombale (Binebine, 2002 : 107).

La démarche de la mère a résolument une dimension politique parce qu'elle refuse de capituler. Après les longues années d'incarcération de son fils dans un lieu de néantisation qui obnubile les corps et les subtilise au soleil, Mina accomplit ses funérailles du lait pour revendiquer les droits de la maternité, en rétablissant le double lien sacré (le *religare*) entre le fils absent d'un côté, la terre et la nation de l'autre, celles-ci étant, sur le plan symbolique, les deux figures maternelles par excellence. Les funérailles du lait prennent en l'occurrence les allures d'un rite de *regressus ad uterum*, retour à la matrice pour renouer avec les origines et avec la lumière aussi, car la mère, quoiqu'elle redoute l'obscurité, accepte, dans un ultime acte d'abnégation, de céder sa place privilégiée dans le caveau familial à son absent, celle qui se trouve devant la fenêtre.

Mais avant, il faut libérer le sein de son sac plastique étouffant pour lui donner un linceul digne de ce nom. Le gardien lui apporte le drapeau national, non pas ce drapeau délavé qui a perdu son éclat et son étoile et qui orne l'entrée de la ferme, mais le drapeau flambant neuf qu'il a dressé sur sa charrette, dans l'espoir d'obtenir le respect des gendarmes.

> — Merci, mon ami. Votre drapeau fera un bon suaire pour mon petit. Je m'en souviendrai.
> Elle l'étendit sur le sol, y déposa le sachet en plastique, le noua solidement aux quatre coins. Les branches de l'étoile étreignirent le sein (Binebine, 2002 : 111).

Dans l'étreinte de l'étoile verte, le sein libéré de son sachet répand un sang putride et nauséabond qui n'incommode guère la mère, contrairement au fonctionnaire[6] qui exprime sa vive désapprobation parce qu'il perçoit cet acte comme une profanation sacrilège d'un emblème de la nation, pour lequel beaucoup d'hommes sont prêts à mourir : « Reprenez vos esprits, madame, supplia le fonctionnaire. C'est le drapeau national que vous souillez là avec ce lambeau de chair pourrie ! », « c'est sacré, un drapeau » (Binebine, 2002 : 112), ajoute-t-il plus tard. La réaction de la mère ne se fait pas attendre, car devant cette grave accusation d'outrage au drapeau, de profanation d'un symbole national, elle tient à clarifier les choses. En effet, ce que le fonctionnaire ne perçoit, de manière un peu bornée, que comme un morceau de chair pourrie, est un symbole tout aussi sacré ; l'étreinte entre l'étoile et le sein est significative d'une appartenance à la même sphère symbolique, les deux sont des attributs de la maternité : la mère-patrie et la mère nourricière ne sont qu'une seule et même entité. Le vrai sacrilège consiste à vouloir les séparer, voire à établir entre elles une barrière de haine et d'incompréhension. Le sang de l'organe amputé a beau être fétide, il n'en demeure pas moins du sang que la terre ne dédaigne pas, comme elle ne dédaigne guère tous les cadavres qu'on lui confie.

La mère rappelle que son fils est un soldat qui mérite d'être enseveli dans le drapeau de son pays : « Mon fils, clame-t-elle auparavant, est un héros » (Binebine, 2002 : 107) ; son seul crime, s'il en est, est d'avoir pensé aux autres. Ce disant, elle s'inscrit en faux contre les allégations des autorités qui considèrent son fils comme un traître coupable de lèse-majesté. Comme dans l'histoire d'Antigone, il y a deux lectures antagoniques de l'Histoire, deux interprétations opposées d'un même événement : Polynice est-il coupable ou innocent ? Sans doute, comme l'écrivait Racine (1992 : 19) à propos de son Phèdre, il n'est ni tout à fait coupable ni tout à fait innocent[7], mais pour la mère, il est primordial de contrecarrer la force qui voulait effacer jusqu'au souvenir de son fils. Mina rappelle au fonctionnaire que le sein qui l'indispose par son odeur cadavérique, au-delà de sa réalité physique dégoûtante, est un symbole du lait maternel, mais aussi de la tendresse et du bonheur. Ce n'est pas un bout de chair fétide qu'elle ensevelit dans le drapeau, mais son amour maternel et les beaux souvenirs d'un passé heureux qui précédait la disparition de son fils :

> Mon absent lui aussi était militaire et le suaire d'un soldat, c'est un drapeau. Mais qu'importe… Ce que j'enterre ici, c'est ma tendresse. C'est quoi le sein d'une femme, le sein d'une mère ? Un trop-plein de baisers, d'étreintes, de pleurs et de caresses…

[6] Si ce personnage n'est nommé que par sa fonction, et encore une fonction indéterminée qui en fait un simple rouage administratif, c'est, apparemment, pour en faire une sorte de porte-parole de l'institution et de la raison d'État en opposition à la raison viscérale de la maternité.

[7] « Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle s'est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première » (Racine, 1992 : 19).

> Le bonheur, en somme. Mais vous, monsieur le fonctionnaire, savez-vous ce que c'est que le bonheur ? (Binebine, 2002 : 112).

D'ailleurs, le sein gauche amputé et enterré dans le drapeau est le même sein qui jadis fut éveillé par Pierre :

> Ce petit bout de rien taillé dans ta chair, séparé de ses racines, étouffé dans un sac en plastique, n'intéresse personne. Même pas ton chat.
>
> Ce fut Pierre qui éveilla jadis ce sein. Les caresses de ses doigts (des doigts fluets, pas encore adultes) y insufflèrent la vie (Binebine, 2002 : 49).

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (2016 : 112) remarque que le sein en question est aussi une incarnation de la féminité et de l'érotisme ; outre la maternité, ce sein « fait jaillir la sensualité de son premier, et sans doute, seul amour », permettant ainsi une sorte de fusion du père et du fils.

De ce fait, le sein associé à l'amour, à la maternité, à la douleur et au bonheur, mérite bien d'avoir pour suaire le drapeau national, parce que la nation est une figure maternelle qui incarne toutes les vertus sacrées et toutes les émotions susmentionnées. Les derniers mots que l'héroïne adresse au drapeau confirment cette fusion des deux figures maternelles et livrent un message essentiel du roman : « Prends soin de ma douleur, joli drapeau. Elle est mon enfant… Elle est ton enfant. » (116). Quand bien même une nation serait en colère contre l'un de ses fils, elle ne peut le renier, comme on ne peut pas renier un bout de sa chair. L'absent, en tant que soldat, mérite d'être considéré comme un martyr de la nation, un saint qui a droit aux honneurs dus à son sacrifice. L'acte de la mère se veut une réhabilitation du fils et se donne, par conséquent, comme un geste contestataire d'une injustice qui a fait de son fils un traître alors qu'il ne voulait que défendre les sans-voix. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (2016 : 113) ajoute à propos de la mère :

> Non seulement elle bafoue l'interdit qui écarte les femmes des rituels des inhumations, mais plus encore, elle se substitue ainsi à la justice qui a failli et nargue le pouvoir royal en rendant un hommage au militaire que fut son fils, l'innocentant par là même et lui redonnant sa dignité.

La figure de la *mater dolorosa* se confirme à la fin de l'échange avec le fonctionnaire. En accomplissant une sorte de rite de tendresse, Lalla Mina confie au drapeau et à la terre un bout d'elle-même qui a besoin de retisser les liens avec les racines, mais aussi la douleur d'une mère qui sent sa fin approcher sans avoir retrouvé son fils et sans avoir mené à terme son deuil : « De la chair pourrie, monsieur le fonctionnaire ? Non, mon garçon ; de la douleur » (Binebine, 2002 : 116). La voix de Mina, pour emprunter le titre d'une étude de Nicole Loraux, est une *voix endeuillée*, celle d'une mère inconsolable qui a épuisé les larmes sans pour autant éteindre la colère et l'amertume qui

l'habitent. Le *kommos*, comme chant de deuil qui apaise la souffrance, lui est refusé. Pour elle, ce n'est plus le temps du thrène et des lamentations, mais celui de l'action, car elle sent sa propre mort imminente et la mémoire de son fils en péril.

Tout le roman se donne en fait comme un cri contre « la féroce humanité et le mensonge de l'oubli » (Binebine, 2002 : 115), contre la méchanceté des hommes et l'absence imposée. La douleur, que matérialise le sein dévoré par le mal et arraché au corps, a besoin d'un exorcisme. Le rite de l'inhumation est l'aboutissement d'un long processus qui réactualise un thème très cher à Mahi Binebine, celui du rêve prémonitoire, du délire oraculaire que nous retrouvons dans plusieurs textes du romancier. Du rêve de la dévoration dans *Cannibales* au rêve de l'engloutissement et de l'écrasement dans *Le Sommeil de l'esclave*, en passant par le cauchemar de la chute dans *Terre d'ombre brûlée,* on arrive aux hallucinations de Lalla Mina, que nous retrouvons aussi chez le héros de son dernier roman, *Mon frère fantôme* (2022). Chez Mahi Binebine, le rêve ou le délire sont l'expression inconsciente d'un conflit qui oppose l'individu à la société et à son entourage[8]. C'est ce qui explique que ces rêves sont majoritairement des rêves d'écrabouillement ou de maltraitance du corps, le corps n'étant lui-même que l'enveloppe d'une âme torturée à laquelle on inflige une douleur qui devient insupportable et qui, n'arrivant pas à s'exprimer en paroles intelligibles et directes, se manifeste de manière biaisée sous forme d'hallucinations ou de cauchemars.

Prisonnière de son corps fourbu et douloureux et de sa chambre qu'elle n'arrive plus à quitter sans aide, la grabataire est assaillie de visions fantastiques, à la tombée de la nuit. L'atmosphère étrange de l'espace, aggravée par les motifs du papier peint jaune moucheté de trèfles noirs, encourage l'invasion des créatures funestes qui, à la fin de chaque jour, sortent de l'armoire et des meubles et rôdent dans l'espace. Ces créatures des ténèbres ne sont que les messagers d'un au-delà qui appelle Mina et annonce sa fin proche. Le monde des morts devient de plus en plus envahissant. Comme Primera dans *Terre d'ombre brûlée*, le chat Minouche joue un rôle dans cette porosité qui s'installe entre le monde des vivants et celui des morts. Minouche est le confident, le premier récepteur du récit de l'absent, mais, comme le remarque Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (2016 : 110), le chat, depuis les Égyptiens de l'Antiquité, est aussi « un animal psychopompe », qui accompagne et conduit les âmes dans le monde des morts. En psychanalyse, les rêves récurrents sont l'expression d'un conflit non résolu. Mina, qui a peur de mourir sans faire le deuil de son fils aîné, revoit sa mère, Merième qui se plaint du noir et de la solitude dans sa tombe.

Le rapport entre la défunte mère (Merième) et le fils incarcéré se précise. La description de l'espace souterrain et dantesque des morts est à mettre en rapport avec le monde piranésien où l'absent est enfermé, soustrait à la lumière du jour, séparé de la

[8] La remarque est valable aussi pour les tableaux et les sculptures de l'artiste où les corps sont souvent encordés, ployés sous des poids, désarticulés, écrasés entre des obstacles.

société des vivants. Le récit de la descente infernale dans les entrailles du monde ténébreux des morts se double d'un voyage intérieur dans les profondeurs de l'être et de la mémoire. Mina ressent cette descente comme une remontée du temps qui la ramène aux joyeux souvenirs du passé. Elle voulait parler avec sa mère, communiquer avec elle, mais elle avait « la bouche pleine de filaments de toile » (Binebine, 2002 : 21), d'un goût de terre qui lui impose le silence, ce qui ne l'empêche pas pour autant d'étreindre sa mère, et de prendre la résolution de faire le voyage au caveau familial pour brûler des cierges et éclairer l'obscurité qui fait souffrir dans sa tombe sa génitrice et dans son cachot son fils aîné. C'est ainsi que les funérailles du lait rétablissent le lien génésique entre la mère et le fils et permettent à l'héroïne d'échapper à l'absurde.

6. Conclusion

Au-delà du rêve étrange d'outre-tombe qui hante la vieille mère, c'est le désir de briser le silence et d'apporter la lumière aux disparus qui occupe ici le centre du récit. Les souvenirs aident à combattre le *silence complice* et le *mensonge de l'oubli*, à transformer la douleur en une énergie de contestation et de résistance. Le récit de l'absent que nous livre Mahi Binebine dans *Les Funérailles du lait*, est à lire certainement comme l'expression d'une maternité endolorie par la perte de l'enfant, mais il est aussi, en tant que voix qui libère la parole et la douleur, un premier pas sur le chemin de la délivrance et de la paix. En retrouvant la condition de la boue[9], la mère aura accompli sa mission. Sa vie aura été une longue attente d'un fils disparu, un long chemin de passion, exactement comme celle de la mère de Mahi Binebine, qui est morte quelques mois seulement après la sortie de son fils aîné de Tazmamart. À cheval entre l'autobiographie et la fiction, l'histoire de la mère et de son deuil revendiqué rejoint les autres récits de Mahi Binebine où des individus luttent contre un pouvoir écrasant et absurde qui cherche à les réduire en silence, à les maintenir dans la dépendance et dans une soumission avilissante. Encore une fois, l'auteur se place du côté des faibles et des écrabouillés et représente le monde de leur point de vue. Au-delà du réquisitoire contre une justice vindicative qui punit les rebelles mais aussi leurs familles, *Les Funérailles du lait* est un hommage à toutes les mères, y compris à la mère-patrie qui doit s'abstenir de dévorer ses propres enfants et apprendre à pardonner leurs erreurs.

Références bibliographiques

BARTHES, Roland (2009) : *Journal de deuil*. Paris, Seuil/Imec.

[9] « Mamaya ferma les yeux. Sa sueur se mêlait aux cendres, la cire à son sang. Une boue épaisse dégoulinait de son visage, de ses bras, de ses mains, elle était toute de boue, boue qui se répandait sur le tapis, bouillonnant autour d'elle comme une mare résineuse. Elle s'y enfonçait de plus en plus, cherchant à se cacher » (Binebine, 2002 : 115).

BINEBINE, Mahi (1999) : *Le Sommeil de l'esclave*. Casablanca, Le fennec.

BINEBINE, Mahi (2002) : *Les Funérailles du lait*. Casablanca, Le fennec.

BINEBINE, Mahi (2004) : *Terre d'Ombre brûlée*. Casablanca, Le fennec.

BINEBINE, Mahi (2017) : *L'invité*. Entretien animé par Patrick Simonin. *TV5 Monde* (Épisode 139). URL : https://www.mahibinebine.com/single-post/2017/08/21/linvite-tv5-monde

BINEBINE, Mahi (2019) : *Rue du pardon*. Casablanca, Le fennec.

CHAMOISEAU, Patrick (2016) : *La Matière de l'absence*. Paris, Seuil (coll. Points).

CHAUDIER, Stéphane (2013) : « Désir de deuil et défaut du rite. La littérature contemporaine face à la mort d'un proche ». *Les lettres romanes*, 67 : 1-2, 105-126.

EURIPIDE (1962) : *Les Suppliantes*, *in* Marie Delcourt-Curvers (éd.), *Théâtre complet*. Édition présentée, traduite et annotée. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), 535-601.

ESPOSITO, Claudia (2013) : « Ce Maroc qui nous fait mal. Entretien avec Mahi Binebine ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 17 : 3, 299-308. DOI : https://doi.org/-10.1080/17409292.2013.790624

HANUS, Michel (2009) : « Deuil et résilience : différences et articulation ». *Frontières*, 22 : 1-2, 19-21. DOI : https://doi.org/10.7202/045022ar

LORAUX, Nicole (1990) : *Les Mères en deuil*. Paris, Seuil (coll. La librairie du XX^{e} siècle).

LORAUX, Nicole (1999) : *La voix endeuillée*, *essai sur la tragédie grecque*. Paris, Gallimard (coll. NRF essais).

POPPER, Haydée (2005) : « Lutte des mères et processus d'humanisation ». *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 59, 59-66. https://doi.org/10.3917/lett.059.0059

RACINE, Jean (1992 [1677, 1827]) : *Phèdre*. Édition Pocket Classiques.

REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette (2016) : « L'horizon infini de l'espace maternel », in Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt & Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.), *Autour des écrivains maghrébins : Mahi Binebine*. Paris, L'Harmattan, 101-116.

ROBERT, Marthe (1972) : *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Grasset.

ROSSET, Clément (1960) : *La Philosophie tragique*. Paris, PUF (coll. Quadrige).

URBAIN, Jean-Didier (1999) : « Deuil, trace et mémoire ». *Les cahiers de médiologie*, 7 : 1, 195-202.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

Phénomènes liés à la transformation : la sublimation de l'expérience dans la publicité touristique en français

Isabel TURCI DOMINGO
Universidad de Málaga
miturci@uma.es
https://orcid.org/0000-0002-0340-0419

Resumen

Con la semiosfera turística como contexto, nuestro marco teórico evoca ciertos procesos semióticos complementarios que intervienen en la generación del sentido. Esta perspectiva, vinculada a la noción de institución de sentido, permite comprender el entrelazamiento de la acción discursiva y no discursiva, y el componente dialéctico que nutre la génesis y evolución de los imaginarios turísticos. Al considerar que el discurso es vehículo de imaginarios, abordamos la construcción del objeto turístico, elemento focal de la alteridad. Analizamos los indicios discursivos relativos a su vocación fundamental: la capacidad de transformar. Nos apoyamos en una selección de ejemplos para estudiar las manifestaciones discursivas de la transformación, su papel en la construcción de una experiencia turística sublimada, que evidencia el valor del objeto.

Palabras clave: semiosfera turística, análisis discursivo, objeto turístico, destino, alteridad.

Résumé

Adoptant la sémiosphère touristique comme contexte, notre cadre théorique évoque certains processus sémiotiques complémentaires qui interviennent dans la génération du sens. Cette perspective, reliée à la notion d'institution de sens, permet de comprendre l'intrication de l'action discursive et non discursive ainsi que la composante dialectique qui nourrit la genèse et l'évolution des imaginaires touristiques. Considérant que le discours est le véhicule des imaginaires, nous abordons la construction de l'objet touristique, point focal de l'altérité. Nous analysons les indices discursifs ayant trait à sa vocation fondamentale : la capacité de transformer. Quelques exemples à l'appui, nous étudions les manifestations discursives de la transformation, son rôle dans la construction d'une expérience touristique sublimée, qui met en évidence la valeur de l'objet.

Mots clé : sémiosphère touristique, analyse discursive, objet touristique, destination, altérité.

* Artículo recibido el 18/05/2023, aceptado el 15/10/2023.

Abstract

Adopting the tourism semiosphere as a context, our theoretical framework evokes certain complementary semiotic processes involved in the generation of meaning. This perspective, linked to the notion of the institution of meaning, allows us to understand the intertwining of discursive and non-discursive action as well as the dialectical component that feeds the genesis and evolution of tourism imaginaries. Considering that discourse is the vehicle of imaginaries, we address the construction of the tourist object, the focal point of otherness. We analyse the discursive indices relating to its fundamental vocation: the capacity to transform. With some examples, we study the discursive manifestations of transformation, its role in the construction of a sublimated tourist experience, which emphasizes the value of the object.
Keywords: tourist semiosphere, discourse analysis, tourist object, destination, otherness.

0. Introduction

Le tourisme dit expérientiel, ainsi que d'autres développements plus récents tels que le tourisme transformationnel, mettent l'accent sur l'interaction entre le sujet voyageur et l'objet touristique. Dans le cas de cette dernière tendance, l'idée de transformation, qui concourt assidûment dans l'univers promotionnel du tourisme dans ses différentes manifestations discursives, est intensifiée pour en constituer la caractéristique distinctive.

En effet, l'offre liée à ce type de tourisme s'appuie sur la proposition destinée au voyageur d'aller au-delà de l'expérience touristique, puisque le voyage a le pouvoir de produire des changements positifs : *Travel Changes Us and the World*, selon le site web hébergé par le *Transformational Travel Council*[1]. L'objectif de cette forme de tourisme est donc la transformation de soi dans le sens d'un épanouissement personnel et d'une amélioration durables déclenchés par l'expérience touristique. Loin d'être une parenthèse, ses effets dépassent l'intervalle de temps consacré au voyage et se répercutent dans la vie du voyageur ainsi que dans sa relation avec les autres et avec le monde (Portet, 2021). En l'occurrence, ceci suppose l'interpénétration de deux formes de vie qui s'opposent du point de vue axiologique, l'une est représentée par la vie du touriste, qui est censée se transformer au contact de la destination, l'autre par le quotidien dévalorisé que l'expérience touristique parvient à régénérer.

L'évocation croissante de la transformation, plus précisément, de l'expérience transformatrice, qui est largement observable dans le discours touristique, se doit probablement à son adaptation stratégique aux changements sociaux et à l'évolution de la demande. Toutefois, cette tendance n'est pas nouvelle. Tout au contraire, l'imaginaire ayant trait au phénomène de la transformation et à ses effets – « action de transformer ; résultat de cette action » (*TLFi*) – a longtemps joué un rôle prépondérant dans la logique du discours promotionnel du tourisme, notamment dans le discours publicitaire.

[1] https://www.transformational.travel

Peut-être l'idée de transformation est-elle inextricablement liée au phénomène touristique, créateur de mondes.

Sur la base de ces hypothèses qui, dérivées de l'observation, sont étayées par un cadre théorique qui subordonne la pragmatique, y compris son tournant topique, à la sémiotique, nous présentons certaines variantes des manifestations discursives de la transformation étudiées dans un corpus de textes publicitaires[2]. Plus précisément, nous nous proposons de focaliser la transformation en tant qu'effet, c'est-à-dire en tant que symptôme de la sublimation de l'expérience touristique, et de déterminer son intervention dans la construction de la valeur de l'objet destination, ce dernier étant compris comme tout ce qui a trait au concept d'altérité appliqué au domaine du tourisme. Nous ne laissons que momentanément de côté, et ce pour des raisons analytiques, le fait que la transformation peut également être prise en considération comme un symptôme de narrativité, une perspective abordée dans un autre travail.

Nous entamons donc un parcours théorique qui, dans l'encadrement épistémologique fourni par la sémiosphère touristique, aborde les processus liés à la production du sens tout comme à l'application de celui-ci. La notion de destination touristique est examinée par la suite comme étape préalable à la considération du tourisme comme institution de sens, en partant de l'idée que : « Étudier les discours du tourisme, c'est d'abord adhérer au paradigme foucauldien selon lequel comprendre un domaine c'est connaître ses discours » (Yanoshevsky, 2021 : § 2). Dans ce contexte théorique, nous évoquons la ligne doxique instituant la valeur, qui associe l'idée de transformation à valence positive, voire euphorique, à la forme de vie du touriste et aux destinations qui la rendent possible. Quelques exemples à l'appui, nous étudions les manifestations discursives de la transformation, sa fonction dans la construction d'une expérience touristique sublimée, qui met en exergue la valeur de l'objet.

1. La production du sens dans la sémiosphère touristique

La sémiose est impossible en dehors de la sémiosphère, si l'on suit la construction théorique de Lotman (1999 [1966]), cette abstraction de l'espace sémiotique qui, conçu comme un organisme unique, fournit les conditions indispensables à la production du sens. La frontière qui délimite cet espace est perméable à la pénétration ou, plus précisément, à la traduction dans l'un de ses langages internes de ce qui lui est extérieur, ce qui suppose sa sémiotisation, par laquelle il devient une réalité dans la sémiosphère. Toujours selon Lotman, cette frontière n'est pas unique, d'autres, internes, segmentent la sémiosphère en niveaux hiérarchiques. Ainsi se configurent différentes sous-sémiosphères qui possèdent leur propre identité, leur propre

[2] Notre corpus est constitué d'un recueil de publicités ayant trait aux produits et services concernant les pratiques touristiques, publiées entre 2000 y 2019 dans les numéros du magazine de voyages français *Grands Reportages*, de publication mensuelle (*cf.* Annexe).

spécialisation sémiotique : « l'espace interne de chacune de ces sous-sémiosphères possède son propre "Je" sémiotique » (Lotman, 1999 [1966] : 32).

Comme proposé précédemment (Turci Domingo, 2020), la sémiosphère touristique se configure comme l'une de ces sous-sémiosphères[3], au sein de laquelle non seulement les secteurs liés au territoire dans lequel une destination touristique est implantée (politique, économique, social, culturel) prennent une signification spécifique dans la mesure où ils sont pertinents pour elle, mais aussi d'autres facteurs, également cruciaux, qui contribuent à déterminer son attractivité touristique. Nous faisons référence à cet « ensemble de propriétés ou de qualités matérielles inhérentes aux objets perceptibles » (Landowski, 2004 : 47), c'est-à-dire à leurs caractéristiques physiques, à leurs qualités esthétiques, mais aussi à leur dimension symbolique.

La sémiosphère touristique apparaît alors comme l'espace sémiotique qui abrite le réseau de signification d'un système dynamique, au sein duquel s'établissent les contours et l'évolution de la culture touristique. La destination participe au dynamisme du système, comme nous essayons de le montrer par la suite.

1.1. La destination touristique : le changement au cœur même de cette notion

La destination comme projet du touriste (Violier, 2007), cette idée que Kadri, Khomsi et Bondarenko (2011 : 12) adoptent comme point de départ de leur étude sur ce terme, « évoque à la fois un lieu à voir, l'objet d'un désir ou d'un rêve, et une organisation capable de réaliser ce rêve ». L'analyse conceptuelle et sémantique qu'ils mènent sur les écrits du tourisme leur permet de vérifier un usage discursif du terme destination étroitement lié à l'idée de projet qui ne concerne pas seulement le touriste. Se basant sur l'étymologie, « jeter quelque chose vers l'avant », ils comprennent le mot projet comme ces « activités intentionnelles et intéressées projetées dans le futur et dont le but est de changer l'état actuel des choses » (Kadri, Khomsi & Bondarenko, 2011 : 23). Ils retrouvent fréquemment cet aspect sémantique dans les mêmes contextes que d'autres mots tels que gestion, planification, développement, politique, etc., qui débordent largement le projet du seul touriste.

Les résultats de leur analyse autorisent ces auteurs à concevoir la destination comme un ensemble dynamique de projets interconnectés correspondant à cinq dimensions : « un projet anthropologique (vision des leaders, motivation des touristes), un projet économique (marché, produit touristique), un projet d'aménagement (mise en tourisme des espaces), un projet de gestion (mécanisme d'organisation et de gouvernance), un projet urbain (projet sociétal) » (Kadri, Khomsi & Bondarenko, 2011 : 24).

[3] Vision qui s'aligne sur celle de Perrusset (2017 : 322) quand il affirme : « Dans un certain sens, nous pourrions dire que les fonctions des langages se cristallisent autour des diverses institutions en place, lesquelles peuvent alors être considérées comme des sous-sémiosphères gravitant dans la sémiosphère englobante que constitue l'espace social : la langue, la politique, l'économie, la morale, l'art, etc. seraient de telles sous-sémio-sphères ».

Tous ces éléments participant au projet global contribuent, concluent-ils, à la construction de la destination.

Les résultats de cette étude s'avèrent particulièrement révélateurs du fait qu'ils font apparaître l'idée de changement au cœur même de la notion de destination. Dans un travail plus récent, nous retrouvons de même cette conceptualisation, qui relie la destination à l'idée de projet, chez Botti, Clergeau et Peypoch (2019) dans leur étude sur le management touristique. Pour ces chercheurs, la destination est le lieu où deux projets se rencontrent, celui du touriste donnant suite à son projet d'expérience touristique et celui lié au développement du territoire devenu espace touristique grâce à l'action combinée des représentants politiques, des entrepreneurs et des habitants.

Une définition récente de l'Organisation mondiale du tourisme souligne à cet égard la nature multidimensionnelle et complexe de la destination :

> On entend par destination touristique un espace physique délimité ou non selon des critères administratifs et/ou d'analyse dans lequel le visiteur peut passer la nuit. C'est le groupement (au même endroit) de produits/services et d'activités/expériences le long de la chaîne de valeur touristique et c'est une unité de base pour l'analyse du tourisme. Une destination réunit différents acteurs et peut entrer dans un réseau pour former des destinations plus vastes. L'image et l'identité de la destination en sont des caractéristiques immatérielles pouvant influer sur sa compétitivité sur le marché (OMT, 2019 : 14).

Selon cette définition, la nature et la culture participent toutes deux à la configuration de la destination, de son image et de sa personnalité, qui la distinguent des autres et la singularisent. Les limites entre les deux dimensions de cette dichotomie s'estompent certes si l'on relie l'idée de destination à celle de territoire, « de l'espace informé par la sémiosphère » selon Raffestin (1986 : 177). En effet, ce géographe considère l'écogenèse territoriale « comme un processus de traduction et de transformation des formes spatiales à partir d'une sémiosphère » (Raffestin, 1986 : 179) ; un processus sélectif de sémiotisation de l'espace, un « espace progressivement "traduit" et transformé en territoire » (Raffestin, 1986 : 181) ; un processus dans lequel la corporéité est impliquée : « L'écogenèse territoriale est la chronique d'un "corps à corps", l'histoire d'une relation dans laquelle nature et culture fusionnent » (Raffestin, 1986 : 177). Fontanille (2014 : en ligne) abonde dans ce sens quand il écrit que « le territoire est un devenir collectif, une transformation en cours ».

Il semble raisonnable de soutenir que ces affirmations sont applicables au territoire transformé en destination et que, étant donné le caractère dynamique de la sémiosphère touristique, le produit n'épuise pas le processus de ce corps à corps entre la nature et la culture évoqué par Raffestin.

1.2 Les imaginaires touristiques : regard sémiotique

Dans leur récente ligne de recherche sur les racines du sens visant la mise en évidence des fondements naturels et corporels de la sémiotique, Édeline et Klinkenberg, membres du Groupe µ[4] (2013, 2016 et 2018), embrassent résolument l'idée de l'implication incontournable du corps dans la génération du sens, tout comme Raffestin qui l'avait fait dans le domaine de la géographie quelques années auparavant. Ainsi, la nature et la culture se présentent comme un continuum impossible à diviser (2018). La corporéité est effectivement impliquée dans les deux processus interconnectés constituant la sémiose. La première, qui trouve son origine dans la perception, fait référence au processus d'attribution d'un sens à l'expérience de sorte que « le circuit de la signification prend son départ dans ce monde naturel » (Le Groupe µ, 2018 : 17). Selon les auteurs, ce processus qu'ils nomment anasémiose « part des stimulus issus de ce monde et aboutit à l'élaboration des structures sémiotiques » (Le Groupe µ, 2018 : 17).

Le second processus, dénommé catasémiose, renvoie à « l'actionnalité du sens » (Le Groupe µ, 2018 : 16), c'est-à-dire à sa capacité d'action, tant de la part du sujet touristique que de l'Autre, de l'altérité représentée par la destination, y compris ses manifestations discursives. Le premier processus, l'anasémiose, est inextricablement lié par présupposition au second, sans lequel il manquerait d'utilité. Ce dernier, quant à lui, implique une action sur le monde et « prend nécessairement son origine dans un sens alloué à ce monde et à ses acteurs » (Le Groupe µ, 2013 : § 7). Il concerne le corps qui agit, tandis que le premier concerne le corps qui ressent. Les deux simplifient le monde dans la mesure où ils établissent des catégories qui sont stabilisées de manière intersubjective, ce qui permet de rendre la complexité du monde plus facilement manipulable et, de ce fait, de diminuer l'effort cognitif. Les systèmes de signes, propres à l'action, dotés de stabilité intersubjective, sont constitutifs de la sémiose indirecte, puisqu'ils permettent d'expérimenter avec les substituts des choses (Le Groupe µ, 2018). La catégorisation, les signes, l'intention et la décision composent le processus de l'actionnalité du sens et impliquent également d'une certaine manière une réaction du corps, qu'il s'agisse d'une action par le geste ou d'une action par le discours (Le Groupe µ, 2018). Si les deux processus reposent sur la dyade sujet-objet, dont l'interaction déclenche la sémiose (Le Groupe µ, 2018), leur double mouvement ne peut se limiter au cadre étroit de cette relation individualisée ; la mémoire et le signe étendent la sémiose et renforcent sa sociabilité (Le Groupe µ, 2016).

Le transfert de la théorie du Groupe µ, que nous venons d'évoquer succinctement, dans le domaine dont nous nous occupons dans cette étude, permet de conférer un arrière-plan théorique ainsi qu'une perspective intégrative au phénomène de mise en tourisme d'un territoire. Ce fait, fréquemment évoqué par le terme *touristification*

[4] Dorénavant, les ouvrages de ces auteurs sont cités comme Le Groupe µ.

par les chercheurs anglophones (selon Kadri, Bondarenko & Pharicien, 2019) en tant que « processus d'appropriation de l'espace par le tourisme » (Dewailly, 1993, cité par Nadeau, 2000 : 64), renvoie à ce phénomène par lequel, dans l'univers de sens que régit la sémiosphère touristique, certains territoires se transforment en destinations. C'est ainsi que, en vertu du double processus de sémiose et, dans le cas de l'action, par l'imbrication de l'action non linguistique et de l'action linguistique, peut-être du fait de leur alliance stratégique, la destination s'inscrit dans un univers sémantique issu de cette conjonction.

En relation avec l'hypothèse précédemment avancée, l'assomption théorique du double processus de la sémiose et, partant, de l'approche sémiotique qu'elle sous-tend, contribue largement, à notre sens, à la compréhension de la genèse et de l'évolution de ce phénomène qui, d'un point de vue sociologique, est dénommé l'imaginaire touristique. Charaudeau (2007 : en ligne) définit cette notion dans le cadre de l'analyse du discours « comme un mécanisme de construction du sens qui façonne, formate la réalité en réel signifiant, engendrant des formes de connaissance de la "réalité sociale" ». « L'imaginaire est un mode d'appréhension du monde – continue-t-il – qui naît dans la mécanique des représentations sociales […] Il résulte d'un processus de symbolisation du monde d'ordre affectivo-rationnel à travers l'intersubjectivité des relations humaines, et se dépose dans la mémoire collective » (Charaudeau, 2007 : en ligne).

De leur côté, Maria Gravari-Barbas et Nelson Graburn (2012 : § 6) définissent les imaginaires touristiques « comme des imaginaires spatiaux qui se réfèrent à la virtualité en puissance d'un lieu en tant que destination touristique », ce qui les rapproche de la notion de projet à laquelle nous avons fait allusion précédemment. En effet, en tant que point focal de l'altérité touristique, la destination est présence et latence.

2. Discours et expérience touristique

Soutenant l'hypothèse que le symptôme d'un imaginaire est la parole, Charaudeau construit la notion d'imaginaire socio-discursif, ce qui lui permet de relier l'imaginaire social au discours. En fait, en tant que supports et véhicules d'imaginaires, les discours construisent des valeurs, sont porteurs d'axiologies, jouent le rôle de justification de l'action (Charaudeau, 2007), et sont déterminants pour définir la spécificité d'une destination touristique (Calvi, 2012).

Par ailleurs, si « le tourisme est, par nature, le fait d'une expérience constitutive d'un déplacement touristique » (Bargain & Camus, 2017 : § 12), la lecture du texte touristique fait partie de cette expérience. Il ne s'agit donc pas d'une activité marginale, tout au contraire, elle est l'un des éléments constitutifs du tourisme (Vergopoulos & Flon, 2012). D'une manière ou d'une autre, les discours touristiques, dans leur diversité et leur hétérogénéité, façonnent les représentations des lieux, des pratiques touristiques qui peuvent s'y dérouler, et des acteurs impliqués, y compris le touriste lui-même

(Gravari-Barbas & Graburn, 2012). Ils véhiculent ainsi des imaginaires qui contribuent à construire l'expérience de l'altérité.

D'autre part, le rapport entre discours et pratiques touristiques concerne également la production discursive des voyageurs eux-mêmes. Qu'il s'agisse de touristes anonymes, de blogueurs influenceurs ou de journalistes spécialisés, plus ou moins liés à la promotion des destinations en tant que collaborateurs d'offices de tourisme ou de sociétés privées, ils sont tous censés transmettre l'expérience d'un voyage déjà fait ou en cours de réalisation. Leurs discours véhiculent un imaginaire touristique lié à leur propre expérience et sont capables d'induire, dans une mesure plus ou moins grande, une perception, un regard, un certain horizon d'attente dans le projet de découverte de la destination, ainsi que dans la manière de le mener à terme.

Les imaginaires touristiques, toujours subjectifs, bien que potentiellement intersubjectifs, ne sauraient donc se soustraire au double processus de la sémiose. C'est la perception de la destination de la part du voyageur sur le terrain qui explique la génération d'imaginaires. En effet, l'interaction entre le sujet et l'objet, destinés tous deux à s'attirer mutuellement, est un déclencheur de sémiose (Le Groupe µ, 2018). Le discours permet d'articuler le sens personnel de l'expérience vécue et, en même temps, il soutient des illocutions capables d'exercer une action et un effet perlocutoire sur les autres ; des fonctions qui sont exercées de même par les discours spécifiquement liés à la promotion du tourisme, tels que les publicités et autres types de textes persuasifs. C'est ainsi que Hiernaux-Nicolas envisage la constitution de l'imaginaire du tourisme : une construction complexe, qui participe non seulement d'impressions subjectives dérivées de l'expérience personnelle mais aussi de données provenant d'autres personnes ou des médias (Hiernaux-Nicolas, 2002 : 9). De fait, des images construites par les agents touristiques dominants, cette ingénierie imaginale dont parlait MacCannell[5], sont véhiculées par les médias (Hiernaux-Nicolas, 2015 : 75), dans une perspective plus large, par la communication touristique[6], celle classique diffusée par les canaux traditionnels mais aussi celle liée au numérique[7].

En tout état de cause, l'intrication permanente des pratiques et des discours touristiques suggère un processus dialectique continu, induit par l'action discursive porteuse d'imaginaires que les voyageurs eux-mêmes s'approprient, ou qu'ils produisent (Gravari-Barbas & Graburn, 2012) et qu'ils contribuent à modifier.

[5] Hiernaux-Nicolas se réfère à l'ouvrage de Dean MacCannell intitulé « La imaginación frente al *imageenering* », publié en 2007.

[6] Pour plus de détails sur le concept de communication touristique, voir Viallon (2013).

[7] Nous excluons les discours produits par les voyageurs, spécialement par ceux qui tiennent des blogs à but non lucratif ou prennent part à des communautés virtuelles de voyageurs.

3. Institution de sens et transformation dans le contexte du tourisme

Bien que la sémiose émane de la dyade sujet-objet (Le Groupe μ, 2018), ni la génération du sens ni son actionnalité ne peuvent s'enfermer dans cette relation (Le Groupe μ, 2013), ni se limiter à un seul corps. En effet, « un important continuum relie le sens et un autre corps : le corps social. Le sens est donc un système distribué sur une multiplicité d'instances, l'individu n'étant que l'une d'elles » (Le Groupe μ, 2016 : § 59). Le sens nécessite donc une « stabilisation interindividuelle » (Le Groupe μ, 2016 : § 50) à laquelle contribue la dimension institutionnelle intégrant l'arrière-plan de sens commun que constituent les évidences, les clichés sociaux, les croyances et les opinions intersubjectives. Tous ces éléments intègrent la doxa, celle-ci se définissant comme « une forme de représentation du monde structurée par le discours, légitimée par l'usage » liée à des formes imaginaires existant dans la culture collective (Lamizet, 2012 : 250), dont les institutions, qui sont une forme d'expression des imaginaires (Hurtado, 2011 : 88).

À notre sens, il serait éclairant d'inscrire ces considérations dans le domaine de la pragmatique topique fondée par Georges-Elia Sarfati, qui vise à tracer des liens entre la théorie générale de l'action et la théorie des pratiques discursives (Sarfati, 2008). Il forge à cette fin une construction théorique qui prend appui sur le transfert dans la sphère linguistico-discursive du concept philosophique de sens commun, ce dernier se recoupant partiellement, selon l'auteur, avec « la question des représentations mentales en psychologie, des représentations collectives en sociologie de l'action, des représentations culturelles en anthropologie » (Sarfati, 2008 : § 2). La topique et l'institution de sens sont deux autres piliers fondamentaux dans le développement de sa théorie.

L'institution de sens est « un dispositif socio-discursif qui a pour finalité la production ainsi que la pérennisation de normes de pensée, d'expression et d'action auprès des acteurs sujets qui en participent » (Sarfati, 2012 : 94). Chaque institution de sens coïncide avec un domaine de pratique et produit son sens commun propre (Sarfati, 2009 ; 2012).

Le sens commun d'une institution de sens est une construction socio-discursive qui se définit par « l'ensemble des manières de dire et des savoirs propres aux membres d'une même communauté de sens » de telle sorte que, considéré d'un point de vue discursif, il implique la sémiotisation de sa praxis (Sarfati, 2012 : 94). En fait, les normes du sens commun sont appelées topiques par Sarfati. Ces topiques opèrent à différents niveaux, de manière qu'elles sont à la fois des normes anthropologiques, des représentations cognitives, des schémas d'action socialisés ainsi que des marqueurs sémantiques sociolectaux dans la mesure où ils conditionnent le discours dans ses expressions spécifiques (Sarfati, 2008).

Le topos en tant que constituant du sens commun est « un principe interprétatif à caractère pragmatico-praxéologique » (Sarfati, 2008 : § 14), puisqu'il permet une double inférence, linguistique (pragmatique) et pratique (praxéologique) :

> Ainsi défini, un topos opère exactement en vertu de la visée véridictoire de l'institution de sens au sein de laquelle son application se justifie, mais aussi compte tenu de l'univers de croyance de ses protagonistes […] Pour une institution de sens donnée, c'est la réitération du ou de ses topiques directrices qui en garantissent la reproduction (Sarfati, 2008 : § 14).

L'institution de sens est généralement constituée de différentes communautés de sens qui élaborent celui-ci et peuvent contribuer à le modifier, car il est sujet à évolution (Sarfati, 2012). En effet, la sémiogenèse récupère des formes instituées et héritées, des formes à la fois malléables, partiellement mémorisées et collectivement prolongées (Rosenthal & Visetti, 2010).

Sarfati (2012 : 97) avance l'hypothèse que le sens commun d'une institution de sens intègre quatre constituants[8] – cognitif, gnoséologique, gnomique et thymique – , que chacune articule selon une économie particulière, ce qui rend cette institution différente des autres. Les constituants constants en « structurent les contenus normatifs […] et modalisent de ce fait l'expérience vécue des sujets qui en participent ». Par ailleurs, « la modalité rémanente [aux institutions de sens] est toujours celle du /Faire faire/, soit en terme de /Faire savoir/ […], soit en terme de /Faire croire/ […], soit enfin en terme de /Faire ressentir/ » (Sarfati, 2012 : 98).

L'institution de sens touristique semble participer de toutes ces modalités en synchronie comme en diachronie, moyennant le sens commun qui lui est inhérent ainsi que ses topiques annexes, celles-ci constituant un « bassin d'attraction de valeurs »[9] (Molinié, 2008 : § 16). Un regard rétrospectif nous permet d'entrevoir que les pratiques du voyage, entrelacées dès leurs débuts au discours, entraînent un changement, une transformation plus ou moins durable du voyageur. Une transformation dérivée de l'expérience principalement liée à l'acquisition de connaissances dans le sillage du mouvement philosophique qui, à partir du XVI^e^ siècle, a porté à son apogée le phénomène du Grand Tour au XVIII^e^ siècle. Précurseur du tourisme moderne, cette nouvelle façon de voyager chez les jeunes des familles aristocratiques, à la manière du voyage initiatique (Vacher, 2010), était la touche finale d'une éducation particulièrement

[8] Selon Sarfati (2012 : 97-98) : « Le constituant cognitif sélectionne l'ensemble des formes de rationalité commune ("bon sens") requises dans un domaine de pratique. L'aspect "cognitif" du sens commun renvoie ici à l'ensemble des représentations sémantiques, des possibles logiques requis par une communauté de sens pour mettre en œuvre son propre discours […] Le constituant gnoséologique sélectionne l'ensemble des connaissances propres à un domaine de pratique […] Le constituant gnomique conserve l'ensemble des croyances et opinions inhérentes à un domaine de pratique » et finalement « Le constituant thymique caractérise l'orientation axiologique du domaine de pratique considéré. À ce titre il est marqué par la dimension évaluative des relations d'objets distinctives de cette pratique ».

[9] Selon Molinié, « ces valeurs sont bien sûr phénoménologiquement monnayables dans les ordres socio-économique, psycho-politique, idéologico-moral ; elles sont aussi historiques, locales » (Molinié, 2008 : § 16), une conception applicable de même au domaine touristique.

soignée (Suárez Huerta, 2011-2012). Ou bien, la transformation dérivée d'une expérience principalement liée au /Faire sentir/ esthésique ou esthétique, ce qui serait le cas du voyage romantique. En effet, selon Le Huenen (2014), vers la fin du XVIII[e] siècle, de nouvelles formes de voyages apparaissent, notamment vers l'Italie, qui se caractérisent par la mise en avant de l'expérience, de la sensibilité et de l'émotion, s'ouvrant ainsi sur une topique nouvelle. Chateaubriand, précurseur du romantisme, va rompre l'idée du voyage lié à l'éducation, au savoir et à l'apprentissage, pour donner lieu à un sens commun autre, qui fera du voyage « le lieu d'expression et d'épanouissement du moi sensible » (Le Huenen, 2014 : § 17).

Ces deux traditions présentent une homologie remarquable avec deux des grandes tendances qui existent aujourd'hui dans la compréhension de l'expérience touristique, si nous tenons compte des résultats obtenus dans son investigation par Vergopoulos (2016) : « d'une part, celle processuelle, qui établit des liens avec la question de l'apprentissage et des transformations des ressources du monde en connaissances » ; d'autre part, celle qui considère l'expérience touristique comme « un moment à vivre » (Vergopoulos 2016 : § 5) ou une succession de moments qui produisent des sensations et des émotions. À ces orientations, l'auteure en ajoute une troisième, celle-ci focalisée dans le domaine du marketing touristique, selon laquelle l'expérience du voyage est vue comme une « offre de consommation » (Vergopoulos, 2016 : § 6), qui, à notre avis, fait écho aux deux précédentes, grâce auxquelles elle complète l'expérience comprise comme « la vie touristique des touristes » (Vergopoulos, 2016 : § 26).

4. Les formes de vie et la puissance de l'antithèse

Selon la définition apportée par Fontanille (2015a), que nous reproduisons ci-dessous :

> Une forme de vie est une sémiose entre la forme syntagmatique d'un cours d'existence (au plan de l'expression) et l'ensemble des sélections congruentes opérées sur les configurations axiologiques, modales, passionnelles et figuratives (au plan du contenu). Les formes de vie sont les constituants immédiats des sémiosphères.

Ce phénomène, qui se trouve impliqué dans toutes les composantes de la réalité sémiotique, concerne autant le corporel que le culturel, le sensible comme le social (Perrusset, 2020). En effet, comme l'affirme Fontanille (2015b : § 7) :

> Les formes de vie sont elles-mêmes composées de signes, de textes, d'objets et de pratiques ; elles portent des valeurs et des principes directeurs ; elles se manifestent par des attitudes et des expressions symboliques ; elles influent sur notre sensibilité, nos états affectifs et nos positions d'énonciation. Elles disent et déterminent le sens de la vie que nous menons et des conduites que

> nous adoptons ; elles nous procurent des identités et des raisons d'exister et d'agir en ce monde.

La forme de vie est conceptualisée aussi comme une « enveloppe expérientielle » (Basso, 2012 : en ligne), qui, « pour le sujet social qui la vit ou la vise […], stabilise et pérennise nécessairement son identité, et qui peut être saisie ou cultivée plus ou moins facilement » (Perusset, 2014 : en ligne).

Les formes de vie sont à la disposition des acteurs, à la manière d'une sémiothèque ; ils peuvent les adopter, les refuser ou les modifier puisque la « praxis culturelle (la dynamique interne de la sémiosphère) » actualise et réalise une forme de vie ou en virtualise une autre (Fontanille, 2015c : § 9). Bien qu'elles soient socialement et culturellement déterminées, elles sont porteuses d'un potentiel d'innovation dont on peut tirer des expériences inédites ; elles mettent en jeu la dialectique entre l'individuel et le collectif, entre la permanence et la nouveauté (Colas-Blaise, 2012 : en ligne). Elles ont la capacité de mobiliser l'attention, l'intérêt ou l'engagement des acteurs sociaux en entrant en jeu dans les interactions et les échanges socioculturels (Fontanille, 2015c : § 17-18).

Nous situant au niveau le plus général de la sémiosphère touristique, le concept de forme de vie, nous sert à articuler la ligne doxique qui, à notre avis, traverse toutes les composantes qui viennent s'y intégrer, en l'occurrence, le discours, celui de la promotion touristique en particulier. Ce dernier construit l'expérience sur la base des évidences du sens commun, que la doxa touristique, dérivée de l'institution de sens homonyme, reproduit, recrée et réinvente sans se défaire de son essence topique. Nous faisons référence à la relation antithétique qui oppose sur le plan axiologique deux formes de vie, le quotidien dysphorique, affecté par l'imperfection (Fontanille, 2015d : § 35-54), face aux valeurs euphoriques inhérentes à la forme de vie liée aux pratiques touristiques. Le sens émerge de la confrontation et de la différence que la doxa touristique perpétue entre ces deux termes opposés. La puissance de l'antithèse évoquée, sa capacité à sublimer l'expérience touristique, se manifeste dans la mise en scène discursive de la transformation ou dans son évocation, dérivée de l'interaction entre le sujet touristique et l'objet destination, tous deux actants discursifs. Ces deux pôles de signe différent, bien que très proches, sont destinés à s'attirer irrémédiablement dans la logique de la sémiosphère touristique et dans la forme de vie qui lui est consubstantielle, celle du touriste.

Par le biais d'une approche qualitative basée sur l'observation, nous appuyant sur ces hypothèses, nous présentons par la suite quelques analyses à propos d'un choix de textes publicitaires extraits de notre corpus d'étude.

5. Évidences de transformation dans le discours touristique

5.1. Précisions méthodologiques

L'analyse que nous fournissons prend en considération la notion d'expérience touristique. Celle-ci ne se limite pas à l'espace destination et au temps qui y est passé, elle est constituée de plusieurs séquences interdépendantes (Laplante, 1996).

La première est celle qui précède le voyage. C'est la période où le futur touriste développe ses envies et ses besoins de voyager, l'idée de la vie touristique s'immisçant dans la vie quotidienne. La seconde, appelée séquence d'émancipation, comprend le geste de voyager et, en même temps, le sentiment de se libérer des contraintes imposées par la vie quotidienne.

Au cours de la troisième séquence, l'individu s'engage dans différentes activités dans un espace-temps qui se distingue nettement de celui de la vie quotidienne. Il s'agit de la séquence dite d'animation, qui fournit les temps forts de l'expérience touristique et que Jafari (1988) appelle la transe touristique. La quatrième séquence, celle du rapatriement, consiste en l'inévitable retour de l'univers temporel du tourisme à la réalité permanente et inéluctable de la vie quotidienne. Au cours de la cinquième séquence, celle de la réincorporation, l'expérience touristique acquise est progressivement intégrée dans la vie quotidienne. C'est le moment de partager les souvenirs du voyage, les expériences vécues, même si de nos jours l'utilisation d'internet, des téléphones portables et des réseaux sociaux permettent de le faire sans attendre le retour. La dernière séquence est constituée par le temps dit de l'absence, c'est-à-dire le temps correspondant à la vie ordinaire qui s'est poursuivie malgré l'absence du voyageur et qui, comparée au temps consacré au tourisme, permet de mesurer l'intensité de l'expérience touristique (Laplante, 1996).

Parallèlement, nous prenons en compte l'aspect afin de déterminer si la transformation se présente comme accomplie ou non accomplie, c'est-à-dire en cours de réalisation, si elle présente un aspect ponctuel, itératif ou duratif, inchoatif ou, au contraire, s'il s'agit d'un aspect terminatif. Nous faisons intervenir l'aspect au niveau discursif, en tant que dimension qui transcende le verbe et la phrase (Bertrand, 2017) et qui tient compte à la fois des composantes linguistiques et visuelles du discours. Les variantes aspectuelles sont porteuses de valeurs que nous tentons d'élucider, car elles peuvent donner lieu à des interprétations émotionnelles et évaluatives (Pessoa, 1991 ; 1998).

D'autre part, nous observons le mode d'existence de l'objet touristique, sa présence sémiotique. Nous nous intéressons particulièrement à sa potentialisation, c'est-à-dire, son rapport au pouvoir être, sa disponibilité à être apprécié, qui est objectivée dans le discours (Badir, 2020) par la mise en scène de l'expérience touristique, c'est-à-dire, de la rencontre du sujet et de l'objet touristique, tous deux actants discursifs. En effet, « Pouvoir agir […] et pouvoir être […] expriment une assomption d'action ou de situation sans que la présence de cette action ou situation soit rendue nécessaire. L'assomption discursive suffit à son objectivation » (Badir, 2020 : 20). Ceci est renforcé

par le fait qu'une potentialisation suppose une effectuation (Le Groupe μ, 2016 : § 11). Ce mode d'existence de l'objet, qui porte sans doute en soi de quoi faire rêver les voyageurs potentiels destinataires de la publicité, prendrait part à l'agencement des chemins de la persuasion.

La sélection de textes publicitaires dont nous proposons l'analyse tente de retracer certaines variantes de la matérialisation discursive de la transformation en suivant les différentes approches que nous venons d'esquisser. Pour ce faire, nous étudions les réseaux isotopiques linguistiques et visuels[10] qui la soutiennent.

5.2. La transformation et sa matérialisation discursive

Nous avons choisi, pour commencer, une publicité dans laquelle l'alliance des composantes linguistiques, iconiques et plastiques évoque différentes phases de l'expérience touristique. D'autre part, elle rend explicite l'opposition entre la forme de vie quotidienne et la forme de vie du touriste et leurs valences respectives, conformément au sens commun caractéristique de la doxa touristique (GR, n° 337, janvier 2010 : 109). L'annonceur est Tirawa, une agence spécialisée, entre autres destinations, dans l'Orient, qui propose des voyages hors des sentiers battus, comme l'indique son site web.

Trois parties superposées divisent l'espace occupé par cette publicité dans sa mise en page. En haut, comme s'il s'agissait d'une page de dictionnaire, différentes vedettes apparaissent. L'une d'entre elles écrite en caractères gras et en noir, ainsi que sa définition : « uniformité (n. f. l'état de ce qui est uniforme, monotone, semblable dans ses parties) » (GR, n° 337, janvier 2010 : 109) attire l'attention grâce au jeu des éléments plastiques. Elle est précédée de deux mots de la même famille, « uniformément » et « uniformiser », ceux-ci moins visibles puisque colorés en gris clair, qui insistent sur le même sens ainsi que leurs définitions. Deux autres mots la suivent, « unilatéral » et « unilatéralement », définis par leur limitation à un seul aspect, à la partialité, à la non-réciprocité. L'arrière-plan de cette page censée être un dictionnaire est une carte, très atténuée, en nuances de gris sur fond blanc, qui laisse pressentir le désir de voyager, se situant ainsi dans la première séquence de l'expérience touristique, ce qui dénote un aspect inchoatif.

La partie centrale, qui est très attrayante puisque plus vive et plus grande que les autres, accueille une image extrêmement colorée de Bouddha sur un fond noir. Il s'agit en particulier d'une photographie de Maitreya, une statue de 15 mètres de haut qui se trouve dans le temple de Thiksey au Ladakh, la région du nord de l'Inde connue comme le Petit Tibet. Outre cette information, se distingue le mot « diversité » surimprimé en italique et en plus gros caractères. Les points de suspension qui le précèdent font la transition entre la partie supérieure et la partie centrale de l'annonce évoquant la séquence d'émancipation de la vie quotidienne. Ils associent également deux termes

[10] En ce qui concerne l'analyse visuelle, nous avons eu recours à Groupe μ (1992).

opposés : « uniformité » et « diversité », une antithèse qui construit un sens immédiatement perceptible. L'ancrage de ces deux lexies dans le contexte linguistique et visuel de cet icono-texte ne laisse pas de doute sur les valeurs axiologiques qu'elles véhiculent respectivement, négative pour la première, positive, voire euphorique, pour la seconde. S'agissant du mot « uniformité », le texte publicitaire a recours à l'hybridation ou mélange des genres, en particulier, à l'usage par un genre A, en l'occurrence le genre publicitaire, d'un genre B (Adam, 2011 : 28-30), celui du discours lexicographique. En tant que détenteur de la norme linguistique et véhicule du sens commun (Sarfati, 1994), il devient le garant de la valence dysphorique du mot « uniformité » que la définition retenue laisse entendre. Cette valeur est renforcée par les mots de son entourage textuel et sémantique : unilatéral et unilatéralement. Si « uniformité » a reçu une attention spéciale dans le but de construire une interprétation à valeur négative nette, le mot « diversité » ne nécessite aucune définition. S'opposant à son antonyme, les valences positives[11] lui sont facilement attribuables, avec l'étayage du visuel. Source de bonheur, le voyage impliquerait le passage de l'uniformité de la vie quotidienne à la diversité des rencontres avec l'altérité, qui exigent le déplacement vers l'ailleurs. Du moins, c'est ce que laisse entendre l'antithèse qui sous-tend l'axe publicitaire de ce texte. Les effets de sens qu'elle produit reprennent et réavivent la ligne doxique qui dévalorise la vie quotidienne et charge de valeur la vie du touriste, en jouant sur le topos. En fait, l'interaction du voyageur avec la destination transformera l'absence de couleur, l'uniformité, la monotonie, le manque de sens de la vie quotidienne, en une diversité colorée, lumineuse et exotique offerte par la destination, qui se tient disponible pour aller à sa rencontre.

Par sa présence en tant qu'actant potentialisé pour les destinataires de cette publicité, la destination offre l'euphorie de la transe touristique menée à son terme, où prime donc l'aspect perfectif. La présence du Bouddha Maytreya, le Bouddha à venir, ajoute des connotations hyperboliques, car elle symbolise le présage de la transformation intérieure qui résultera de la rencontre avec la diversité, que l'agence Tirawa réserve à ses clients. Le parcours de lecture culmine dans la partie inférieure de l'annonce, qui intègre les instruments pour y parvenir : logo, marque et coordonnées, site web, téléphone et adresse.

Si cette publicité rend explicites les valences respectives des formes de vie que la doxa touristique oppose, dans d'autres, le quotidien dysphorique n'est que présupposé. En effet, que ce soit de manière explicite ou implicite, « il n'y a de valeur positive qu'à condition d'une négation qui est à la fois son envers et la condition de sa possibilité » (Bordron, 2015 : 64). Nous choisissons donc cette fois-ci une publicité institutionnelle française, qui se situe dans la première phase de l'expérience touristique, celle qui

[11] Peut-être le mot « diversité » a-t-il une valeur consolidée dans nos sociétés occidentales, comme en témoigne la *Déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle* (Unesco, 2001) et la valorisation sociale qu'elle présuppose et véhicule.

précède le voyage, lorsque le futur touriste développe son désir de voyager, bien que la quatrième étape, le retour, soit également évoquée (GR, n° 282, juillet 2005 : 19).

La partie iconique consiste en une illustration rappelant les contes pour enfants. La mer et le ciel, séparés par la ligne d'horizon, occupent une grande partie de la page. Sur le rivage, face à la mer, perchée sur un rocher, on voit une mouette de taille égale à celle d'un enfant agenouillé à ses côtés, tous deux en perspective oblique. C'est l'enfant qui se charge de dire le slogan : « Toi, l'oiseau, tu les as vus, les trois océans… j'irai aussi ».

Inscrite en surimpression dans le ciel, cette phrase est accompagnée de la liste des noms des destinations qui comptent parmi les territoires français d'outre-mer et qui constituent l'objet à promouvoir dans cette publicité. L'aspect terminatif du voyage de la mouette, déjà familière des trois océans et des territoires français qui s'y trouvent, contraste avec l'aspect inchoatif qui marque le projet de l'enfant, encore dépourvu de cette expérience voyageuse. Or, on sait bien que « c'est la considération d'une autre valeur possible qui a créé l'état de manque » (Bordron, 2015 : 63). Le voyage de l'oiseau, symbole de liberté, transforme le manque en pulsion d'action, la dysphorie en euphorie face à l'attente de la transe touristique, qui devra donner lieu à mille et une expériences, telles celles d'un enfant avide de découvrir le monde. Ce voyage déjà fait passe le relais, avivant le désir de celui qui le prendra à son tour.

Ces effets de sens s'articulent autour de l'apostrophe qui met en scène la voix du personnage ainsi que son apostrophé, moyennant sa personnification. L'usage du pronom tonique à la deuxième personne « toi » est explicité par « l'oiseau », hyperonyme que l'image permet d'attribuer à la mouette présente aux côtés de l'enfant. L'apostrophe permet d'imprégner le discours d'affectivité, voire de lyrisme, dans les confidences de l'enfant faites à l'oiseau. D'autre part, elle produit le surgissement d'une temporalité double, celle du passé représenté par le voyage de l'oiseau déjà réalisé, qui met en évidence l'état de manque de l'enfant, et celle à venir dérivée de la détermination à voyager exprimée au futur simple par celui-ci quand il affirme « j'irai aussi ». Naturellement, le déplacement, le mouvement vers l'ailleurs est de mise.

La transformation basée sur l'acquisition de connaissances réservées aux plus fortunés opère dans les deux publicités suivantes, bien qu'à des étapes différentes de l'expérience touristique. La première dont l'annonceur est un fabricant de valises et de matériel technique de voyage, de marque Trekking (GR, n° 286, nov. 2005 : 99) se situe dans la phase d'émancipation, c'est-à-dire dans le processus de déplacement vers la destination.

Le slogan de cette publicité correspond à un proverbe français, « Les voyages forment la jeunesse », déjà inclus sous sa forme actuelle dans le Dictionnaire de l'Académie de 1835 sous la vedette « voyages ». Appartenant au genre proverbial, il « illustre une dimension essentielle du sens commun dans sa facture langagière » (Cadiot & Visetti, 2009 : 10). De manière simplificatrice mais significative, comme il est d'usage au stade de la reformulation par la doxa de contenus canoniques (Sarfati, 2008 : § 37) de

nature philosophique, par exemple, ce proverbe fait écho à un topos qui remonte aux temps précédant l'apogée du Grand Tour. Ce slogan/proverbe contraste avec l'image, une photographie se parant de la couleur sépia des photos anciennes qui montre une touriste senior à son arrivée dans un aéroport. Vêtue d'une élégante tenue sportive, dont une raquette de tennis, elle traîne un charriot comblé de valises et de sacs de voyage, plutôt usés. Ces bagages du passé, inconfortables et visiblement démodés, contrastent avec les valises modernes, maniables et colorées, qui sont exposées au premier plan.

Le contenu topique du proverbe se réinvente[12] pour évoquer le fait de savoir voyager, c'est-à-dire, de posséder des connaissances procédurales en matière de voyage, y compris le fait de savoir s'équiper de bagages adaptés. Le produit annoncé prend donc place dans la longue tradition du voyage éducatif. Sa valeur symbolique de rite de passage l'inscrit dans une expérience valorisante, qui ne concerne pas que les jeunes, et qui doit faciliter l'appropriation d'une vie différente marquée par de nouveaux rythmes et de nouvelles relations (Vacher, 2010), quel que soit l'âge du voyageur. Le produit est un adjuvant dans le processus de transformation du touriste, qui se manifeste dans l'itération de ses expériences de voyage, dont le vécu, pour lui, ne peut que s'améliorer. En effet, dans la mouvance éducative « intellectuelle et culturelle » (*TLFi*) des voyages qui façonnent le voyageur « en développant [chez lui] certaines connaissances, habitudes, manières, qualités » (*TLFi*), aucune entrave dérivée du transport des objets personnels vers l'ailleurs ne viendra gâcher ni limiter ce processus transformationnel. La coopération du produit annoncé devient évidente dans le rédactionnel, qui interpelle directement le destinataire : « Les bagages techniques TREKKING vous suivront jusqu'au bout du monde…et plus si affinités ». L'hyperbole publicitaire est servie, mais le surplus de sens à valeur euphorique véhiculé par le syntagme « et plus si affinités » en équilibre la portée (Bonhomme, 2014), tout en invitant à l'achat du produit, puisque la preuve ne pourra provenir que de la valorisation du consommateur effectif dérivée de son interaction avec le produit.

La publicité suivante (GR, nº 314, mars 2008 : 17) a pour annonceur l'agence Club Faune Voyages, qui organise des voyages de luxe sur mesure dans le monde entier. L'absence de rédactionnel souligne le caractère prédominant du message iconique. Le slogan « Inde secrète. Des voyages qui changent la vie… » parle le langage du tourisme transformationnel. La destination en question devra révéler ses secrets à un groupe d'élus fortunés jouissant du privilège d'être ou de devenir des clients de l'agence.

La transformation semble assurée grâce à l'accès à la connaissance des secrets les mieux gardés de l'Inde, auquel l'interaction avec la destination donnera lieu, par les soins de l'agence Club Faune Voyages. La photographie saisit un instant de cette Inde secrète, qui vit pour elle-même, dans son quotidien, comme en témoigne l'attitude spontanée et naturelle des personnages, un homme et une femme qui, loin de prendre

[12] À ce propos et en ce qui concerne le sémantisme des proverbes, Cadiot et Visetti (2009 : 7) soulignent « la plasticité dont ils font preuve en entrant en résonance avec la thématique visée par le discours ».

la pose, semblent plongés dans leurs occupations. En effet, la « mise en scène et théâtralisation du secret », présupposant la séduction (Parret, 1988 : 93), se meut dans la quotidienneté de l'Autre, ce qui évoque la découverte d'expressions culturelles authentiques. Le message iconique s'inscrit dans le processus d'un voyage encore en cours, dans la phase d'animation touristique, tandis que le slogan, qui se réfère non seulement à ce voyage en particulier mais en général à ceux organisés par l'agence, semble suggérer que l'itération d'expériences similaires dans cette destination ou dans d'autres développe une transformation installée dans la durée, dans l'aspect imperfectif, comme le soulignent aussi les points de suspension laissant présager une suite : « Des voyages qui changent la vie… ». En fait, un seul voyage suffira-t-il à transformer la vie des voyageurs ? Aura-t-il la capacité de réaliser l'aspect terminatif de cette transformation ? L'utilisation du pluriel dans le slogan permet l'extension de la synecdoque latente représentée par le moment capturé dans la photographie, ce qui semble une bonne stratégie pour soutenir le désir. Dans cette publicité, le quotidien dysphorique est présupposé par l'allusion à la transformation de la vie, qui devient euphorique, grâce aux pratiques touristiques.

Il en va de même dans la publicité suivante, même si, dans ce cas, la transformation dérivée de la rencontre avec la destination prend des accents mythiques pour suggérer l'immersion du voyageur dans une forme de vie contraire au quotidien, voire diamétralement opposée. (GR, n° 250, novembre 2002 : 19). Il s'agit d'une publicité institutionnelle sur le nord du pays, l'Espagne verte, dont l'annonceur est l'Office du tourisme espagnol. L'effet de l'interaction avec ces lieux s'est gravé sur la peau de la femme, dont la photographie occupe pratiquement toute la page : elle nous est montrée partiellement couverte d'écailles dans son processus de métamorphose de femme en sirène. Expression hyperbolique du vécu sensoriel expérimenté par le corps en contact avec la destination, l'image présente le personnage en pleine phase de transe touristique. Le déclencheur de cette transformation est l'affectivité : « Touchée par l'Espagne », impactée, émue par l'Espagne, tel est le slogan de cette publicité qui faisait partie d'une campagne dont le leitmotiv consistait à montrer la trace, voire le sceau, que la destination avait laissés sur ses visiteurs. La phrase passive elliptique du slogan, dont le participe passé au féminin évoque le sujet patient représenté dans l'image, contrebalance la portée hyperbolique que l'immersion dans le domaine du mythe et ses conséquences métamorphiques lui confèrent. Le complément d'agent « par l'Espagne » résonne dans ce texte publicitaire dans le slogan de marque « l'Espagne verte » que l'adjectif de couleur associe aux contrées situées au nord du pays. Elle est reprise de même dans le rédactionnel, cette fois-ci en coréférence, par « le royaume de l'eau » renouant sur le monde féérique des mythes et des légendes qui participent à l'identité des lieux. « L'Espagne verte » se décline alors dans les noms propres des territoires qui la composent, de l'ouest vers l'est, la Galicie, les Asturies, la Cantabrie, Le Pays Basque. L'Espagne, cette fois en anglais, résonne aussi dans la phrase d'assise pour inviter le lecteur à

naviguer dans le web officiel du tourisme espagnol : « Laissez-vous toucher par www.spain.info ».

L'isotopie dominante dans cette publicité est liée à l'eau. Sa magie est à l'origine de la métamorphose de la femme en sirène qui matérialise les effets de la destination sur les touristes. Pour parvenir à cette transformation, l'immersion s'avère nécessaire : « Plongez-vous dans le royaume de l'eau ! » est l'injonction qui inaugure le rédactionnel. L'isotopie de l'eau liée à sa force et à son pouvoir vivifiant permet l'intégration des deux attractifs majeurs mis en relief dans cette publicité, la mer et la montagne, l'eau de mer baignant les côtes, l'eau de pluie irriguant l'« immense tapis vert qui recouvre les prés et les montagnes ».

Une autre publicité de la même campagne, qui se situe dans la cinquième phase de l'expérience touristique, celle faisant référence à la réincorporation dans la vie quotidienne et au souvenir de l'expérience touristique, conserve le même slogan, cette fois-ci, attribué à un enfant. L'impact émotionnel que la rencontre avec la destination a eu sur lui transforme ses jeux, qui matérialisent le souvenir de sa visite à Ségovie. L'image en contre-plongée représentant l'enfant et l'aqueduc qu'il achève d'assembler avec les pièces d'un jeu de construction rehausse la grandeur de ce monument ségovien, immédiatement identifiable par l'inclusion d'une photographie annexe, mais aussi la portée de sa trace mémorielle chez le petit voyageur (GR, n° 249, octobre 2002 : 11).

Dans le rédactionnel de cette publicité nous retrouvons une isotopie voisine de celle identifiée dans la publicité précédente, qui sous-tend l'imaginaire de la transformation. Il s'agit du mouvement d'immersion, non pas dans l'eau, symbole majeur des attraits de l'Espagne verte, mais également en profondeur, pour un parcours dans l'espace mais aussi dans le temps. Cette fois-ci, il s'agit de pénétrer dans le cœur de villes espagnoles classées patrimoine artistique et historique de l'humanité par l'Unesco : « Venez, franchissez leurs enceintes et entrez dans l'histoire ». Il est nécessaire, en effet, de passer à travers remparts, murailles ou clôtures pour parvenir au centre, là où sont conservés en toute sécurité les trésors les mieux gardés, préservant leur authenticité. Cette expérience a un pouvoir transformateur sur le visiteur : le monument représenté dans le jeu de l'enfant bâtisseur en est la preuve.

Dans la publicité que nous abordons par la suite, il s'agit d'une transformation d'un ordre différent, par laquelle le sujet voyageur se mimétise avec les habitants des communautés d'accueil (GR, nº 309, octobre 2007 : 102). Il devient un autre parmi les autres, au point de paraître un double (Hébert, s.d.) des autochtones figés à jamais dans les anciennes représentations sculpturales caractéristiques des lieux visités, ce qui implique l'assomption hyperbolique de leur culture et de leur tradition. La photographie montre le voyageur entre deux sculptures que son image imite, dans la même position hiératique, le même profil et le même accoutrement qu'elles. Cette opération terminale de camouflage le rend apte à vivre une expérience authentique, celle de partager la vie quotidienne de la communauté chinoise du Yunnan, le temps de son séjour,

comme le propose l'offre de voyage annoncée : « Chine. Partagez la vie des minorités du Yunnam ». Dans ce cas-ci, les pratiques touristiques se déploient dans le quotidien de l'autre, qui se charge de valeur par opposition au quotidien désémantisé du voyageur. C'est assurément l'expérience de l'altérité qui l'en affranchit. En effet, l'immersion du voyageur dans la culture d'accueil, voire le fait de s'y fondre, côtoie l'idée d'intégration. Ceci est repérable aussi bien dans l'allusion au partage de la vie quotidienne de la communauté locale que dans la transformation du voyageur exhibée dans l'image. Le réseau de sens ainsi construit permet de caractériser l'offre et, en même temps, de définir la cible, qui devrait être motivée par la nouveauté et la distinction que le texte véhicule au nom de l'authenticité à découvrir, grâce à l'expérience touristique. Ainsi, dans le slogan nous lisons « Voir le monde pas comme les autres », une idée qui est reprise dans le rédactionnel : « découvrir le monde hors des sentiers battus », « une façon originale de faire des rencontres vraies et insolites ». Les isotopies relevées participent à la construction de la valeur de l'objet et du sujet touristiques, la transformation sublimant l'expérience attenante à la forme de vie du touriste.

Les formes de vie antithétiques évoquées dans la publicité précédente président à leur interpénétration partielle dans le cas du *workation*, fusion des mots anglais correspondant à travail et vacances, que la pratique du télétravail en période de pandémie a popularisée. Dans ce cas-là, l'un des termes de l'opposition, la forme de vie du touriste, projette ses effets bénéfiques sur l'autre, la routine quotidienne de travail, pour en transformer les connotations dysphoriques et, en conséquence, le vécu du voyageur télétravailleur. Comme nous l'avons déjà mentionné, la focalisation sur l'idée de transformation s'intensifie et se matérialise dans de nouveaux produits touristiques spécialisés, mais elle n'est pas nouvelle. On peut citer, en l'occurrence, une autre publicité sur l'Australie, l'une des premières incorporées à notre corpus (GR, n° 231, avril 2001 : 19), dont le slogan évoque les avantages de cette destination pour les télétravailleurs du moment, férus de surf : « En Australie, une fois l'ordinateur éteint, on continue de surfer ». Le double sens du verbe surfer qui fait référence non seulement à l'activité sportive mais aussi à la navigation sur Internet, est rendu explicite dans le rédactionnel de cette publicité en l'associant à l'une des attractions les plus caractéristiques de cette destination, le surf, une activité que la photographie se charge d'évoquer : « Vous pensiez peut-être qu'il n'y a que le travail dans la vie ? C'est oublier un peu vite qu'on est en Australie. Là-bas il y a le "fun" aussi et le "fun" c'est le surf ». Le « fun », le ludique, une des caractéristiques des pratiques touristiques (Amirou, 1995) tout comme des loisirs, constituerait ainsi l'échappatoire de la routine de travail des touristes au profil de nomades numériques, mais aussi des autochtones. En effet, l'avantage majeur mis en avant dans cette publicité est la conception de la vie typiquement australienne, décontractée et divertissante dans laquelle les destinataires de cette publicité sont invités à s'intégrer. L'hyperbole publicitaire en fait l'atout majeur de la destination, en particulier des villes australiennes, même si d'autres aspects identitaires sont évoqués dans

le rédactionnel comme les grandes étendues désertiques et la faune autochtone de l'arrière-pays. L'annonceur, la compagnie aérienne Quantas, représentant « l'esprit australien », se pose comme adjuvant dans le processus.

La publicité choisie pour mettre fin à notre parcours correspond à une marque d'automobiles bien connue (GR, nº 329, mai, 2009 : 116). Dans ce cas, c'est la dernière phase de l'expérience touristique qui est évoquée, celle qui correspond au temps de l'absence, susceptible d'être comparé au temps consacré au tourisme pour mesurer l'intensité de l'expérience vécue. L'image d'un support en bois de couleur claire divise l'espace occupé par la publicité en deux parties, la partie inférieure exhibant une photographie de la voiture annoncée, la partie supérieure présentant quatre bocaux en verre placés à équidistance sur une étagère.

Inspirée peut-être dans l'œuvre de Marcel Duchamp intitulée « Air de Paris »[13], dans cette publicité, le souvenir des différents voyages déjà réalisés est conservé dans ces bocaux, qui, détournés de leur utilisation quotidienne, renferment l'air des lieux visités au cours de plusieurs années successives, La Baule, Chamonix, la Toscane, Biarritz, selon les indications des étiquettes qui identifient les bocaux situés par ordre chronologique sur l'étagère. Leur conservation soigneuse, voire méticuleuse, amplifie la valeur des expériences touristiques évoquées, puisqu'elles méritent d'être préservées d'une manière efficace et durable. La lumière, qui se projette sur les flacons, laissant transparaître au fond les feuilles d'une branche, évoque l'ouverture, l'issue vers l'espace extérieur. En surimpression sur cette zone illuminée qui met en relief la mise en scène décrite en contraste avec un intérieur plus sombre, se situe le slogan. Celui-ci incorpore la locution verbale « prendre l'air », précédée de l'impératif « allez » qui invite au mouvement vers l'extérieur, voire vers l'ailleurs. « Allez prendre l'air » ; l'air, symbole de vie sur le plan physique, de libération du quotidien, de sensation de bien-être, de baume et de régénération sur le plan émotionnel. Le regard rétrospectif terminatif et itératif, car le voyageur a déjà obtenu sa dose d'air nécessaire à différents moments du passé, alimente le désir naissant d'évasion grâce à l'aspect inchoatif véhiculé par le slogan. Le rapport entre la cause et son effet, largement prouvé par son itération dans les transformations précédentes, devra conduire donc à la suivante : face à une forme de vie quotidienne imparfaite, surchargée et étouffante, adoptez la forme de vie du touriste, et respirez, c'est-à-dire saisissez l'atmosphère de la destination, ressourcez-vous, et

[13] Appartenant à sa production *ready-made*, le peintre et plasticien avant-gardiste offrit cette œuvre aux collectionneurs américains Louise et Walter Arensberg en 1919. Selon le web du centre Pompidou, qui conserve une réplique de 1964, Marcel Duchamp demanda à un pharmacien de la rue Blomet, de vider une petite ampoule de verre de son contenu et de la sceller. Pour célébrer ses trente ans, en 2007, le Centre Pompidou présenta une exposition dont le titre « Airs de Paris » ainsi que son orientation sont inspirés de cette œuvre (https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-airsdeparis/ENS-airsdeparis.html).

emportez l'air qui deviendra pour vous son symbole. L'automobile annoncée sera l'instrument approprié pour y parvenir.

Conclusions

L'idée de transformation est inextricablement liée au phénomène touristique, créateur de mondes, avancions-nous en introduction. Le parcours théorique effectué semble conforter cette idée si nous tenons compte des rapports qui lient le concept de destination à celui de projet. Intégrant plusieurs dimensions – anthropologique, économique, d'aménagement, de gestion, sociétal –, la destination serait ce lieu où le projet expérientiel du touriste rencontre ceux des autres acteurs sociaux impliqués, représentants politiques, entrepreneurs et habitants. Dans ce contexte, le rapprochement de l'idée de projet et de celle d'imaginaire touristique, dont nous avons essayé de comprendre la genèse et l'évolution, nous a permis de situer la destination comme présence, mais aussi comme latence, ce qui témoigne du dynamisme du système où elle évolue, celui de la sémiosphère touristique. Nous avons fait l'hypothèse que les transformations participant à la construction du sens au sein de l'institution de sens qui opère dans la sémiosphère touristique sont sous-tendues par la confrontation de deux formes de vie antithétiques, la vie quotidienne et la vie du touriste, aux axiologies manifestement contraires. Nous avons évoqué la ligne doxique instituant la valeur, qui associe l'idée de transformation à valence positive, voire euphorique, à la forme de vie du touriste et aux destinations qui la rendent possible. Liée à l'expérience touristique, cette transformation, dont nous avons abordé la matérialisation discursive, s'opère au cœur du dipôle sujet-objet générateur de sens. Un sens à vocation intersubjective à partir du moment où le discours devient un véhicule d'imaginaires touristiques, toujours sujets à évolution, bien que conditionnés à la doxa et à l'opposition des axiologies sous-jacentes.

Au fait, d'une manière ou d'une autre, les analyses effectuées révèlent un imaginaire lié au phénomène de la transformation. Sa matérialisation discursive, qui implique des composantes iconiques et plastiques aussi bien que linguistiques, projette des effets valorisants non seulement sur la destination particulière que chaque publicité promeut ou évoque, mais aussi et surtout sur l'expérience dérivée des pratiques touristiques, sur le sujet qui les réalise et, le cas échéant, sur les instruments qui, dans leur rôle d'adjuvants, facilitent la transformation de celui-ci. En présentant cette dernière comme un corollaire de l'expérience touristique, elle contribue à sa sublimation et, en même temps, elle révèle la ligne doxique qui relie la transformation à valence positive à la forme de vie du touriste en tant que facteur de valorisation et de légitimation.

Conformément aux topiques inhérentes à l'institution de sens qui opère dans la sémiosphère touristique, les publicités reproduisent les deux principales tendances identifiées par Vergopoulos (2016) en termes de conceptualisation de l'expérience. L'une d'entre elles concerne la transformation dérivée de l'apprentissage que procure l'expérience du voyage, la seconde se rapporte à la corporalité du touriste, car elle

implique une transformation esthésique, sensorielle et esthétique liée aux émotions en jeu. Bien que l'une ou l'autre puisse prévaloir en fonction des publicités, les deux tendances se renforcent mutuellement dans une mesure plus ou moins grande.

Du point de vue rhétorique, les procédés sémantiques et sémiotiques investis dans la matérialisation discursive de la transformation, rehaussant la valeur, voire la magnifiant, participent à la construction du registre ou tonalité épidictique qui caractérise la publicité en général, touristique en particulier. L'imaginaire de la transformation se rapportant à l'évocation de l'expérience, les principales isotopies rencontrées à la base du vécu touristique s'inscrivent dans la dynamique de la mobilité et du mouvement. En fait, la seule évocation du déplacement physique vers l'ailleurs permet l'ouverture d'un espace-temps autre opposé à la vie quotidienne. La persuasion publicitaire intensifie l'élan vers la rencontre de l'altérité dans la mise en scène des secrets à découvrir, moyennant l'immersion dans la culture de l'Autre pour en dévoiler les trésors. Ces effets de sens sont également générés grâce aux traversées spatiales mais aussi temporelles qui permettent d'arriver là où règnent les expressions culturelles authentiques. C'est dans ce sens, c'est-à-dire, au nom de l'authenticité à vivre, que le mouvement vers l'Ailleurs et vers l'Autre peut s'intensifier dépassant le seuil de l'immersion pour évoquer un degré de plus, celui de l'intégration du touriste dans la culture de l'Autre. D'autre part, il faut tenir compte que les variantes dont nous faisons état, quelle que soit leur position dans l'échelle qui va du mouvement nécessaire au déplacement jusqu'à l'intégration en passant par l'immersion, mettent en scène, d'une manière ou d'une autre, la découverte de la sensorialité dérivée de la rencontre de l'objet touristique et invoquent de même l'affectivité du sujet voyageur à son égard.

Par ailleurs, la persuasion publicitaire ne limite pas l'évocation de la transformation bénéfique à la phase d'animation ou de transe dans l'espace-temps relatif à la destination où se déroule le vécu du voyageur, elle peut être présente dans chacune des phases expérientielles des pratiques touristiques, comme l'ont montré les exemples étudiés.

En termes d'aspectualité, nous pouvons observer l'intervention prédominante, selon les publicités, soit de l'aspect inchoatif soit du terminatif et, fréquemment, la combinaison des deux comme un moyen de susciter des attentes et de stimuler le désir. Cette utilisation combinée implique l'itération d'une même action par un sujet différent qui projette un voyage qu'un autre a déjà effectué, comme dans le cas de la publicité sur les territoires français d'outre-mer. Dans d'autres cas, l'itération de l'expérience touristique est évoquée, dans la même destination ou dans une autre. Ainsi, les transformations successives du sujet s'inscrivent dans un processus inachevé qui contribue à susciter le désir et le besoin cyclique d'embrasser la forme de vie du touriste. Dans d'autres cas, bien que la logique discursive situe la transformation dans les moments les plus intenses de la transe touristique, elle n'est pas seulement ponctuelle, car elle peut laisser une trace indélébile sur le voyageur.

L'objet touristique, quant à lui, n'est jamais soumis à l'usure ou à l'obsolescence dans les textes publicitaires étudiés ; il reste rayonnant et inaltéré à l'attente des voyageurs. L'aspect duratif projeté sur lui a un impact sur sa capacité à générer la confiance et la sécurité. Ces caractéristiques contribuent à la construction d'un mode d'existence potentialisé pour l'objet touristique, entériné par la mise en scène de l'expérience propre ou de celle d'autrui. Ce mode d'existence laisse entendre sa capacité transformatrice permanente à l'égard des visiteurs à venir. Un effet de sens sans doute favorable à l'induction d'une perlocution persuasive.

La valeur transformatrice de l'expérience touristique y compris dans ses manifestations censées provoquer des effets durables dans la vie du touriste, comme dans le cas du tourisme transformationnel, fait partie de l'imaginaire touristique. Sous-tendue par une topique qui semble être bien consolidée dans l'institution de sens touristique, cette valeur est potentiellement susceptible d'attirer les subjectivités. Nous avons essayé de déceler son pouvoir dans la publicité en langue française.

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel (2011) : *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes.* Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia (coll. Sciences du langage : Carrefours et points de vue).

AMIROU, Rachid (1995) : *Imaginaires touristiques et sociabilités du voyage.* Paris, Presses Universitaires de France.

BADIR, Sémir (2020) : « La typologie sémiotique des modalités. Une mise au point ». *Semiotica,* 234, 79-101. DOI : https://doi.org/10.1515/sem-2018-0123.

BARGAIN, Solène & Sandra CAMUS (2017) : « L'expérience : une approche conceptuelle au service du tourisme ». *Mondes du tourisme*, 13 [Aude Ducroquet & Philippe Viallon, dirs., *Tourisme et innovations*]. DOI : https://doi.org/10.4000/tourisme.1387.

BASSO FOSSALI, Pierluigi (2012) : « Possibilisation, disproportion, interpénétration : trois perspectives pour enquêter sur la productivité de la notion de forme de vie en sémiotique ». *Actes Sémiotiques*, 115. URL : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2673

BERTRAND, Denis (2017) : « Le durable : Les enjeux sémiotiques de l'aspectualité », *in* Alessandro Zinna & Ivan Darrault-Harris (éds.), *Formes de vie et modes d'existence 'durables'.* Toulouse, Éditions CAMS/O, 3-23. URL : http://mediationsemiotiques.com-/wp-content/uploads/2017/04/DB_wp-1.pdf

BONHOMME, Marc (2014) : « La réception de l'hyperbole publicitaire ». *Tranel – Travaux neuchâtelois de linguistique*, 61-62 [André Horak, éd., *L'hyperbole* rhétorique], 111-127. URL : https://www.revue-tranel.ch/article/view/2959/2662

BORDRON, Jean-François (2015) : « La notion de valeur et le problème de la dualité », *in* Amir Biglari (dir.), *Valeurs. Aux fondements de la sémiotique*. París, L'Harmattan, 47-73.

BOTTI, Laurent, Cécile CLERGEAU & Nicolas PEYPOCH (2019) : « Chapitre 3. La destination touristique », *in* Cécile Clergeau & Nicolas Peypoch (coord.), *La recherche en management du tourisme*. Paris, Vuibert (coll. « Recherche »), 67-86. DOI : 10.3917/-vuib.clerg.2019.01.0067

CADIOT, Pierre & Yves-Marie VISETTI (2009) : « Le sens commun dans la facture du proverbe », *in* Claude Gautier& Sandra Laugier (dirs.), *Normativités du sens commun*. Paris, Presses Universitaires de France, 129-158.

CALVI, Maria-Vittoria (2012) : « Palabras y cultura en la lengua del turismo ». *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 10 : 4 [*Palabras y cultura en la lengua del turismo*], 1-3. URL : http://pasosonline.org/es/articulos/551-104

CHARAUDEAU, Patrick (2007) : « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux », *in* Henri Boyer (dir), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Paris : L'Harmattan. URL : http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html

COLAS-BLAISE, Marion (2012) : « Forme de vie et formes de vie vers une sémiotique des cultures ». *Actes Sémiotiques*, 115. DOI : https://doi.org/10.25965/as.2631.

FONTANILLE, Jacques (2014) : « Territoire : du lieu à la forme de vie ». *Actes Sémiotiques,* 117. DOI : https://doi.org/10.25965/as.5239.

FONTANILLE, Jacques (2015a) : « Glossaire & Index », *in* Jacques Fontanille, *Formes de vie*. Liège, Presses universitaires de Liège. URL : https://books.openedition.org/pulg/-2236.

FONTANILLE, Jacques (2015b) : « Avant propos », *in* Jacques Fontanille, *Formes de vie*. Liège, Presses universitaires de Liège. URL : https://books.openedition.org/pulg/2216.

FONTANILLE, Jacques (2015c) : « Conclusion », *in* Jacques Fontanille, *Formes de vie*. Liège, Presses universitaires de Liège. URL : https://books.openedition.org/pulg/2233.

FONTANILLE, Jacques (2015d) : « Des manières de vivre et de sentir : définir et décrire les formes de vie », *in* Jacques Fontanille, *Formes de vie*. Liège, Presses universitaires de Liège. URL : https://books.openedition.org/pulg/2220

GRAVARI-BARBAS, Maria & Nelson GRABURN (2012) : « Les imaginaires touristiques ». *Via*, 1 [*Les imaginaires touristiques*]. DOI : https://doi.org/10.4000/viatourism.1178.

HÉBERT Louis (2011) : « Les opérations de transformation » *in* Louis Hébert (dir.), *Signo,* Rimouski, Université du Québec. URL : http://www.signosemio.com/operations-de-transformation.asp

HIERNAUX-NICOLAS, Daniel (2002) : « Turismo e imaginarios », *in* Daniel Hiernaux-Nicolas, Allen Cordero & Luisa Van Duynen Montijn (éds.), *Cuaderno de ciencias sociales 123*, *Imaginarios sociales y turismo sostenible.* San José, Costa Rica, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 7-36. URL) : https://www.flacso.ac.cr/images/cuadernos/ccs_123.pdf

HIERNAUX-NICOLAS, Daniel (2015) : « Fantasías, sueños e imaginarios del turismo contemporáneo », *in* Daniel Hiernaux-Nicolas (éd.), *Turismo, Sociedad y Territorio* : *una lectura*

crítica. Libro Homenaje a Manuel Rodríguez Woog (1957-2015). Mexique, Universidad Autónoma de Querétaro, 65-96.

HURTADO HERRERA, Deibar René (2011) : « La configuración: un recurso para comprender los entramados de las significaciones imaginarias ». *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 6 : 1. URL : https://revistaumanizales.cinde.org.co/rlcsnj/-index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/266

JAFARI, Jafar (1988) : « Le système du touriste : modèles socio-culturels en vue d'applications théoriques et pratiques ». *Loisir et société*, 11 : 1, 59-80.

KADRI, Boualem, Mohamed Reda KHOMSI & Maria BONDARENKO (2011) : « Le concept de destination. Diversité sémantique et réalité organisationnelle ». *Téoros, revue de recherche en tourisme*, 30 : 1, 12-24. URL : https://www.erudit.org/en/journals/teoros/-1900-v1-n1-teoros0258/1012104ar.pdf

KADRI, Boualem, Maria BONDARENKO & Jean-Phariste PHARICIEN (2019) : « La mise en tourisme : un concept entre déconstruction et reconstruction. Une perspective sémantique ». *Téoros, revue de recherche en tourisme*, 38 : 1. URL : http://journals.openedition.org/teoros/3413

LAMIZET, Bernard (2012) : *L'imaginaire politique*. Paris, Hermès-Science Lavoisier (coll. Forme et sens).

LANDOWSKI, Éric (2004) : *Passions sans nom. Essai de sociosémiotique III*. París, Presses Universitaires de France (coll. Formes sémiotiques).

LAPLANTE, Marc (1996) : *L'expérience touristique contemporaine. Fondements sociaux et culturels.* Québec, Presses de l'Université du Québec.

LE GROUPE µ [Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG & Philippe MINGUET] (1992) : *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Seuil (coll. La couleur des idées).

LE GROUPE µ [Francis ÉDELINE & Jean-Marie KLINKENBERG] (2013) : « Sémiotique de l'outil. Anasémiose et catasémiose instrumentées ». *Signata, 4*. DOI : https://doi.org/-10.4000/signata.1029

LE GROUPE µ [Francis ÉDELINE & Jean-Marie KLINKENBERG] (2016) : « Du sens à l'action, de l'anasémiose à la catasémiose ». *Corela*, *Cognition, représentation, langage,* hors-série 19 [Zsófia Várkonyi & Zsuzsa Simonffy, dirs, *Le point de vue pris au mot. Mélanges offerts à Pierre-Yves Raccah*]. DOI : https://doi.org/10.4000/corela.4540

LE GROUPE µ [Francis ÉDELINE & Jean-Marie KLINKENBERG] (2018) : « La sémiotique entre autonomie et hétéronomie. L'avènement du corps dans la science du sens ». *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, 26, 16-36.

LE HUENEN, Roland (2014) : « Le récit de voyage à l'orée du romantisme ». *Viatica*, 1 [Philippe Antoine, dir. *Le corps du voyageur*]. DOI : 10.52497/viatica398.

LOTMAN, Youri Mikhailovich (1999 [1966]) : *La sémiosphère*. Traduction de Anka Ledenko. Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

MOLINIÉ, Georges (2008) : « Doxa et légitimité ». *Langages*, 170 : 2 [Georges-Elia Sarfati, éd., *Discours et sens commun*], 69-78. DOI : https://doi.org/10.3917/lang.170.0069

NADEAU, Roger (2000) : « Tourisme et environnement », *in* Normand Cazelais, Roger Nadeau & Gérard Beaudet (dirs.), *L'espace touristique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 61-132.

ORGANISATION MONDIALE DU TOURISME / WORLD TOURISM ORGANIZATION (2019) : *UNWTO Tourism Definitions*. Madrid, UNWTO. DOI : https://doi.org/10.18111/-9789284420858.

PARRET, Herman (1988) : *Le sublime du quotidien*. Amsterdam, John Benjamins (coll. Actes sémiotiques, 6).

PERUSSET, Alain (2014) : « Les marques de consommation et les formes de vie sémiotiques quelles fonctions, quelles relations, quelles définitions ? », *in Actes du XII^e Congrès de l'IASS-AIS, Association internationale de sémiotique*. URL : https://iass-ais.org/-proceedings2014/view_lesson.php?id=43

PERUSSET, Alain (2017) : « Les formes de vie sont-elles vivantes ? Vies et fortunes des langages dans la sémiosphère », *in* Alessandro Zinna & Ivan Darrault-Harris (dirs.), *Formes de vie et modes d'existence « durables »*. Toulouse, Éditions CAMS/O (Coll. Actes), 313-332. URL : http://mediationsemiotiques.com/wp-content/uploads/2017/04/AP_wp.pdf

PERUSSET, Alain (2020) : *Sémiotique des formes de vie. Mondes de sens, manières d'être*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur (coll. Culture & Communication).

PESSOA DE BARROS, Diana Luz (1991) : « Deux questions sur l'aspectualisation des blocs », *in* Jacques Fontanille (éd.), *Le discours aspectualisé*. Limoges, Pulim / John Benjamins, 105-114.

PESSOA DE BARROS, Diana Luz (1998) : « L'aspectualisation des discours oraux ». *Linx*, 10. DOI : https://journals.openedition.org/linx/975

PORTET, Séverine (02.06.2021) : « Du tourisme expérientiel au tourisme transformationnel ». Agence régionale du Tourisme – Grand Est – Tendances et prospective. URL : https://www.art-grandest.fr/les-actualites/du-tourisme-experientiel-au-tourisme-transformationnel

RAFFESTIN, Claude (1986) : « Écogenèse territoriale et territorialité », *in* Frank Auriac & Roger Brunet (coords.), *Espaces, jeux et enjeux*. Paris, Fayard & Fondation Diderot, 175-185. URL : https://archive-ouverte.unige.ch/unige:4419

ROSENTHAL, Victor & Yves VISETTI (2010) : « Expression et sémiose pour une phénoménologie sémiotique ». *Rue Descartes*, 70 : 4, 24-60. DOI : https://doi.org/10.3917/-rdes.070.0024

SARFATI, Georges-Elia (1994) : « Dictionnaire et sens commun ». *Les Carnets du Cediscor*, 2 [Francine Cicurel, Monique Lebre & Geneviève Petiot, dirs., *Discours d'enseignement et discours médiatiques. Pour une recherche de la didacticité*]. DOI : https://doi.org/-10.4000/cediscor.577

SARFATI, Georges-Elia (2008) : « Pragmatique linguistique et normativité : remarques sur les modalités discursives du sens commun ». *Langages*, 170 : 2 [Georges-Elia Sarfati, éd., *Discours et Sens commun*], 92-108. DOI : https://www.cairn.info/revue-langages-2008-2-page-92.htm

SARFATI, Georges-Elia (2009) : « L'idée de corpus linguistique d'après la théorie linguistique du sens commun : hypothèses et perspectives ». *Les Cahiers du LRL Laboratoire de recherche sur le langage*, 3 [Julien Longhi & Nathalie Garric, dirs., *L'analyse linguistique des corpus discursifs : des théories aux pratiques, des pratiques aux théories*], 133-141. Clermont-Ferrand, Presses Univ Blaise Pascal. URL : https://www.georgeseliasarfati.net/fichiers/theorie-linguistique.pdf

SARFATI, Georges-Elia (2012) : « Pragmatique topique, énonciation et linguistique de corpus : essai de caractérisation du corpus cartésien ». *Revue Tranel Travaux neuchâtelois de linguistique*, 56 [Julien Longhi, éd., *L'énonciation et les voix du discours*], 91-117. DOI : 10.26034/tranel.2012.2867

SUÁREZ HUERTA, Ana María (2011-2012) : « El Grand Tour : un viaje emprendido con la mirada de Ulises ». *ISIMU*, 14-15. DOI : https://doi.org/10.15366/isimu2011-2012.14-15.014

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle. París, CNRS, 1971-1994. Version en ligne ATILF - CNRS & Université de Lorraine. URL : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm

TURCI DOMINGO, Isabel (2020) : « The Semiosphere of Tourism : Creating the Event », *in* Verónica González-Araujo, Roberto Carlos Álvarez-Delgado, & Ángel Sancho-Rodríguez, (eds.), *Ethics in Business Communication. New challenges in the Digital Word*. Bruxelles, Peter Lang, 121-139.

UNESCO (2001) : *Déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle*, Paris. URL : https://www.unesco.org/fr/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity

VACHER Luc (2010) : « Du "grand tour" au tour du monde des *backpackers* : la dimension initiatique dans le voyage touristique », *in L'attrait d'ailleurs : images, usages et espaces du voyage à l'époque contemporaine. Actes du 130e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Voyages et voyageurs »*, La Rochelle, 2005. Paris, Editions du CTHS, 113-122. URL : www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2010_act_130_10_1715

VERGOPOULOS, Hécate & Émilie FLON (2012) : « L'expérience touristique dans les guides : une subjectivité à lire, écrire et raconter ». *Belgeo,* 3. DOI : https://journals.openedition.org/belgeo/7173

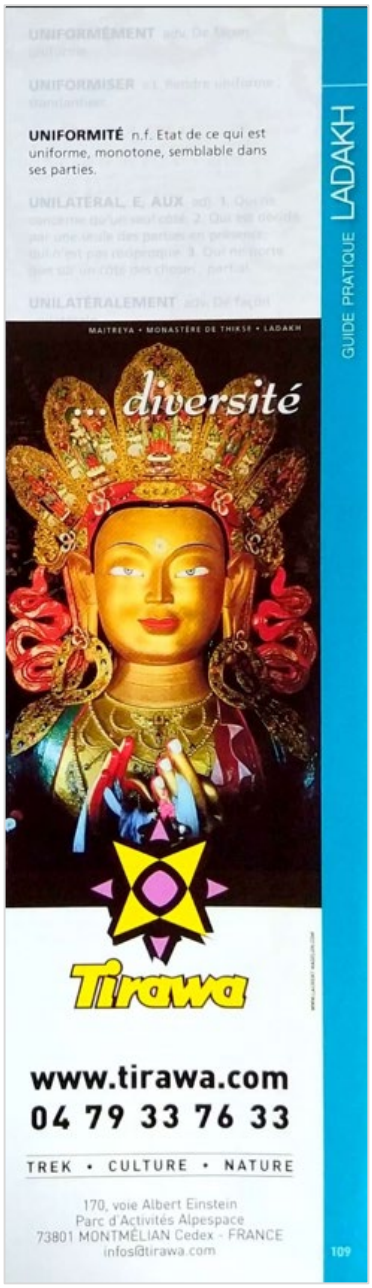
VERGOPOULOS, Hécate (2016) : « L'expérience touristique : une expérience des cadres de l'expérience touristique ? ». *Via*, 10 [*Expériences touristiques*]. DOI : https://doi.org/-10.4000/viatourism.1347

VIALLON, Philippe (2013) : « La communication touristique, une triple invention ». *Mondes du Tourisme*, 7 [*Gastronomie et développement local*]. DOI : https://doi.org/-10.4000/tourisme.171

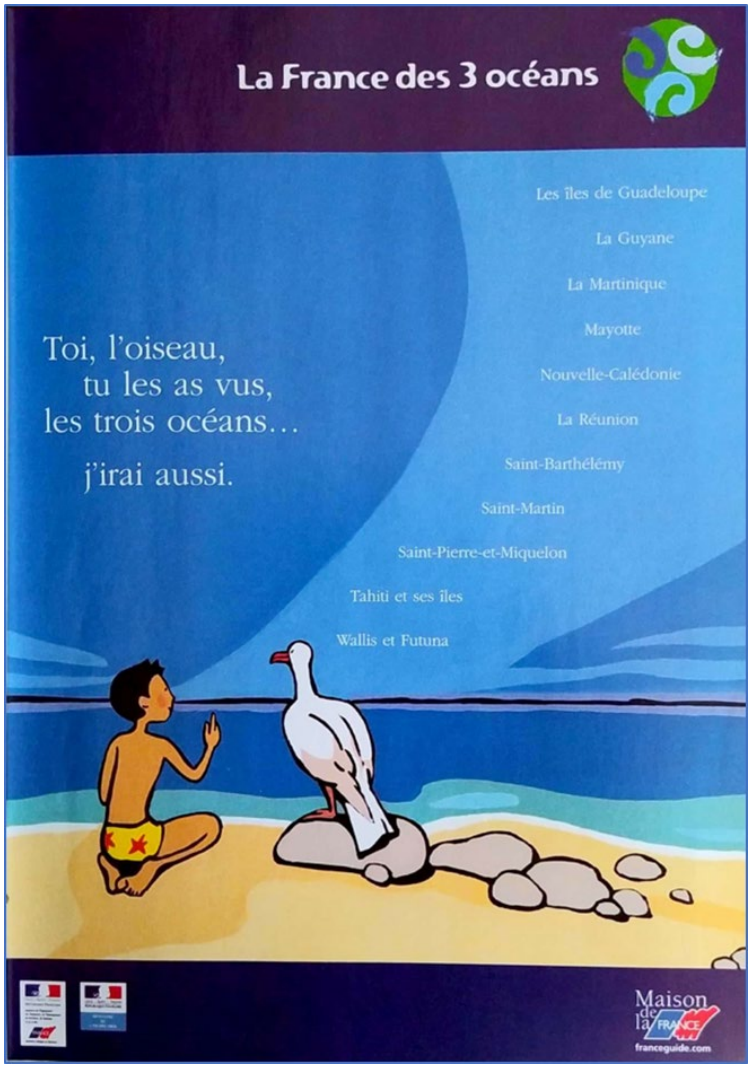
VIOLIER, Philippe (2007) : « Tourisme et médias : regards d'un géographe ». *Le Temps des médias*, 8 : 1, 159-170. DOI : https://doi.org/10.3917/tdm.008.0159

YANOSHEVSKY, Galia (2021) : « Introduction : les discours du tourisme, un objet privilégié pour l'analyse du discours ». *Argumentation et Analyse du Discours*, 27 [Galia Yanoshevsky, éd., *Les discours du tourisme*]. DOI : https://doi.org/10.4000/aad.5425

ANNEXE : Publicités analysées



Publicité 1 - *Grands Reportages*, n° 337, janvier 2010 : 109



Publicité 2 - *Grands reportages*, n° 282, juillet 2005 : 19



Publicité 3 - *Grands reportages*, n° 286, nov. 2005 : 99



Publicité 4 – *Grands reportages*, nº 314, mars 2008 : 17



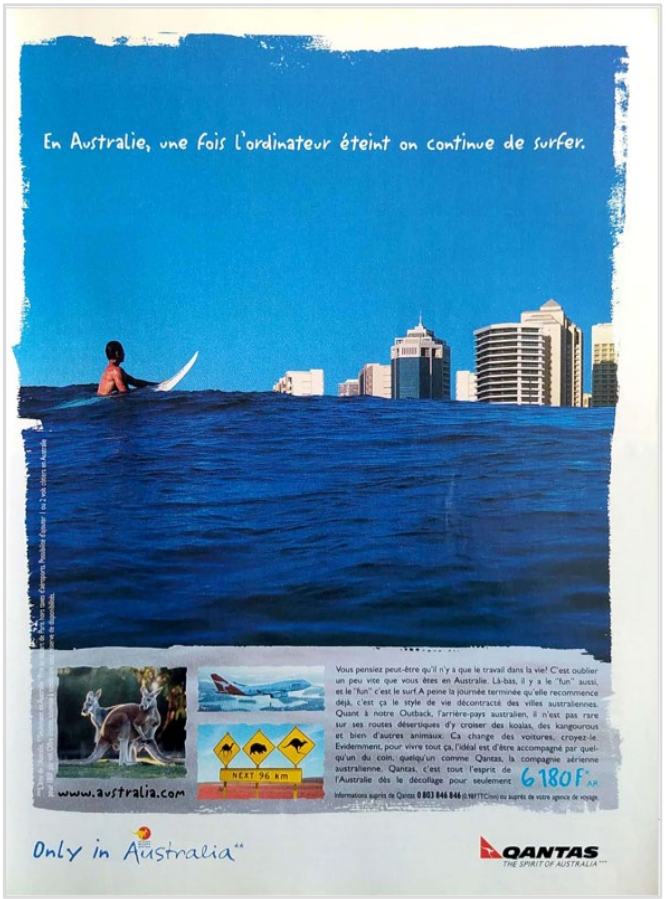
Publicité 5- *Grands reportages*, n° 250, novembre 2002 : 19



Publicité 6 - *Grands reportages*, n° 249, octobre 2002 : 11



Publicité 7 - *Grands reportages*, nº 309, octobre 2007 : 102



Publicité 8 - *Grands reportages*, n° 231, avril 2001 : 19



Publicité 9 - *Grands reportages*, nº 329, mai, 2009 : 116

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Varia

Application d'une méthodologie d'analyse des prédicats nominaux : l'exemple du lexème MORT$_1$

Carlos VALCÁRCEL RIVEIRO
Universidade de Vigo
carlos.valcarcel@uvigo.es
https://orcid.org/0000--0003-1123-5211

Laura PINO SERRANO
Universidade de Santiago de Compostela
laura.pino@usc.es
https://orcid.org/0000--0003-1276-0966

Resumen

Nuestro trabajo plantea una metodología para analizar predicados nominales, centrándose en el predicado *muerte* en el sentido de 'fin de la vida'. Destacamos la complejidad de los grupos nominales y su polisemia y proponemos un enfoque dependencial para comprender mejor su funcionamiento interno. Los datos se recogieron a partir de un corpus y requirieron un tratamiento selectivo antes de ser anotados sintáctico-semánticamente. Este análisis nos permitió identificar varios aspectos relevantes, como la centralidad de los argumentos nominales. Dada la utilidad de este enfoque para la enseñanza de idiomas y la lexicografía, proponemos por último continuar esta investigación para otros tipos de predicados y experimentar con otros sistemas de anotación semántica.

Palabras clave: predicado nominal, gramática dependencial, complementación, combinatoria, metodología de análisis.

Résumé

Notre travail consiste à présenter une méthodologie pour analyser les prédicats nominaux en nous concentrant sur le prédicat *mort* au sens de 'cessation de la vie'. Nous soulignons la complexité des groupes nominaux et de leur polysémie et proposons une approche dépendancielle pour mieux comprendre leur fonctionnement interne. Les données ont été recueillies à partir d'un corpus et ont nécessité un dépouillement sélectif avant d'être annotées syntaxico-sémantiquement. Notre analyse a permis de relever plusieurs questions pertinentes, dont la centralité des arguments au sein d'un prédicat nominal. Étant donné l'utilité de cette démarche pour l'enseignement des langues et la lexicographie, nous proposons finalement de poursuivre ces recherches sur d'autres types de prédicats et de tester d'autres systèmes d'annotation sémantique.

Mots clé : prédicat nominal, grammaire dépendancielle, complémentation, combinatoire, méthodologie d'analyse.

* Artículo recibido el 27/04/2023, aceptado el 29/06/2023.

Abstract

Our paper proposes a methodology for analysing nominal predicates, focusing on the predicate *death* meaning 'end of life'. We highlight the complexity of nominal groups and their polysemy, and propose a dependency approach to better understand their inner workings. Data were collected from a corpus and required selective treatment before being syntactically-semantically annotated. This analysis allowed us to identify several relevant aspects, such as the centrality of nominal arguments. Given the usefulness of this approach for language teaching and lexicography, we propose to continue this research for other types of predicates and to experiment with other semantic annotation systems.

Keywords: nominal predicate, dependency grammar, complementation, combinatorics, analysis methodology.

0. Justification de la recherche

Quelle est la complexité des mots qui nous entourent ? Nous avons tous déjà été confrontés à des noms qui ont plusieurs significations, comme MORT par exemple. Mais quelles sont les implications de cette polysémie sur notre compréhension des mots et comment pouvons-nous les étudier ? C'est ce que nous avons cherché à découvrir dans notre recherche sur le prédicat nominal MORT, c'est-à-dire l'ensemble des compléments essentiels qui sont nécessaires pour en déterminer le sens.

Maints travaux ont été publiés ces dernières décennies à propos des problématiques liées à la complémentation nominale (Condette *et al.*, 2012 ; Gross, 1991, 2012 ; Stage, 1997). La plupart de ces études soulignent la complexité des relations des actants autour du groupe du nom (GN) et visent surtout des questions d'ordre syntaxique ou formel : position et combinatoire des constituants du groupe nominal, restrictions dans l'emploi des déterminants et des prépositions, transpositions syntaxiques des nominalisations déverbales, etc. Pourtant, une approche plus sémantique de ces aspects est encore nécessaire pour essayer d'apporter un peu plus de lumière sur les principes et les contraintes qui déterminent le fonctionnement interne du GN. De ce point de vue, nous nous interrogeons à propos de la pertinence d'analyser en détail le sémantisme des arguments nominaux pour essayer de comprendre toutes ces questions.

Pour ce faire, nous avons choisi le prédicat nominal MORT pour entreprendre notre recherche syntaxico-sémantique. Ce substantif fait partie de la liste des vingt noms étudiés dans le cadre des projets de recherche MultiGenera[1] et MultiComb[2], où nous avons développé la méthodologie que nous appliquons dans ce travail. Nous avons

[1] Le projet MultiGenera a eté a été subventionné par la Fondation BBVA dans le cadre de son programme d'aides aux équipes de recherche scientifique de 2017 (Domínguez, Valcárcel et Lindemann, 2018).

[2] Le projet MultiComb (FFI2017-82454-P) a été financé par les fonds FEDER et par le Ministerio de Economía, Industria y Competitividad — Agencia Estatal de investigación (Domínguez, 2022).

sélectionné un prédicat biargumental pour notre étude étant donné le détail des analyses à réaliser pour chaque argument. Ainsi, il s'agira non seulement de déterminer quels sont ces deux arguments, mais aussi de définir leur rôle sémantique, leurs différentes réalisations formelles et les étiquettes sémantiques y associées.

Notre travail se divise en plusieurs parties : dans un premier temps, nous définirons les sens retenus pour notre analyse, puis nous décrirons notre méthodologie d'analyse des groupes nominaux. Ensuite, nous étudierons les données recueillies sur le prédicat MORT, en mettant en évidence les arguments expérient et cause, ainsi que les réalisations formelles associées. Enfin, nous conclurons notre travail en discutant des résultats obtenus et des perspectives de recherche futures.

1. Cadre théorique

1.1. La complexité du groupe nominal

Les relations des constituants au sein du groupe nominal (GN) sont bien plus complexes que celles existantes dans le groupe verbal (GV) ou la phrase où les éléments ont une place plus ou moins fixe qui détermine, dans bien des cas, leur rôle et leur fonction par rapport au prédicat verbal (Condette *et al.*, 2012 ; Gross, 2012 : 102-103, 106 ; Stage, 1994).

Par contre, dans le GN les constituants se situent plus librement à droite ou à gauche du noyau et parfois il n'est pas facile de déterminer leur rôle, leur fonction ou leur combinatoire. D'ailleurs, tout comme dans le cas du verbe (Mel'čuk, 2015, 5), il n'existe pas non plus de consensus entre les spécialistes lorsqu'il s'agit de distinguer ce qui est actantiel ou non au sein du GN. Ainsi, pour certains auteurs comme Mel'čuk (2015 : 120), les adjectifs (par exemple « la présence française ») ne correspondent pas à des réalisations actantielles, mais circonstancielles. Le comportement syntaxique de surface des adjectifs est déterminant pour ces spécialistes : les adjectifs apparaissent dans des constructions directes et ne sont pas précédés d'une préposition marquant une rection nominale. Cependant, pour d'autres auteurs, des critères purement formels ne suffisent pas à définir les actants et ils considèrent les déterminants possessifs et les adjectifs relationnels comme des réalisations actantielles sur la base de critères sémantiques (Domínguez, 2011 : 140-146 ; Rigau, 1999 : 339-352). Signalons ici que Mel'čuk (2015 : 120) reconnaît lui-même que des réalisations non actantielles au niveau formel ou « de surface » constituent des représentations d'actants sémantiques « profonds » et donc des participants à des prédicats nominaux.

En effet, le GN est beaucoup plus complexe qu'il ne le paraît à première vue, étant donné le jeu des prépositions pertinentes ainsi que le choix des déterminants possibles ou non dans chacun des cas (Gross, 1991 : 269-270). Déceler les raisons pour lesquelles il existe ce type de restrictions, bien plus fréquentes qu'au sein du GV, est une tâche aussi passionnante que compliquée. Pour ce faire, il faut indiquer que la

sélection sémantique des différents arguments faisant partie du GN est d'une importance majeure et qu'elle joue un rôle prioritaire dans la complémentation nominale et dans sa combinatoire.

Par conséquent, l'étude des prédicats nominaux, tout comme les verbaux, comporte l'utilisation de catégories d'analyse sémantiques. Tout d'abord, chaque argument a un certain rôle sémantique, qui le définit par rapport au noyau du groupe nominal dans lequel il se trouve et qui, en même temps, détermine la sélection lexicale de son propre noyau. Ainsi, les candidats lexicaux susceptibles d'occuper un noyau argumental doivent présenter des caractéristiques sémantiques en adéquation avec le rôle qu'ils joueront dans le groupe du nom.

Par exemple, le lexème RÉFLEXION ('capacité de la pensée') ne peut pas former le noyau de l'argument agentif du nom VOYAGE ('déplacement d'un être animé sur une certaine distance'), puisqu'il ne possède pas le trait +animé dans son sémantisme, qui est requis pour y jouer un rôle agentif. De ce fait, et même s'il s'agit d'une structure grammaticale d'un point de vue strictement formel, il est sémantiquement inacceptable de dire « *le voyage de la réflexion en Italie » (*'la réflexion voyage en Italie'). Pourtant, il serait tout à fait possible de dire « le voyage de réflexion en Italie » ('le voyage consacré à la réflexion'), puisque, sans le déterminant, nous avons déjà affaire à un autre type d'argument à rôle sémantique de classe et pour lequel le sémantisme de RÉFLEXION est adéquat.

En fait, lorsque deux arguments du même prédicat présentent des réalisations formelles identiques, c'est précisément le sémantisme du noyau argumental qui nous permet d'identifier le rôle attribué dans de nombreux cas[3]. Par exemple, dans la phrase « la discussion de la directrice avec M. Robert », nous savons que DIRECTRICE joue un rôle agentif, tandis que dans « la discussion du budget avec M. Robert », nous interprétons que BUDGET a un rôle sémantique de 'thème'.

Évidemment, les traits sémantiques associés à un certain rôle argumental changent d'un prédicat à l'autre. Ainsi, le rôle agentif dans le prédicat ODEUR ('émanation perçue par le nez') permet un plus large éventail de traits sémantiques que dans le prédicat VOYAGE. Par exemple, les lieux jouent un rôle agentif dans le cas de ODEUR (l'odeur de la chambre), mais non pas dans celui de VOYAGE (*le voyage de la chambre).

La théorie des classes d'objets née au sein du Laboratoire de Linguistique Informatique (LLI) sous la direction de G. Gross et ses disciples, ainsi que d'autres approches théoriques semblables ou complémentaires, peuvent servir à l'identification et à l'explication de la formation des GN et à leur caractérisation. Ce courant théorique nous guidera dans l'étude du prédicat nominal MORT lorsque nous essaierons d'analyser les types d'arguments possibles ou interdits dans chacune de ses réalisations.

[3] Les interprétations ambiguës sont aussi fréquentes. Par exemple, dans la phrase « la vidéo des enfants », ENFANTS peut être interprété comme le noyau d'un argument soit à rôle agentif ('les enfants ont fait la vidéo'), soit à rôle 'thème' ('la vidéo porte sur les enfants').

1.2. L'annotation sémantique : ontologies, classification et étiquetage.

Comme dans le cas des prédicats verbaux, étant donné la relation étroite entre les réalisations formelles des compléments nominaux et leur rôle sémantique, il est essentiel de prendre en compte les caractéristiques sémantiques au sein de chaque argument. Pour ce faire, le recours à un outil d'analyse sémantique s'avère incontournable. Dans le cadre des deux projets dans lesquels nous avons entrepris notre analyse, on a envisagé plusieurs possibilités : des ontologies, des classifications et des systèmes d'étiquetage sémantiques.

La première option considérée visait les ontologies sémantiques. En fait, ces outils d'analyse constituaient déjà une partie essentielle du travail dans les projets MultiGenera et MultiComb. On les utilisait pour extraire de façon semi-automatique des sélections lexicales afin de couvrir l'axe paradigmatique des arguments nominaux à gérer (Domínguez, Valcárcel et Lindemann, 2018). À cette fin, on utilisait le modèle EuroWordNet du Multilingual Central Repository (MCR)[4], où les données lexicales sont associées à des caractéristiques sémantiques ou cognitives catégorisées dans différentes ontologies. En particulier nous avons travaillé avec Suggested Upper Merged Ontology[5] (SUMO), Top Concept Ontology[6] (Top), WordNet Domains[7], Basic Level Concept[8] et Epinonyms (Domínguez, Solla et Valcárcel, 2019; Gómez et Solla, 2018). Cependant, on les a évitées pour l'étiquetage sémantique. S'il est vrai que ces ontologies ont été extrêmement utiles pour l'extraction lexicale massive, elles ne se prêtent pas aussi bien à l'étiquetage des paquets lexicaux résultants. Ces paquets sont à la base de la génération automatique d'arguments nominaux et, par conséquent, leur élaboration et leur étiquetage sont soumis à des contraintes combinatoires que nous illustrerons pour le cas de MORT. Pourtant, les catégories des ontologies utilisées répondent plus à des critères cognitifs que sémantiques[9].

La deuxième option considérée visait sur les classifications sémantiques. Dans le cadre des projets qui nous occupent, on est parti d'une classification générale appliquée par Mª José Domínguez (2011) et adoptée pour le développement du dictionnaire

[4] http://adimen.si.ehu.es/web/MCR

[5] http://www.adampease.org/OP/

[6] http://globalwordnet.org/gwa/ewn_to_bc/ewnTopOntology.htm

[7] http://wndomains.fbk.eu/

[8] http://sli.uvigo.gal/galnet/index.php?lg=en

[9] Un exemple clair de cette inadéquation des catégories ontologiques pour l'étiquetage des paquets lexicaux est celui des noms de pays. Dans les catégories ontologiques proposées dans le MCR ce champ sémantique est regroupé normalement sous une même catégorie. Cependant, étant donné les contraintes formelles liées au genre des noms des pays en français, on a dû créer plusieurs paquets lexicaux et donc des étiquettes ad hoc. Par contre, l'étiquette du paquet lexical *animado_humano_cargo* regroupe des lexèmes tirés de plusieurs catégories ontologiques. Pour le cas de l'ontologie SUMO les catégories associées à ce paquet sont *SocialRole*, *OccupationalRole* et *Position* parmi d'autres.

PORTLEX (Domínguez et Valcárcel, 2020). Il s'agit, pourtant, d'une classification traditionnelle similaire à celle que l'on peut retrouver dans les grammaires françaises.

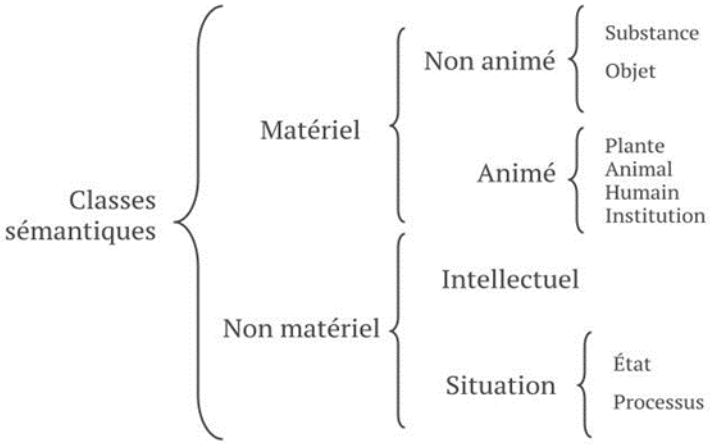


Figure 1. Classification sémantique utilisée pour PORTLEX (Domínguez, 2011).

Malgré les désaccords habituels, les grammairiens parient souvent pour un classement sémantique des substantifs plutôt général (Grevisse et Goosse, 2008 : 583-584 ou Riegel, Pellat et Rioul, 2009 : 323- 328), en établissant de grandes classes ou hyperclasses : animé vs inanimé, concret vs abstrait, comptable vs massif, individuel vs collectif etc., alors que d'autres (Charaudeau, 1992 ou Abeillé et Godard, 2021) proposent une classification plus fine et détaillée qui distingue des sous-classes spécifiques à l'intérieur des grandes classes.

Charaudeau (1992 : 17-23), par exemple, établit tout d'abord la différence entre êtres physiques et matériels, êtres de résultat d'un processus situé dans le temps et êtres ni physiques ni localisables dans le temps ; ceci fait, il opère un classement de ces classes d'êtres en fonction de classes d'appartenance, déterminées par des traits de caractère générique ou spécifique qu'il subdivise à la fois en plusieurs sous-classes assez précises et minutieuses.

D'autre part, dans la *Grande grammaire du français* (Abeillé et Godard, 2021 : 398-427), récemment publiée, après avoir fait mention des différentes hyperclasses (noms d'êtres humains ou animés, noms concrets, noms abstraits, noms de situation, noms de qualité ou de propriété et noms de qualité ou de proportion), on examine de près ces différentes catégories et on propose des distinctions et maintes subdivisions assez subtiles et particulières.

Finalement, même s'il ne s'agit pas d'une grammaire, il est tout à fait nécessaire pour cette question de mentionner G. Gross qui, dans son *Manuel d'analyse linguistique* paru en 2012, consacre tout un chapitre à ce problème. Afin de remédier à l'imprécision des hyperclasses sémantiques, ce linguiste et son école proposent une organisation sémantique du lexique basée sur la notion de « classe d'objet », qu'il définit comme

« des classes de substantifs, sémantiquement homogènes, qui déterminent une interprétation donnée d'un prédicat parmi d'autres possibles » (Gross 2012 : 75). De ce point de vue, puisqu'elles sont délimitées par les possibilités combinatoires au sein des prédicats, ces classes sémantiques sont beaucoup plus précises et donc appropriées au traitement automatique des langues (Blanco, 1997 : 373, 1999 : 7).

Malgré ces différentes propositions existantes pour le français, et aussi pour d'autres langues, dans le cadre des deux projets auxquels nous avons participé, MultiComb et MultiGenera, il a fallu concevoir un outil sur mesure (Domínguez, Valcárcel et Bardanca, 2021 ; Domínguez, 2022)[10]. Étant donné les particularités du travail à entreprendre, où une analyse plus fine des arguments était nécessaire, on ne pouvait plus faire appel aux hyperclasses sémantiques utilisées dans le dictionnaire PORTLEX (Domínguez, 2011). Il nous fallait donc un cadre d'analyse plus granulaire. Vu que notre objectif était avant tout d'organiser des paquets lexicaux dans une base de données multilingue, un classement sémantique de ceux-ci n'était pas prioritaire. Par conséquent, l'outil de catalogage finalement appliqué n'est pas basé sur des classes sémantiques ou des classes d'objets à proprement parler, mais sur des étiquettes sémantiques (Barrios, 2010 : 12, 25-26 ; Blanco, 2015 : 41-43). Par étiquette sémantique, nous entendons plutôt une paraphrase minimale des principaux traits sémantiques d'un lexème. Ce genre d'étiquettes relèvent donc des catégories descriptives plutôt que des catégories d'analyse (Polguère, 2003 : 50).

Dans les projets qui nous ont occupés, les étiquettes sémantiques étaient utilisées notamment comme une partie du système de codage des paquets lexicaux stockés dans la base de données[11]. Pour mieux répondre à ce système de codage, les étiquettes sémantiques créées pendant l'analyse ont été organisées de façon hiérarchique en fonction, d'une part, des relations d'hyperonymie et d'hyponymie, et d'autre part, des contextes de combinatoire au sein des groupes nominaux[12]. Cette organisation hiérarchique nous permettait, en même temps, d'éviter des polysémies inutiles et d'utiliser les mêmes étiquettes pour coder les paquets lexicaux des différents substantifs analysés

[10] La hiérarchie d'étiquettes sémantiques utilisée peut être consultée en ligne : http://portlex.usc.gal/ontologia.

[11] En plus de l'étiquette sémantique, le nom de chaque paquet lexical comporte d'autres informations : langue, noyau du syntagme nominal et réalisation argumentale. Par exemple, dans le nom de fichier *fr_mort_estr1_animado_humano_familia* on indique qu'il s'agit d'un paquet lexical contenant des noms du champ sémantique des relations familiales (mère, père, oncle, grand-père etc.) sélectionnés pour générer la réalisation argumentale *de* + *déterminant* + *nom* de l'argument expérient (Abeillé et Godard, 2021 : 188) dépendant du prédicat nominal MORT (*estr1*). Comme on peut le voir, les étiquettes, ainsi que les noms des paquets, sont en espagnol, métalangue des projets en question.

[12] Le besoin d'avoir recours à un dispositif d'étiquetage plus granulaire et hiérarchique nous a menés à exclure des systèmes d'étiquetage sémantique déjà existants comme le USAS (UCREL Semantic Analysis System) ou les domaines sémantiques proposés par le SIL (Summer Institute of Linguistics) (Moe, 2003 ; Rayson *et al.*, 2004).

(Barrios, 2010 : 25-26)[13]. Compte tenu de tous ces éléments, la réutilisation de notre système d'étiquetage en dehors de ce cadre de travail spécifique risque bien d'être difficilement applicable.

1.3. Les sens du nom MORT

Le nom MORT est un vocable polysémique qui regroupe donc une grande variété de sens ou lexèmes. Certains dictionnaires de référence, dont le *TLFI*, le *LR* ou le *Lexis*, en distinguent deux grands groupes : d'une part, la cessation de la vie et, d'autre part, la destruction ou la fin de quelque chose.

Le premier groupe se rapporte à un patient animé, qui peut être soit un organisme vivant (humain, animal, plante, etc.) soit un organe de celui-ci (cerveau, poumons, etc.). Par exemple :

(1) la mort de ma mère.

(2) la mort cérébrale.

Tandis que le deuxième groupe fait référence à un patient non animé (objets, processus, etc.).

(3) la mort de la voiture thermique.

(4) la mort de son projet.

Pour notre recherche nous ne retenons que des acceptions du premier groupe (exemples 1, 2), à l'exception de celle concernant la « force intemporelle sentie comme une menace pour toute vie humaine » (TLFI). De même, nous avons exclu l'acception de MORT avec le sens de 'assassinat, meurtre', où la cause de la mort est remplacée par un agent humain, p.ex. : la mort de César par Brutus.

2. Méthodologie

La méthodologie que nous décrivons et appliquons dans ce travail a été conçue spécifiquement pour atteindre les objectifs de deux projets de recherche liés à la génération automatique de groupes nominaux : Multigenera et MultiComb. Même si l'espagnol était la métalangue de ces projets, le français et l'allemand étaient aussi des langues cibles et pour lesquelles on a développé non seulement une méthodologie pour extraire et annoter des données de corpus, mais aussi des outils sur mesure pour les analyser sémantiquement (Domínguez, Lindemann et Valcárcel, 2018 ; Domínguez, Solla et Valcárcel, 2019 ; Domínguez, 2022).

[13] Par exemple, l'étiquette *animado_planta_árbol* est utilisée pour coder des paquets lexicaux associés à des arguments des prédicats d'ODEUR et de MORT. Cependant le contenu de ces paquets est différent : dans le cas du paquet associé à MORT (la mort du pin) on inclut les noms d'arbres en général, tandis que ceux associés à l'argument 'source' d'ODEUR (l'odeur du pin) n'incluent que des arbres qui dégagent une odeur caractéristique. La présence des noms des noyaux, ainsi que de codes associés aux réalisations argumentales, nous permet de les distinguer : *fr_mort_estr1_N1_animado_planta_arbol* face à *fr_odeur_estr3_N2_animado_planta_arbol*.

L'objectif principal de cette méthodologie est donc celui d'analyser la syntaxe et la sémantique des GN afin de pouvoir les générer automatiquement. Pour ce faire, les étapes parcourues pour chaque noyau nominal ont été les suivantes :

1. Étude du schéma argumental à partir de la consultation de différentes ressources existantes. Évidemment, le dictionnaire PORTLEX a constitué la source de départ, mais d'autres outils ont été utilisés tels que Framenet[14], le *Lexique actif du français* (Mel'čuk et Polguère, 2007) ainsi que différentes ressources lexicographiques, dont le TLFI.
2. Recherche en corpus des occurrences argumentales. Nous avons utilisé le corpus *FrTenTen2017* (Jakubíček *et al.*, 2013) sur Sketch Engine (Kilgarriff, 2014).
3. Dépouillement des occurrences obtenues à plusieurs niveaux (voir ci-dessous).
4. Annotation sémantique des occurrences retenues pour chaque réalisation argumentale. Tel que l'on vient d'expliquer dans la section précédente, nous avons utilisé un système d'étiquetage conçu à cet effet dans le cadre de nos analyses.

Pour obtenir des données précises sur le corpus, nous avons utilisé le langage CQL (Corpus Query Language) (Lexical Computing, 2023a), qui nous a permis de faire des recherches précises en fonction de différents critères. Dans ce cas, nous avons décidé d'extraire les données uniquement pour la première position argumentale des prédicats nominaux, c'est-à-dire celle qui est contiguë à leur noyau. Ce choix a dû être fait pour simplifier les requêtes et pour éviter d'obtenir des résultats ambigus ou non pertinents. En effet, la considération d'autres positions argumentales dans nos recherches aurait impliqué de définir des expressions régulières plus complexes et de dépouiller un nombre beaucoup plus important de résultats[15]. Par ailleurs, nous avons décidé de ne pas inclure de recherches avec des déterminants au pluriel (p.ex., les morts, ces morts) car cela pouvait être interprété de différentes manières : « les morts » peut signifier 'le nombre de décès' ou 'les personnes décédées'. Or, dans notre cas, nous ne nous intéressons qu'au premier sens, c'est-à-dire au nombre de décès. Finalement, pour certains arguments nous avons limité nos recherches à des réalisations dont les résultats nous fournissaient déjà les données nécessaires aux objectifs fixés par les projets de recherche en question[16].

À partir des expressions CQL formulées (voir annexe), les données obtenues en format KWIC (keyword in context) (Lexical Computing, 2023b) comprennent les

[14] Nous avons consulté aussi bien Framenet pour l'anglais (Ruppenhofer *et al.*, 2016) que la version développée pour le français (Djemaa *et al.*, 2016).

[15] Il convient toutefois de rappeler ici que cette extraction de données a été réalisée pour rechercher des prototypes lexicaux et sémantiques dans le cadre de deux projets de recherche, et non pour mener une analyse exhaustive des prédicats nominaux.

[16] Il s'agit concrètement de la réalisation *déterminant* + *mort* + *par* + *déterminant* + *nom* (p.ex. : sa mort par un cancer des poumons inopérable).

mots (prépositions, déterminants, noms et adjectifs) qui constituent le contexte du noyau étudié (mort), c'est-à-dire, les arguments à analyser, par exemple : la mort de sa mère, la mort par cancer, la mort cellulaire[17]. La fréquence de chaque KWIC a été obtenue et finalement, seuls les éléments dont la fréquence est égale ou supérieure à 5 occurrences sont retenus pour le dépouillement et l'étude. En tout cas, les analyses ont été limitées à 1000 KWIC par réalisation argumentale.

Une fois les données à traiter délimitées, nous passons au dépouillement des données obtenues en trois phases : un premier triage pour ne retenir que les occurrences argumentales (p.ex., « la mort par hasard » versus « la mort par cancer »), un deuxième pour retenir les occurrences correspondant au sens visé (p.ex., « la mort de la révolution » versus « la mort de son oncle ») et un troisième pour classer les occurrences formellement similaires en fonction des arguments (expérient ou cause, p.ex. : « la mort de Pierre » versus « la mort de soif »).

Ensuite, nous réalisons une lemmatisation des occurrences dépouillées[18] pour parvenir à l'annotation sémantique de chaque lemme résultant[19]. Nous obtenons ainsi des données sur la fréquence de chaque lexème annoté dans une réalisation argumentale donnée. Comme nous le verrons par la suite, cela nous permet non seulement de repérer quels sont les lexèmes les plus fréquents dans chaque étiquette sémantique, c'est-à-dire d'identifier des prototypes lexicaux, mais aussi de calculer la fréquence des différentes étiquettes sémantiques associées à une réalisation argumentale. Nous pouvons ainsi identifier des prototypes sémantiques pour chaque argument, c'est-à-dire les étiquettes sémantiques qui apparaissent le plus fréquemment dans celui-ci et qui le caractérisent donc le plus. Et finalement, nous pouvons calculer aussi quelles sont les réalisations argumentales les plus fréquentes dans un prédicat nominal, au moins en première position.

[17] Afin de simplifier les recherches, dans les expressions CQL utilisées on ne considère que le premier mot situé après les prépositions et leurs contractions. Cela veut dire que les KWIC obtenus ne montrent pas le noyau des arguments quand des adjectifs ou des noms composés sans trait d'union (p.ex., jeune femme, jolie fille etc.) se trouvent dans cette position, p.ex. : la mort de la jeune [femme], la mort de cette jolie [fille]. Par conséquent, ces cas-là sont exclus de nos analyses car le manque de contexte nous empêche d'attribuer une étiquette sémantique. Pour la même raison, nous avons rejeté aussi des occurrences sûrement argumentales comme « la mort de la moitié » ou « la mort de la plupart ».

[18] Par exemple, sous un même lemme MAÎTRESSE on inclut les données de fréquence des KWIC suivants : la mort de la maîtresse, d'une maîtresse, des maîtresses, de ces maîtresses, de ses maîtresses, etc.

[19] Le processus d'annotation sémantique implique souvent de traiter des cas de désambiguïsation. Par exemple, dans le KWIC « la mort de la femme », il est impossible de savoir, sans vérifier exemple par exemple, si le mot *femme* est synonyme d'épouse (la femme de Louis) ou s'il fait référence au genre d'une personne (la femme de la maison d'à côté). Dans ce cas, on attribue l'étiquette la plus générale : être humain féminin. Cependant, dans le KWIC « la mort de sa femme » le possessif indique clairement qu'il s'agit du sens 'épouse'.

3. Analyse des données

3.1. Arguments

Dans les acceptions de MORT que nous avons retenues pour notre recherche, on peut identifier deux arguments, un expérient et une cause[20]. Ces deux arguments sont exigés par le prédicat, mais leur coprésence n'est pas obligatoire :

(1) La mort de mon oncle par cancer est difficile à accepter
(2) La mort de mon oncle est difficile à accepter
(3) La mort par cancer est difficile à accepter.
(4) La mort est difficile à accepter.

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, l'exemple (4) correspondrait déjà à une autre acception, car ni la cause ni l'expérient ne sont exprimés.

3.1.1. Expérient

Le prédicat MORT comporte un expérient animé qui éprouve la cessation de la vie. Dans ce sens, nous suivons Abeillé et Godard (2021 : 188), ainsi que Riegel *et al*. (2009 : 237), qui distinguent un rôle d'expérient ou expérienceur différent du rôle de patient. Cette distinction tient à la présence ou non d'un agent, normalement exigé par le patient (Charaudeau, 1992 : 383)[21].

L'expérient peut être omis, mais dans ce cas on évoque une sorte de généralisation[22] :

(5) Les chercheurs ont beaucoup travaillé sur la mort par grippe [de n'importe qui].

Deux réalisations formelles sont possibles pour exprimer cet argument :

a. Un complément déterminatif précédé par la préposition *de*, avec un déterminant optionnel :
   (6) La mort de ma mère.
   (7) La mort de soldats français.
   (8) La mort de Jacques.

b. Une réalisation adjectivale :
   (9) La mort cellulaire

[20] Pour plus de clarté, nous adoptons dans cette description les dénominations habituelles dans les grammaires du français (Abeillé et Godard, 2021 ; Charaudeau,1992 ; Riegel, Pellat et Rioul, 2009). Cependant, dans le cadre des projets où nos recherches se sont développées, on a eu recours à une autre nomenclature, créée *ad hoc* et basée sur les travaux de Mª José Domínguez (2011).

[21] Tel que nous l'avons déjà commenté, le prédicat MORT comportant un patient et un agent humain correspond à une autre acception, dont il n'est pas question dans ce travail (voir 1.3).

[22] Cette omission nous fait penser aux emplois dits absolus de certains verbes comme MANGER ou LIRE, p.ex., *cf.* « il mange de la viande chez lui » par opposition à « il mange chez lui ».

3.1.2. Cause

Tout en étant un argument circonstanciel (Charaudeau, 1992 : 386), nous avons inclus la cause dans notre analyse parce que plusieurs courants linguistiques considèrent les composantes circonstancielles comme des actants, de même que certaines grammaires de référence (Abeillé et Godard, 2021 : 188-189 ; Riegel, Pellat et Rioul, 2009 : 238). En plus, dans le cas particulier du prédicat qui nous occupe, la cause est très fréquemment explicitée et même obligatoire quand l'expérient est sous-entendu[23].

Dans le cas de cet argument, trois réalisations formelles sont disponibles :

a. Un complément déterminatif précédé par la préposition *de*, sans déterminant :

(10) La mort de soif.

b. Un complément déterminatif introduit par la préposition *par*, avec un déterminant optionnel[24] :
(11) La mort par noyade.
(12) La mort par une noyade accidentelle.

c. Un adjectif :
(13) La mort atomique

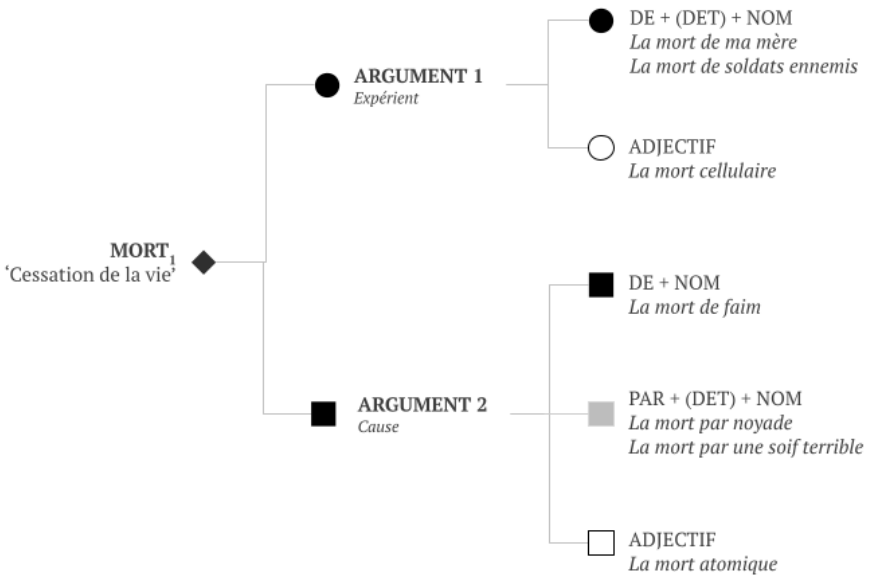


Figure 2. Schéma argumental de MORT$_1$.

[23] Cette contrainte que nous observons dans ce prédicat MORT pourrait questionner en quelque sorte le statut non essentiel de l'argument cause, étant donné que son absence entraîne un changement de sens (*cf.* exemples 3 et 4).

[24] La détermination dans cette réalisation est obligatoire dès que le noyau de l'argument est accompagné d'un modifieur (adjectif, relatif etc.).

La réalisation la plus fréquente est la complémentation au moyen de la préposition *par*, tandis que le recours à l'adjectivation est plutôt rare[25]. En ce qui concerne la première réalisation, un complément introduit par la préposition *de*, il paraît qu'une restriction sémantique est à appliquer. Tous les cas que nous avons repérés comportent des noms renvoyant à un état physique (la mort de faim, de soif, d'épuisement etc.) ou psychique (la mort de chagrin, de peur etc.). En général, les noms présentant ce trait sémantique sont rarement utilisés dans des complémentations avec la préposition *par* (la mort par chagrin, par épuisement etc.). Cependant, dès qu'on ajoute un modifieur, la construction avec *par* suivi d'un déterminant est de règle :

(14) La mort de chagrin. (rare)
(15) La mort par chagrin. (rare)
(16) La mort par chagrin d'amour.

3.2. Combinatoire

Les deux arguments de MORT sont susceptibles d'apparaître combinés en occupant les positions intérieure ou extérieure[26].

(16) La mort des animaux par étouffement.
(17) La mort par étouffement des animaux.

Cependant il y a certaines restrictions dont il faut tenir compte :

a. Certaines réalisations sont figées dans une seule position : c'est le cas de la réalisation *de* + *nom* de l'argument causal, qui doit toujours être placé en position intérieure.
(18) La mort de faim de son frère.
(19) *La mort de son frère de faim.

b. Toujours en position intérieure, la réalisation *de* + *nom* de l'argument expérient ne peut être combinée qu'avec la réalisation *par* + *nom* de l'argument causal. Cependant, en position extérieure, cette réalisation expérientielle n'affiche pas de restrictions dans ce sens et peut accompagner tout l'éventail de réalisations formelles de l'argument causal.
(19) La mort de Julie par accident.
(20) *La mort de Julie [accidentelle ~ de faim].
(21) La mort par accident de Julie.
(22) La mort accidentelle de Julie.

[25] Dans nos recherches en corpus, nous n'avons pas pu trouver plus de trois exemples de cette réalisation, dont deux (la mort accidentelle, la mort naturelle) ne nous semblent pas évidents.

[26] Nous utilisons ici les termes « position intérieure » et « position extérieure » avec un sens strictement formel, ce qui nous permet d'éviter des confusions avec d'autres concepts souvent utilisés dans la description des schémas argumentaux, tels quel « position centrale » ou « position périphérique », et qui renvoient à des notions plus sémantiques.

(23) La mort de faim de Julie.

c. Parallèlement, quand la réalisation causale *par* + *nom* occupe la position intérieure, la réalisation expérientielle *de* + *nom* est de mise.
(24) La mort par accident des parents.
(25) *La mort par accident parentale.

d. Quant aux réalisations adjectivales, c'est l'argument causal qui semble présenter le plus de particularités. En position intérieure, cette réalisation exige une suite prépositionnelle *de* + *nom*, alors qu'en position extérieure elle semble exiger un autre adjectif expérient[27].
(26) La mort cardiaque de ce patient.
(27) Une mort royale accidentelle. (rare)

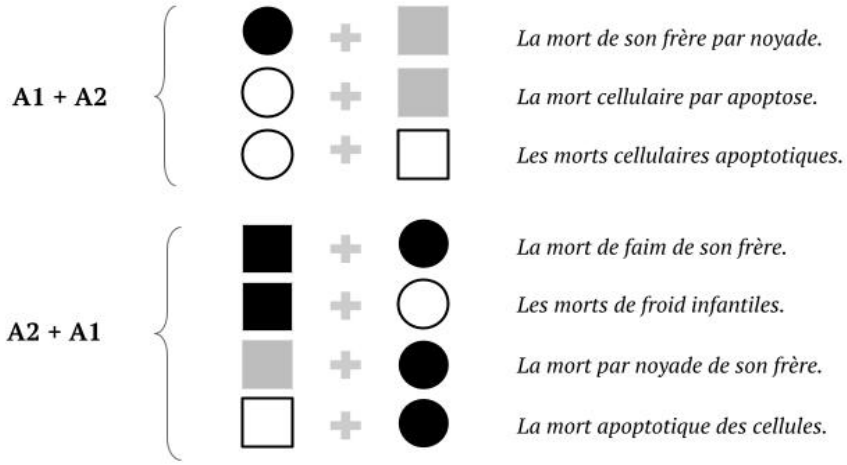


Figure 3. Schémas combinatoires des arguments de MORT$_1$ par réalisation formelle.

3.3. Fréquence des arguments en position intérieure

Quant à la fréquence des arguments en position intérieure, les données obtenues dans nos projets sont claires et nettes pour le cas de MORT : c'est l'argument expérient qui apparaît le plus souvent à côté du noyau de ce groupe nominal. Il semble évident que pour les locuteurs il est prioritaire de préciser avant qui meurt plutôt que de spécifier la cause de la mort. En fait, le nombre de lemmes retenus (95) pour l'argument cause, ainsi que leur fréquence moyenne (77,7), sont nettement inférieurs aux chiffres affichés pour l'argument expérient (635 et 274,4 respectivement).

[27] Il faut quand même signaler que les exemples obtenus dans les corpus pour cette réalisation causale en position extérieure ont été très peu nombreux, ce qui nous empêche de tirer des conclusions probantes sur ce schéma argumental.

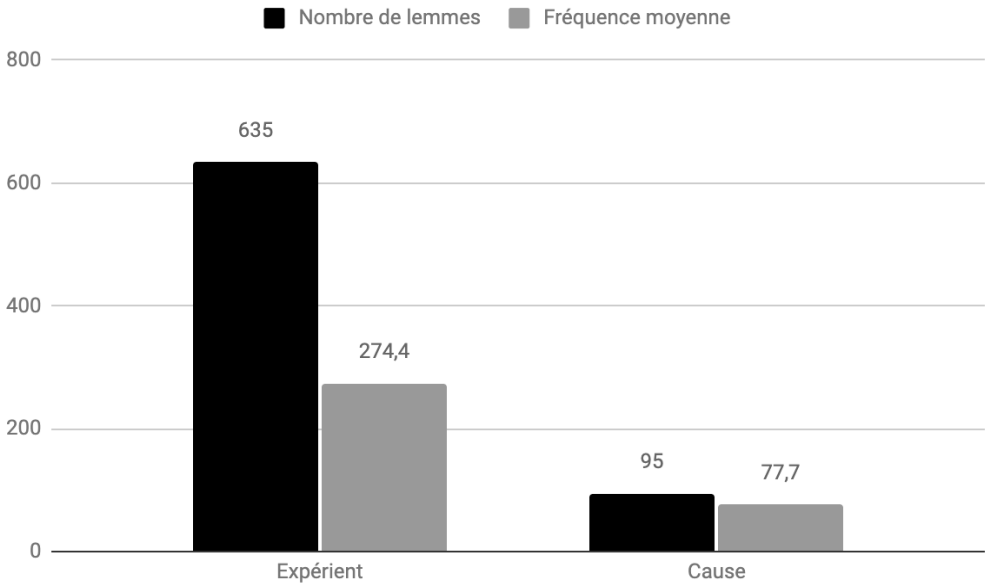


Figure 4. Fréquence moyenne des cooccurrences des arguments de MORT$_1$.

Si nous examinons ces chiffres au niveau des réalisations argumentales, nous constatons que les réalisations adjectivales sont très fréquentes. Pour l'argument expérient, la fréquence moyenne de cette réalisation égale celle des occurrences avec préposition, alors que pour l'argument causal elle est nettement plus présente dans le corpus. Ces chiffres de fréquences contrastent avec ceux affichés pour le nombre total de lemmes de ces réalisations (Figure 4). Malgré leur fréquence, on voit que le nombre de lemmes des réalisations adjectivales est très réduit par rapport à celui des occurrences prépositionnelles : 23 pour l'argument expérient et 13 pour l'argument causal. Ces écarts entre fréquence et nombre absolu suggèrent à la fois un fort degré de rentabilité pour les lemmes de ces réalisations et une certaine spécialisation sémantique. Il s'agit en effet d'exemples très courants dans l'usage, p.ex. : mort cérébrale, mort cellulaire, mort cardiaque, mort accidentelle, mort violente, etc. Nous pensons d'ailleurs que dans certains cas, il peut s'agir en réalité de réalisations adjectivales de compléments circonstanciels, mais leur fréquence élevée dans le corpus utilisé rend leur désambiguïsation irréalisable[28].

[28] Des études comme celle de Gemma Rigau (1999) pour l'espagnol montrent pourquoi les adjectifs relationnels peuvent être des réalisations argumentales ou circonstancielles, tout en remarquant que le contexte est, comme toujours, un facteur déterminant dans leur classification.

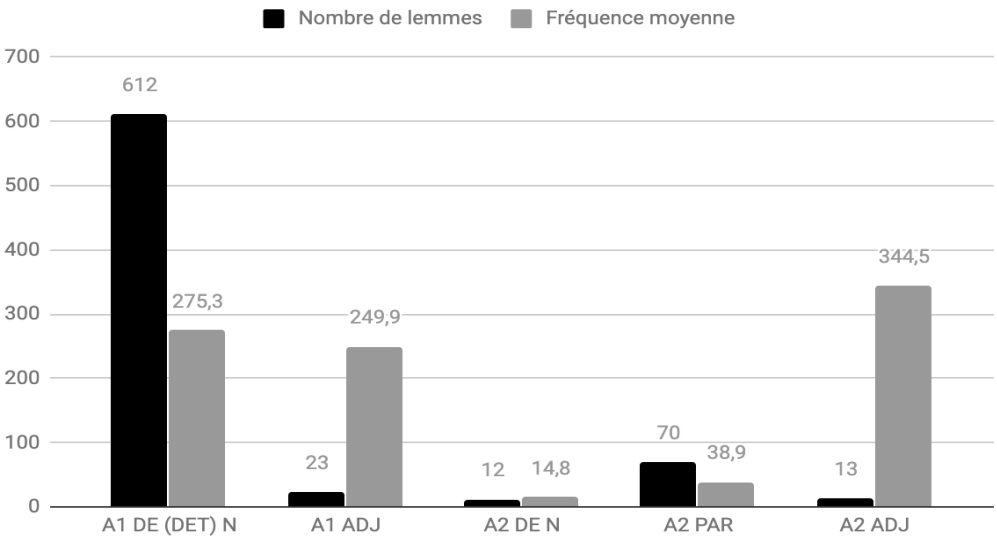


Figure 5. Fréquence moyenne des cooccurrences des arguments de MORT par réalisation formelle.

3.4. Sémantisme des arguments

L'annotation sémantique des lemmes retenus pour chaque argument fait ressortir certains comportements que nous tenons à commenter ici. Tout d'abord, on peut constater que c'est l'argument expérient qui regroupe la plupart des étiquettes sémantiques.

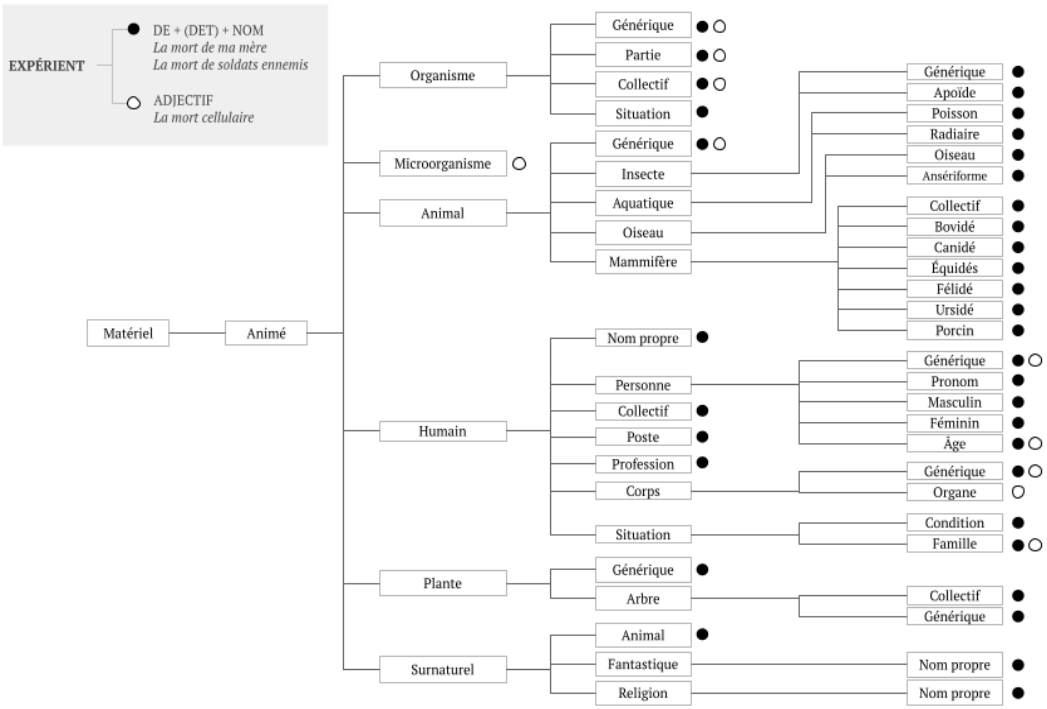


Figure 6. Annotation sémantique des cooccurrences de l'argument expérient par réalisation formelle.

En effet, c'est aussi l'argument qui présente le plus grand nombre de lemmes et la fréquence la plus élevée. Au total, nous avons identifié 55 étiquettes différentes[29], dont la plupart correspondent à la réalisation prépositionnelle.

Quant à l'argument causal, les étiquettes sont beaucoup moins nombreuses, mais cela ne devrait pas pour autant nous amener à penser que cet argument est moins diversifié sémantiquement que l'expérient : au total, nous avons identifié 29 étiquettes sémantiques à plusieurs niveaux[30]. Cependant, à la différence de l'argument expérient, cet argument présente déjà dès le premier niveau une spécification sémantique entre les causes matérielles et non matérielles de la mort (p.ex. « mort par bombe » face à « mort par cancer »). La diversification sémantique de l'argument expérient se produit à niveaux inférieurs de notre hiérarchie, lorsqu'il faut spécifier le type et la condition de l'entité animée qui éprouve la mort (p.ex. la mort de ton père, la mort des poissons, la mort du palmier, etc.).

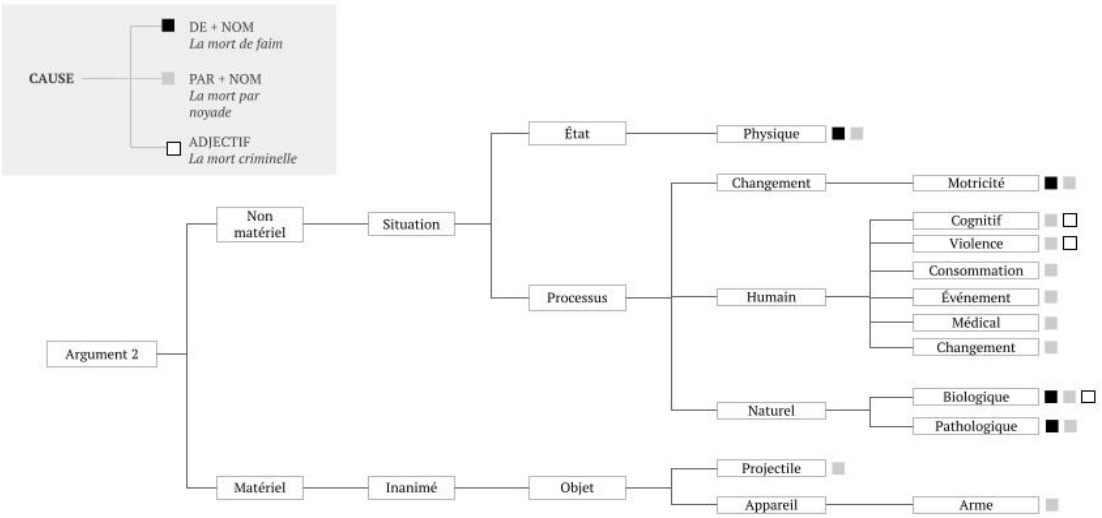


Figure 7. Annotation sémantique des cooccurrences de l'argument cause par réalisation formelle.

Au niveau des réalisations argumentales, l'annotation sémantique dégage aussi des résultats probants. D'une part, nous observons des réalisations qui recouvrent presque toutes les étiquettes sémantiques associées à un rôle argumental. C'est le cas des réalisations prépositionnelles *de* + *déterminant* + *nom* de l'argument expérient et *par* + *nom* de l'argument causal. D'autre part, certaines réalisations sont généralement plus rattachées à des traits sémantiques spécifiques. Dans les résultats obtenus, cela ressort clairement dans les réalisations adjectivales des deux arguments, mais surtout dans la réalisation prépositionnelle *de* + *nom* de l'argument causal (mort de faim, mort de

[29] En termes de hiérarchie, nous avons 6 étiquettes sémantiques de troisième niveau, 21 de quatrième niveau et déjà 26 au cinquième niveau.

[30] Nous avons noté 2 étiquettes de premier niveau et 2 de deuxième niveau, 3 étiquettes de troisième niveau, 6 de quatrième niveau et 10 de cinquième niveau.

soif), où l'étiquette *non_matériel_situation_état physique* est clairement prédominante. Même si les occurrences de ces réalisations avec d'autres étiquettes sont possibles, nous avons donc affaire à une spécialisation sémantique assez marquée, comme le suggèrent déjà les données de fréquence.

Cette spécialisation sémantique nous fait penser à l'existence de prototypes sémantiques non seulement pour chaque argument, mais aussi pour chaque réalisation (Kleiber, 1991). De même, nous avons pu identifier des prototypes lexicaux, c'est-à-dire les lexèmes les plus fréquents pour une étiquette sémantique au niveau des réalisations argumentales. Par exemple, dans les réalisations expérient *de* (+ *déterminant*) + *nom* les cinq lexèmes les plus fréquents affichent l'étiquette sémantique *matériel_animé_humain_situation_famille* : père (16847 occurrences), mère (9833), parents (6524), fils~fille (5312), frère (4575). Ces cinq lexèmes constituent à eux seuls 24,81% du total des occurrences. Cela veut dire que presque un quart des cas dépouillés pour ces deux réalisations correspond seulement à cinq lexèmes (0,74% du total) rattachés à la même étiquette sémantique.

Des prototypes sémantiques et lexicaux ont été repérés pour les réalisations mais, malheureusement, il s'avère très compliqué de présenter ces données si détaillées[31], raison pour laquelle nous ne les avons pas incluses dans cette étude à caractère plutôt général.

4. Conclusions

Nous touchons à la fin de notre travail, où nous avons décrit une méthodologie précise pour analyser des prédicats nominaux, développée dans le cadre particulier des projets MultiGenera et MultiComb. Plus précisément, nous avons montré en détail son application à un cas concret, le prédicat MORT. Notre analyse n'a pas épargné non plus des réflexions sur la complexité du GN et surtout la question souvent épineuse de la polysémie des vocables.

La première constatation à retenir est la grande quantité de données recueillies dans le corpus, qui exigent un dépouillement sélectif avant d'envisager le calcul de la fréquence des occurrences et leur annotation syntaxico-sémantique. Il faut rappeler que les données traitées dans ce travail sont partielles du moment que nous visions initialement des objectifs autres que l'analyse exhaustive des prédicats nominaux, c'est-à-dire l'obtention de prototypes lexico-sémantiques pour la génération automatique de GN. Pourtant, il nous semble évident qu'une application plus large de cette méthodologie serait possible afin de couvrir tous les schémas argumentaux d'un prédicat donné.

D'ailleurs, cette analyse grammaticale combinant l'obtention de données de fréquence en corpus avec leur annotation sémantique a été extrêmement utile pour

[31] Par exemple, si nous avions à présenter les cinq principaux prototypes lexicaux pour chacune des 84 étiquettes sémantiques identifiées, on devrait prévoir une liste de 420 lexèmes annotés, tâche qui devrait faire l'objet d'une analyse à part.

approfondir nos connaissances sur le fonctionnement des prédicats nominaux. En fait, les résultats observés pour le cas de MORT nous ont permis de relever une série de questions pertinentes à cet égard :

1. Les données de combinatoire semblent montrer que, au sein du prédicat MORT, l'argument expérient est plus central que l'argument cause, étant donné que celui-ci apparaît beaucoup plus souvent en position intérieure, c'est-à-dire à proximité du noyau. Le degré de centralité d'un argument au sein d'un prédicat a été mis en relation avec la contiguïté par rapport au noyau (Lazard, 1994 : 14-15, 1998: 18-21 ; Lehmann, 2015 : 1549). Compte tenu de ce que nous avons pu observer pour le cas de MORT, il semble que les prédicats nominaux se comportent à cet égard d'une manière similaire aux prédicats verbaux. Cependant, il faudrait explorer d'autres prédicats nominaux afin de mieux cerner l'application du concept de centralité argumentale aux GN, qui présentent de nombreuses particularités.
2. Grâce à la combinaison des données de fréquence avec l'annotation sémantique, nous avons pu constater que dans un même argument les réalisations présentent une spécialisation sémantique, c'est-à-dire il y a certaines étiquettes qui sont nettement plus fréquentes que d'autres, ce qui nous a permis de relever des prototypes. C'est précisément sur ces prototypes sémantiques au niveau des réalisations que portait notre recherche au sein des projets Multigenera et MultiComb (Domínguez, Valcárcel et Solla, 2019).
3. Cette démarche nous a permis d'identifier, non seulement des prototypes sémantiques, mais aussi des prototypes lexicaux pour chaque étiquette. Cela veut dire que pour chaque réalisation il existe aussi des lexèmes prototypiques associés au sémantisme de son argument.

Malgré les défauts qu'elle puisse avoir, la méthodologie appliquée pour les projets mentionnés ci-dessus et présentée dans ce travail nous permet de mieux cerner des aspects cruciaux pour étudier les prédicats nominaux. En fin de compte, ce type d'analyse revient à étudier les mots dans leur contexte, ce qui est fréquemment défendu par les spécialistes en didactique des langues (Laufer et Nation 2012 ; Nation 2001, 2005). A cet égard, il nous semble pertinent de rappeler l'importance pédagogique des exemples dans l'enseignement des langues ainsi qu'en lexicographie. Précisément, des questions comme la centralité des arguments ou l'identification de prototypes sémantiques et lexicaux au sein des GN pourraient s'avérer essentielles lors de la sélection ou l'élaboration d'exemples dans les grammaires et dans les dictionnaires.

Vu l'utilité que nous attachons à la méthodologie retenue pour cette étude, il nous paraît nécessaire de poursuivre les analyses pour inclure des arguments nominaux dans des positions autres que l'intérieure ou pour tester l'efficacité d'autres systèmes d'annotation sémantique. Enfin, il faudrait explorer la validité de cette méthodologie pour l'étude d'autres types de prédicats, notamment pour les prédicats verbaux.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABEILLÉ, Anne & Danièle GODARD [dirs.] (2021) : La grande grammaire du français. Arles, Actes Sud.

BARRIOS, Mª Auxiliadora (2010) : « El dominio de las funciones léxicas en el marco de la Teoría Sentido-Texto ». *Estudios de Lingüística del español (ELiEs)*, 30. URL : http://elies.rediris.es/elies30/index30.html.

BLANCO, Xavier (1997) : « De las clases de objetos a las clases de predicados ». *Verba*, 24, 371-385.

BLANCO, Xavier (1999) : *Lexicographie bilingue français-espagnol et classes d'objets*. Barcelone, Universitat Autònoma de Barcelona.

BLANCO, Xavier (2015) : « Structurer le lexique de l'espagnol moyennant des classes sémantiques ». *Verbum*, 6, 41-52.

CHARAUDEAU, Patrick (1992) : *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette-Éducation.

DJEMAA, Marianne *et al.*, (2016) : « Corpus annotation within the French FrameNet : a domain-by-domain methodology », in N. Calzolari, K. Choukri, T. Declerck & A. Moreno (coords.), *Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC'16)*. Portorož, European Language Resources Association (ELRA), 3794-3801.

DOMÍNGUEZ, María José (2011) : *Kontrastive Grammatik und Lexikographie: spa-nisch-deutsches Wörterbuch zur Valenz des Nomens*. Munich, Iudicium.

DOMÍNGUEZ, María José; Carlos VALCÁRCEL & David LINDEMANN (2018) : « Multilingual Generation of Noun Valency Patterns for Extracting Syntactic-Semantical Knowledge from Corpora (MultiGenera) », in J. Čibej, V. Gorjanc, I. Kosem & S. Krek (eds.), *Lexicography in Global Contexts: Proceedings of the 18th EURALEX International Congress. Ljubljana*, Ljubljana University Press, 847-854.

DOMÍNGUEZ, María José; Miguel Ángel SOLLA & Carlos VALCÁRCEL (2019) : « Resources interoperability: exploiting lexicographic data to automatically generate dictionary examples », in Kosem, Iztok et al. (eds.), *Electronic lexicography in the 21st century. Proceedings of the eLex 2019 conference. Brno, Lexical Computing CZ*, 51-71. Disponible sur: https://elex.link/elex2019/wp-content/uploads/2019/09/eLex_2019_4.pdf

DOMÍNGUEZ, María José & Carlos VALCÁRCEL (2020) : « PORTLEX as a multilingual and cross-lingual online dictionary », in M.J. Domínguez, M. Mirazo & C. Valcárcel (eds.), *Studies on multilingual lexicography*. Berlin, De Gruyter, 135-158

DOMÍNGUEZ, María José; Carlos VALCÁRCEL & Daniel BARDANCA (2021) : *Ontología léxica*. Santiago de Compostela. Disponible sur: http://portlex.usc.gal/ontologia/.

DOMÍNGUEZ, María José (2022) : « Contribución de la semántica combinatoria al desarrollo de herramientas digitales multilingües ». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunica-*

ción, 90, 171-188. Disponible sur: https://revistas.ucm.es/index.php/CLAC/article/view/73849/4564456560240GREVISSE, Maurice & André GOOSSE (2008) : *Le bon usage. Grammaire française*. Bruxelles, De Boeck-Duculot, 14e éd.

GROSS, Gaston (1991) : «Syntaxe du complément de nom». *Linguisticae Investigationes*, 15 : 2, 255-284.

GROSS, Gaston (2008) : « Les classes d'objets ». *Lalies*, 28, 111-165.

GROSS, Gaston (2012) : *Manuel d'analyse linguistique*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

GÓMEZ, Francisco Xavier & Miguel Ángel SOLLA (2018) : « Building the galician wordnet: methods and applications ». *Language Resources and Evaluation*, 52 : 1, 317–339. URL : https://doi.org/10.1007/s10579-017-9408-5.

JAKUBÍČEK, Miloš *et al.* (2013) : « The Tenten Corpus Family », in A. Hardie et R. Love (eds.), *Proceedings of the 7th International Corpus Linguistics Conference CL*. Lancaster, Lancaster University, 125–127. URL : https://www.sketchengine.eu/wp-content/uploads/The_TenTen_Corpus_2013.pdf

KILGARRIFF, Adam *et al.* (2012) : « The Sketch Engine: ten years on ». *Lexicography*, 1, 7-36.

KLEIBER, Georges (1991) : *La sémantique du Prototype, catégories et sens lexical*. Paris, Presses Universitaires de France.

LAUFER, Batia & Paul NATION (2012) : « Vocabulary », in S.M. Gass et A. Mackey (eds.), *The Routledge Handbook of Second Language Acquisition*. Londres / New York, Routledge, 163-176.

LAZARD, Gilbert (1994) : *L'actance*. Paris, Presses Universitaires de France.

LAZARD, Gilbert (1988) : « Définition des actants dans les langues européennes », in J. Feuillet (éd.), *Actance et valence dans les langues de l'Europe*. Berlin, Mouton de Gruyter, 11-146.

LEHMANN, Christian (2015) : « Situation types, valency frames and operations », in A. Malchukov & B. Comrie (eds.), *Valency classes in the world's languages*. Berlin, Mouton de Gruyter, 1427-1480.

LEXICAL COMPUTING (2023a) : « CQL - Corpus Query Language », *Sketch Engine*. URL : https://www.sketchengine.eu/documentation/corpus-querying

LEXICAL COMPUTING (2023b) : « Concordance - a tool to search corpus », *Sketch Engine*. URL : https://www.sketchengine.eu/guide/concordance-a-tool-to-search-a-corpus/

MEL'ČUK, Igor & Alain POLGUÈRE (2007) : *Lexique actif du français: l'apprentissage du vocabulaire fondé sur 20000 dérivations sémantiques et collocations du français*. Bruxelles, De Boeck.

MOE, Ronald (2003) : « Compiling dictionaries using semantic domains ». *Lexicos*, 13, 215-223. URL : https://www.ajol.info/index.php/lex/article/view/51389/40043

NATION, Paul (2001) : *Learning vocabulary in another language*. Cambridge, Cambridge University Press.

NATION, Paul (2005) : « Teaching and learning vocabulary », in E. Hinkel (ed.), *Handbook of research in second language teaching and learning*. Mahwah / New Jersey, Erlbaum, 581-595.

PARIOLLAUD, Fanelly (2008) : *Verbes: questions de sémantique*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

POLGUÈRE, Alain (2003) : « Étiquetage sémantique des lexies dans la base de données DiCo ». *Traitement Automatique des Langues*, 44 : 2, 39-68.

RAYSON, Paul *et al.* (2004) : « The UCREL semantic analysis system », in T. Mitamura *et alii* (eds.), *Proceedings of the workshop on Beyond Named Entity Recognition Semantic labelling for NLP tasks in association with 4th International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2004)*. Lisbonne, European Language Resources Association, 7-12. URL: http://www.lancaster.ac.uk/staff/rayson/publications/usas_lrec04ws.pdf

RIEGEL Martin; Jean-Christophe PELLAT & René RIOUL (2009) : *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 4e éd.

RIGAU, Gemma (1999) : « La estructura del sintagma nominal: los modificadores del nombre », in I. Bosque & V. Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 311-362.

RUPPENHOFER, Josef *et al.* (2016) : *FrameNet II: Extended Theory and Practice*. Berkeley, International Computer Science Institute. URL : https://framenet2.icsi.berkeley.edu-/docs/r1.7/book.pdf.

STAGE, Lilian (1994) : « La valence des noms en français », in M. Herslund (ed.), *Noun Phrase Structures*. Copenhague, Samfundslitteratur, 93-131.

STAGE, Lilian (1997) : « La transposition des actants dans le syntagme nominal. Étude sur la nominalisation nucléaire et l'emploi des prépositions ». *Revue Romane*, 32 : 1, 51-86.

DICTIONNAIRES

LEXIS : *Le Lexis. Dictionnaire érudit de la langue française*. Paris, Éditions Larousse.

LR : *Le Robert. Dico en ligne*. Paris, Le Robert. Disponible sur: https://dictionnaire.lerobert.com/

PORTLEX : *PORTLEX. Diccionario multilingüe de la frase nominal*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Disponible sur: http://portlex.usc.gal/diccionario/

TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*. Nancy, ATILF-CNRS et Université de Lorraine. Disponible sur: http://www.atilf.fr/tlfi

EXPRESSIONS CQL FORMULÉES

- *Déterminant + MORT + de + nom*
- *Déterminant + MORT + de + déterminant + nom*
- ([tag="DET:POS"|word="la|une|cette"])(([word="mort"] [word="de|du|des"][tag="NOM|NAM"])|([word="mort"][word="de|d'"] [tag="DET:ART|DET:POS"|word="ce|cet|cette|ces"][tag="NOM"])|([word="mort"][word=

"de"]
[tag="DET:ART"][tag="NOM|NAM"])|([word="mort"][word="de|d'"][tag="NOM|NAM"
]))

- *Déterminant + MORT + par + nom*
- ([tag="DET:POS"|word="la|une|cette"])[word="mort"] [word="par"][tag="NOM|NAM"]
- *Déterminant + MORT + adjectif*
- [word="la|une|cette|ma|ta|sa|notre|votre|leur|aucune|quelle"][word="mort"][tag="ADJ"]

Cédille
revista de estudios franceses

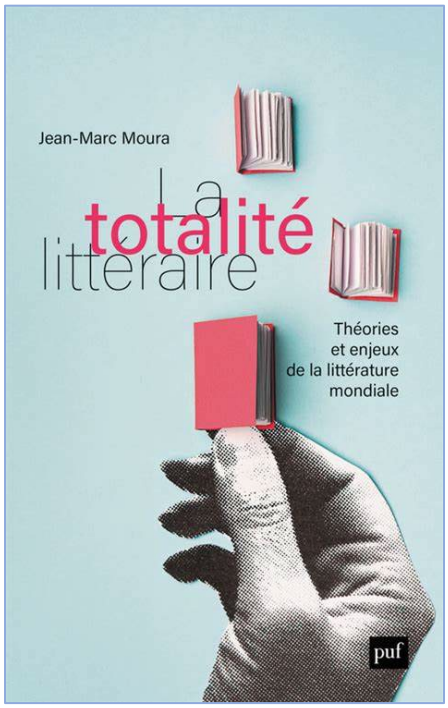
ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Nota de lectura

La littérature mondiale à l'heure actuelle*

Margarita ALFARO AMIEIRO
Universidad Autónoma de Madrid
margarita.alfaro@uam.es
https://orcid.org/0000-0002-0958-3412



Dans cet ouvrage, Jean-Marc Moura, universitaire, théoricien et critique de référence dans le domaine de la littérature générale, comparée et francophone, aborde de manière minutieuse et lucide une réflexion nécessaire à propos de la pertinence et de l'étendue de ce que, dans le contexte de la globalisation, les études critiques désignent comme littérature mondiale ; notamment en ce qui concerne le domaine académique français où ce débat demeure encore presque absent et requiert des éclaircissements. Pour ce faire, l'auteur nous propose une analyse où il passe en revue les interprétations les plus significatives de la notion de littérature mondiale à une échelle globale afin de constater que c'est l'idée même de littérature qui se trouve prise dans un processus de transformation.

L'ensemble est articulé en six grandes parties, outre l'introduction, la bibliographie et l'index des noms d'auteurs, qui nous conduisent point par point dans les débats où les canons littéraires traditionnels ont été interrogés, sans perdre de vue les distributions linguistiques dominantes.

Tout d'abord, l'Introduction présente la littérature mondiale dans un contexte international (décolonisation, migrations, mondialisation culturelle et économique) où les frontières sont diffuses. Cela justifie la nécessité urgente d'explorer des outils transversaux par le biais de l'étude de la diversité, celle-ci placée au centre de la réflexion.

* Compte-rendu du livre de Jean-Marc Moura, *La totalité littéraire. Théories et enjeux de la littérature mondiale* (Paris, PUF, 2023, 283 p. ISBN : 978-2-13-085061-8).

Pour l'auteur, de ce point de vue, « la littérature mondiale se présentera donc comme un ordre textuel à partir duquel nous pouvons raisonner et échanger. Elle sera le fruit d'une démarche critique qui totalise et ordonne les textes en une objectivité partagée, donc en un corpus d'œuvres extraordinairement vaste mais plus ou moins structuré et mis en commun » (p. 13). Cependant, le mot « littérature », tel qu'il est envisagé par Moura, répond à des réalités culturelles qui ne sont pas identiques au niveau mondial. Plus précisément, force est de constater que la « littérature » existe là où il y a une institution sur laquelle repose un développement herméneutique singulier. Par conséquent, l'émergence des divers canons littéraires a été différente selon les identités nationales et les circonstances historiques. Néanmoins, pour l'auteur, la réflexion d'ensemble relève de certains défis et interrogations incontournables qui sont examinés dans les parties qui suivent :

- « Des langues et des disciplines ». Comment se présente le corpus de la littérature mondiale dans sa diversité linguistique et selon quels partages disciplinaires ?
- « Approches de la totalité littéraire ». Quelles sont les grandes conceptions de la littérature mondiale qui prétendent en rendre compte ?
- « Discontinuités et plans d'équivalence ». Quels sont les principaux obstacles qu'elles rencontrent et comment les surmontent-elles ?
- « Espace-temps ». Quels espace-temps de la mondialité littéraire sont envisagés ?
- « Une histoire littéraire polycentrique ». Quelles perspectives cette histoire polycentrique ouvre-t-elle pour la recherche et l'enseignement ?
- En guise de conclusion : « Le grand livre du monde ». Réflexion finale qui rassemble les réponses précédentes et qui ont permis de préciser les objections les plus importantes à propos des grands modèles de construction de la mondialité littéraire.

Les deux volets de l'épigraphe « Des langues et des disciplines » abordent préalablement, d'un côté, le poids des langues et, de l'autre, l'étendue de ce que l'on reconnaît comme *Weltliteratur*, *word literature* et *Littérature générale et comparée*. Dans l'ensemble, d'après l'auteur, le corpus est être trop vaste et l'homogénéisation devient un risque. Il se propose par la suite de mener une analyse la plus exhaustive possible.

La deuxième partie, intitulée «Approches de la totalité littéraire», envisage quatre aspects qui prennent en compte les plus importantes tentatives de construction de la littérature mondiale. À savoir : l'approche patrimoniale, la *world literature*, les recherches d'une structure d'ensemble et l'histoire littéraire au présent. Ces différentes manifestations sont abordées d'après leurs propres cadres théoriques et pratiques. Dans le premier cas, Moura analyse les initiatives surgies, notamment après la Seconde Guerre mondiale, qui visaient à rassembler les œuvres les plus représentatives de chaque nation et qui ont été dirigées par l'Unesco ; cette approche s'est avérée conflictuelle en raison des politiques de traduction des œuvres et de leurs choix divergents.

Par la suite, la notion de *world literature* est analysée dans le contexte de son émergence, liée à l'enseignement universitaire pratiqué aux États-Unis et renouvelé depuis les années 2000. Même si elle bénéficie d'un relatif consensus à l'heure actuelle, certains critiques s'opposent à cette conception à cause de son ambition et de son manque de contenu théorique. À cela il faudrait aussi ajouter le phénomène de la traduction des œuvres en dehors de leur culture d'origine. Parmi ces critiques, Emily Apter (2015) avertit des risques d'homogénéisation des traductions et prône une réévaluation du statut du traducteur et des théories de la traduction. L'auteur se penche, par la suite, sur les propositions, et les insuffisances, de plusieurs approches critiques pour rendre compte de la totalité du processus de mondialisation : la République mondiale des Lettres, développée par Pascale Casanova (1999, 2015) ; le système-monde présenté par le *Warwick Research Collective*, constitué en 2007.

Dans ce sillage, Moura évoque une construction de la mondialité littéraire qui n'a pas été suffisamment étudiée : « au lieu de se tourner vers le passé pour examiner un corpus d'œuvres déjà écrites, cette idée de littérature mondiale vise à relier les différentes luttes nationales dans un projet de libération collective à venir » (p. 79). Ces diverses perspectives conduisent sa réflexion vers une dernière approche de la littérature mondiale, comprise comme un phénomène contemporain où se produit une rupture avec le passé. La création numérique, les plateformes ou les réseaux interactifs ouvrent, par ailleurs, une nouvelle voie caractérisée par la fluidité et la créativité en dehors des institutions littéraires traditionnelles. Dans l'ensemble, d'après Moura, on peut donc distinguer quatre grandes approches de la littérature mondiale qui ont en commun le refus de l'européocentrisme et l'acceptation des textes originaires de différentes régions du monde : l'approche patrimoniale, l'étude des circulations littéraires entre les différentes cultures, l'analyse des inégalités selon un prisme sociologique et la conception d'une histoire littéraire contemporaine.

Troisièmement, «Discontinuités et plans d'équivalence» se penche sur une nouvelle perspective qui va permettre à Moura d'analyser la littérature en dehors d'une vision ethnocentrique réductrice. Il aborde successivement les paysages ontologiques, les genres et les oralités. Dans le premier cas, l'étude de la littérature doit considérer « les modes de structuration de l'expérience, la temporalité, la spatialisation, la figuration, la médiation et la catégorisation » (p. 106). Plus précisément Moura parcourt quelques aspects fort significatifs, et parmi eux, l'écologie de la littérature dans la perspective notamment d'Alexander Beecroft (2015) qui a distingué six modes de relations entre la littérature, son environnement et l'organisation sociale.

Moura continue avec la question des genres littéraires, peu étudiée dans l'ensemble de la littérature mondiale, même s'il y a des tentatives au niveau romanesque, dramatique et poétique qui demeurent incomplètes et qui posent un problème à propos de la conception générique adoptée. En Occident, le point de départ pour envisager les catégories génériques a été la *Poétique* d'Aristote. À ce propos, la question est de savoir

si au cœur de la littérature mondiale il est possible d'établir des types de formation générique caractérisés par l'axe continuité *vs* discontinuité. Moura identifie des classements possibles : hypergenres, généricité auctoriale, généricité lectoriale et les configurations génériques issues du marché éditorial. Il se penche sur des analyses particulières, telle l'épopée comme un cas de continuité générique de longue durée.

Quatrièmement, «Espace-temps» se propose de montrer comment la littérature mondiale, en fonction des géographies et des chronologies spécifiques, envisage une analyse critique éloignée des catégories spatiales et temporelles traditionnelles. Moura articule cette partie en deux sections séparées : *spatialiser* et *périodiser*. La première propose une analyse abordant l'actualité des études maritimes, d'un côté, et, de l'autre, les archipels littéraires internationaux, appelés aussi les « -phonies ». De nos jours, la critique littéraire a voulu donner plus d'importance aux études où la mer joue un rôle essentiel dans les déplacements et les circulations littéraires intercontinentales. L'histoire littéraire transatlantique est un exemple de ce type d'analyse abordant « un complexe social, politique, économique et intellectuel en constantes transformations, produisant un certain type de littérature » (p. 143). Cette affirmation est illustrée par des cas de figure, telle l'étude de l'histoire du féminisme au XXème siècle qui relève, pour partie, d'une histoire de circulations transatlantiques à partir de l'œuvre fondatrice de Simone de Beauvoir avec la publication de l'ouvrage *Le Deuxième sexe* (1949).

Par la suite, l'analyse se concentre sur des archipels littéraires constituant autant d'ensembles linguistiques d'importance variable selon les circonstances géographiques et historiques : arabophonie, germanophonie, russophonie, anglophonie, hispanophonie, lusophonie ou francophonie, parmi d'autres. Moura évoque deux exemples qui jouissent d'un prestige institutionnel singulier : les archipels francophone et sinophone. À ce propos, il affirme : « Si la francophonie offre un exemple d'un espace littéraire supranational étudié de longue date, la sinophonie est une notion sur laquelle s'affrontent des conceptions antagonistes plus ou moins récentes, la question de la diaspora entraînant des questionnements/resignifications des logiques d'appartenance ou d'assignation nationales et continentale » (p. 153). Par conséquent, les systèmes linguistiques, appelés « -phonies » représentent actuellement une manière différente d'aborder l'étude de la littérature mondiale, en dehors des canons nationaux et des hiérarchisations centre-périphérie.

La seconde section, *périodiser*, aborde des conceptions chronologiques éloignées de la temporalité européenne traditionnelle. À savoir : les hétérotemporalités ainsi que la coupure mondes anciens/mondes modernes. Dans le premier cas, on observe une évolution provenant d'une articulation par périodes chronologiques et géographiques vers une articulation de grandes périodes combinée avec des critères d'ordre politique et culturel. Par ailleurs, l'approche écocritique est un bel exemple de cette évolution. L'intérêt à cet égard est de montrer les inconvénients de l'européocentrisme en rapport avec l'écriture.

Puis, «Une histoire littéraire polycentrique» nous conduit vers la fin de cet essai. Elle se concentre sur les regards croisés, autrement dit, l'histoire des connexions qui ont permis de constituer la mosaïque de la littérature mondiale. Cette réflexion, ouverte à la représentation de l'autre, l'étranger, s'apparente à l'imagologie, un des champs d'analyse cher à la littérature générale et comparée, qui est comprise comme « l'étude de ces documents primaires que sont les récits de voyage et celle des ouvrages de fiction qui mettent en scène des étrangers ou se réfèrent à une vision d'ensemble d'un pays ou d'une cultures étrangères » (p. 186). La richesse des témoignages provient des voyageurs, nomades, diplomates, missionnaires ou des marchands qui ont apporté un regard, souvent exotique, et qui s'est caractérisé parfois par la réciprocité. Les voyages ont pu, tout au long de l'histoire mondiale, se constituer en un hypergenre. Par ailleurs, la conception de l'exotisme s'ajoute à cette réflexion et l'on peut distinguer soit un exotisme intranational, soit un autre exotisme en dehors des frontières nationales ; dans les deux cas, l'importance du regard inverse se situe au centre de la réflexion.

Tout en gardant ce fil conducteur, l'auteur montre l'importance des frontières (*border studies*) considérées comme des barrières culturelles. Sur ce plan, les migrations et les diasporas représentent aussi des phénomènes collectifs qui font évoluer les dynamiques littéraires ainsi que les conceptions théoriques et critiques. Actuellement, les migrants et les réfugiés représentent une partie importante des déplacements au niveau international et cela a donné lieu à de nombreuses recherches académiques qui prennent en charge cette réalité. En effet, les écritures de la migration renouvellent les panoramas des littératures nationales. De même, l'étude des diasporas se concentre sur des réseaux d'échanges culturels transnationaux différents de ceux de l'immigration ou de la complexité de l'exil. Le phénomène diasporique comporte des connotations qui se répètent d'un cas à l'autre : l'expérience traumatique et le sentiment de déracinement qui se prolonge dans le temps. À ce propos, Moura, se référant à James Clifford (1997), considère que l'histoire littéraire des périphéries diasporiques « constitue un modèle alternatif pour la littérature mondiale, s'intéressant aux circulations spécifiques, dénuées du centre clair et formant une sorte de microcosme plurilingue et transnational articulé sur une mémoire » (p. 208). Ce chapitre se ferme sur une réflexion qui montre le rôle joué par la lecture en partant de la constatation du recul social de la littérature et donc de la lecture des textes critiques et fondateurs. L'auteur se demande si nous assistons à l'instauration d'un âge post-littéraire provoqué par la crise de la lecture et de l'édition.

Dans le contexte de la culture de la convergence, Moura propose de nous éloigner d'une vision nostalgique et de travailler en partant de l'analyse de la réalité. Il interpelle les enseignants qui

> […] doivent être en mesure de proposer des activités didactiques intégrant les blogs et les réseaux sociaux, les bandes dessinées et les productions audiovisuelles, les romans-photos et les jeux

> vidéo. Trois types de compétences nouvelles sont dès lors requises : la compétence informationnelle […] ; la compétence technologique […] ; la compétence multimodale […] (p. 213).

À ces conditions, la littérature mondiale pourrait, à son avis, s'enrichir de nouveaux publics. Mais lesquels ? L'enseignement, d'après Moura, pourrait s'adresser soit à un public qui veut simplement acquérir une culture littéraire générale, soit à ceux qui cherchent une vision panoramique avant de s'engager dans un itinéraire de spécialisation. Cette double approche pourrait permettre une meilleure acceptation et une intégration de la diversité internationale des centres d'études universitaires qui, en outre, pourraient par-là « déclencher l'envie d'apprendre ou de réapprendre la langue des ouvrages concernés, en vue d'une lecture de près » (p. 229).

En conclusion, «Le grand livre du monde» revient sur les défis posés par un tel sujet, qui ont été essentiellement de montrer ce que devient la littérature dans la perspective multiple de la littérature mondiale, tout en se servant d'études critiques et de nombreux travaux théoriques capables d'intégrer d'autres points de vue et des analyses originales. Moura énonce, pour terminer, les questions majeures auxquelles nous nous confrontons : I. La relativité de la notion de littérature ; II. La littérature mondiale a besoin d'intégrer l'importance de la langue d'expression ; III. Le lieu d'énonciation de la littérature mondiale doit se situer au centre de la réflexion sans oublier qu'elle devient également *glocale* (globale et locale à la fois) (p. 236) ; IV. La recherche littéraire associée à la littérature mondiale devra être en mouvement, s'interroger et interroger les cadres traditionnels. En somme, la littérature mondiale s'avère être de nos jours un projet, un horizon, de fécondation des relations théoriques et pratiques.

Finalement, la bibliographie fournie, riche et actuelle, est articulée en sections correspondant aux différentes parties du livre.

Referencias bibliográficas

Apter, Emily (2015) : *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée* [2005], trad. de l'américain par H. Quiniou. Paris, Fayard (coll. « Ouvertures »).

Beecroft, Alexander (2015) : *An Ecology of World Literature: from Atiquity to the Present Day*. New York, Verso.

Casanova, Pascale (1999) : *La République mondiale des lettres*. Paris, Seuil.

Casanova, Pascale (2015) : *La Langue mondiale. Traduction et domination*. Paris, Seuil (coll. « Liber »).

Clifford, James (1997) : *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press.

Cédille
revista de estudios franceses

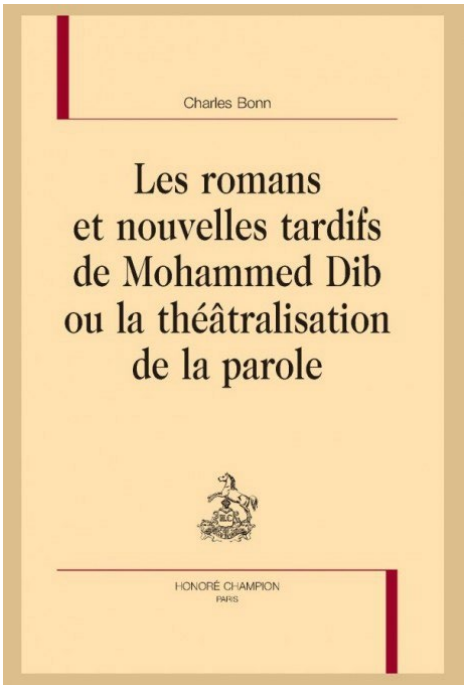
ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Nota de lectura

Théâtraliser les limites du langage et du sens. Lecture des œuvres tardives de Mohammed Dib*

Ana Isabel LABRA CENITAGOYA
Universidad de Alcalá
anai.labra@uah.es
https://orcid.org/0000-0003-4796-1004



Relire l'ensemble de la production d'un auteur est un réflexe de bon lecteur. Il s'agit, en effet, de la seule méthode efficace pour atteindre les différents niveaux de lecture que l'œuvre d'un grand créateur offre à ceux qui traversent son seuil. Telle est la démarche suivie par l'un des premiers et des plus grands lecteurs de Mohammed Dib, Charles Bonn, dans son essai *Les romans et nouvelles tardifs de Mohammed Dib ou la théâtralisation de la parole*. Comme l'essayiste l'explique dans l'introduction à cet ouvrage, il s'agit ici d'une lecture chronologique des œuvres publiées par Mohammed Dib après le roman *Habel* (1977). Cette lecture réserve cependant quelques surprises, car, comme Bonn l'annonce dans son texte, une étude génétique des manuscrits de Mohammed Dib déposés à la BNF est en train de réalisation, dévoilant des dates de rédaction très différentes de celles de publication, avec tout ce que cela implique du point de vue de la signification. Bonn qualifie ces œuvres de tardives par opposition aux premiers romans et recueils des nouvelles, privilégiés par les lecteurs et la critique jusqu'aux années 90, à savoir *La Grande Maison, L'Incendie, Au Café, Le métier à tisser,*

* Compte-rendu du livre de Charles Bonn, *Les romans et nouvelles tardifs de Mohammed Dib ou la théâtralisation de la parole* (Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée, 2023, 245 p. ISBN : 978-2-7453-6061-8).

Un été africain, Qui se souvient de la mer, Cours sur la rive sauvage, Le Talisman, La Danse du roi, Dieu en barbarie et *Le Maître de chasse.*

L'étude que Bonn nous propose se divise en quatre parties, correspondant à des angles de lecture particuliers qui vont lui permettre de souligner « un approfondissement successif des préoccupations » dans l'œuvre de Dib. Cette progression, comparable à un forage en profondeur, oblige Bonn à faire des allers-retours dans le but de comprendre de façon organisée une production seulement en apparence disparate. La réflexion de Charles Bonn, telle une spirale (ou un foret pénétrant les différentes couches de l'écriture dibienne) avance en ramassant, mettant en lumière les connexions, les reprises, les échos, les camouflages et les fausses pistes d'une production où tout se tient. Deux fils rouges servent à Bonn de guide dans cette tâche, deux concepts que l'on pourrait qualifier de fluides car s'adaptant aux contours variables de l'écriture de Dib. Tout d'abord, le concept de « théâtralisation », présent dans le titre de l'essai. Bonn va le décliner sous des formes diverses (parmi lesquelles le non-dit et le contrepoint) selon les œuvres analysées mais, en essence, il s'agirait d'une technique, similaire à la distanciation chez Bretch, consistant à exhiber plutôt qu'à raconter afin d'attirer l'attention du lecteur sur ce qui se passe dans le texte.

Le deuxième concept est celui de « dissémination générique ». Charles Bonn rappelle qu'il s'agit d'un terme nodal de la réflexion sur notre époque postmoderne, et que, de ce fait, l'utilisation qui en fait Dib inscrit son œuvre dans son temps. Dans ce sens, Bonn ne manque pas de signaler le rapport de continuité existant entre son étude et les résultats du Colloque de Cérisy sur *Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib*, auquel il a participé en tant que co-organisateur et qui viennent d'être publiés dans les Presses universitaires de Rennes (2023).

Sur la trame élaborée à l'aide de ces deux concepts clés relatifs à la forme, Bonn tisse une réflexion sensible et savante sur les constantes thématiques de l'œuvre de Dib, délimitant ainsi la structure de son étude. Dans le foisonnement de sujets traités par l'écrivain, Bonn privilégie trois lignes essentielles de la pensée dibienne, présentes dans toutes ses œuvres tardives en proportions différentes selon les époques: l'absence de réponse aux questions essentielles (« l'in-sensé »), qui entraîne chez Dib une réflexion sur les pouvoirs de la parole sous toutes ses facettes et, essentiellement, en rapport avec ce que Bonn qualifie comme «l'en-deçà » (la réalité qui fonde le langage tout en se passant de lui). Et le jeu avec le discours autobiographique, dosé, fragmenté, subverti par Dib afin de brouiller les pistes et de perdre le lecteur trop curieux dans le « jeu de cacher-montrer de l'autofiction. Jeu-je » (Bonn, 2023 : 62).

Dans la première partie de son étude, « La théâtralisation d'une parole de l'insensé dans *Habel*, les romans nordiques et *Le Désert sans détour* », Bonn inscrit les romans analysés dans la continuité de toute l'œuvre dibienne autour de problèmes philosophiques graves (quête du sens, pouvoirs du langage, amour, folie, mort) et dans le cadre d'une quête individuelle. Un quête manquée, car la conclusion aux questions

essentielles posées dans ces romans sera l'absence de sens, l'in-sensé. Le travail autour des pouvoirs de la parole et de sa théâtralisation joue aussi un rôle essentiel dans ces romans où, par contre, la dissémination générique est encore très subtile.

Le deuxième chapitre, « De l'in-sensé au non-dit explicite dans *La Nuit sauvage* », est consacrée à l'analyse d'un seul recueil de nouvelles*, La Nuit sauvage*, où Bonn décèle un changement autant thématique que formel. La composante autobiographique disparaît complètement dans ces textes et les préoccupations deviennent morales, collectives. Le Mal se fait jour sous des visages très différents dans des nouvelles où Dib pointe l'inacceptable (limite du langage comme du sens) en se servant des techniques du non-dit (ce qui est vraiment grave n'est que suggéré) et du contrepoint (sorte d'antiphrase appliqué à tout un récit). D'un autre côté, l'abandon du roman pour la nouvelle annonce la dissémination générique qui caractérisera les œuvres postérieures et qui sera analysé dans la troisième partie.

Les dernières publications de Dib, quelques-unes posthumes, constituent l'objet d'analyse de la troisième et la quatrième partie de l'essai qui nous occupe. Dans la troisième partie, « Quelle dissémination générique? », Bonn se consacre à démêler les fils de la complexe trame générique tissée par Dib dans ses ouvrages ultimes : *L'arbre à dires, Si Diable veut, Comme un bruit d'abeilles, Simorgh, Laëzza*. Il s'agit de l'alternance nouvelle-roman, avec la publication inattendue d'un roman de facture classique à thématique apparemment ethnographique (*Si Diable veut*) après plusieurs recueils de facture très moderne. Mais aussi et surtout de la composition de ces recueils de nouvelles dont l'agencement interne et les symétries entre les parties permettent de parler de romans. Pour Bonn, dans cet ensemble de textes on peut y voir des tentatives complémentaires de dissémination et de mise en ordre tant dans les textes que dans leur disposition les uns par rapport aux autres.

Dans le dernier chapitre de son étude, « La mise en scène d'un en-deçà du langage », Bonn revient sur tous les romans déjà analysés dans les parties précédentes pour les relire sous l'angle de ce qu'il appelle l'*en-deçà*. Ce concept multiforme désigne une part du réel qui échappe au langage mais où, néanmoins, le langage prend naissance. L'en-deçà montre plutôt que parle (comme la barre de soulignement, dit Bonn), se prêtant ainsi plus à une théâtralisation qu'à un langage ordinaire. D'œuvre en œuvre, Bonn va recenser les multiples manifestations que l'en-deçà prend dans l'écriture dibienne : une autre voix en italique qui fait pendant à la voix du narrateur et des personnages (fréquemment associée au Mal), l'altérité spatiale, l'antériorité primordiale civilisationnelle de la culture berbère, l'animalité, etc.

Un paragraphe intitulé « En guise de conclusion » ferme cette étude sur une citation de *Simorgh* reprenant les lignes maîtresses de l'analyse (l'in-sensé, les pouvoirs-limités- de la parole, l'en-deçà sous-tendant tout langage, le brouillage autobiographique) et proposant une réponse de Dib lui-même au silence effrayant du monde face à nos questions essentielles.

L'essai se complète et s'enrichit avec une bibliographie recueillant non seulement les publications les plus actuelles sur Mohammed Dib, mais aussi les traductions de ses œuvres à plusieurs langues[1]. D'un grand intérêt est aussi la reproduction de deux lettres appartenant à la collection personnelle de Charles Bonn. Écrites par Mohammed Dib en 1985 mais d'une totale actualité, l'écrivain y expose l'essentiel d'un projet d'écriture qui ira se confirmant par la suite.

Pour conclure, nous voudrions souligner que le type de démarche choisi par Charles Bonn dans *Les romans et nouvelles tardifs de Mohammed Dib ou la théâtralisation de la parole* s'avère particulièrement utile. En effet, la lecture de cet ouvrage peut servir autant le lecteur approchant pour la première fois l'inépuisable univers dibien, que l'habitué de ses œuvres, voire le chercheur spécialisé, qui y découvrira des associations inattendues et des pistes de réflexion stimulantes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BONN, Charles, Mounira CHATTI & Naget KHADDA [éds.] (2023) : *Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib*. Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. Interférences).

[1] Nous voudrions attirer l'attention sur le faible nombre d'œuvres de Mohammed Dib traduites en espagnol. Un énorme et fascinant travail reste encore à faire à ce propos.

Cédille
revista de estudios franceses

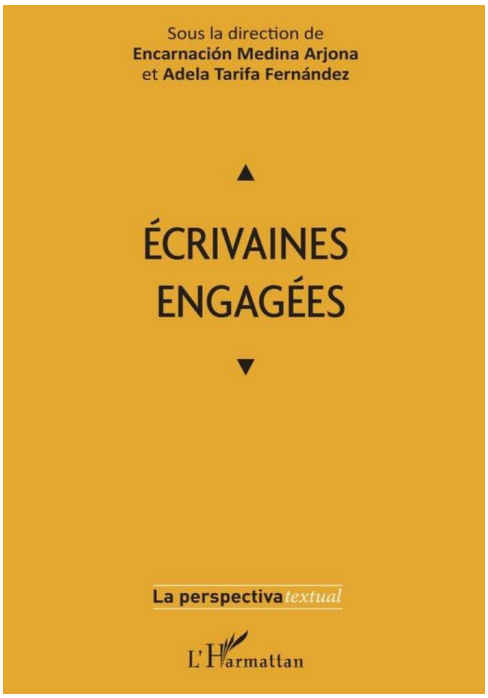
ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Nota de lectura

L'engagement féminin à travers la littérature, un chemin ardu vers l'égalité*

Elsa LAS
Universidad de Murcia
es.las@um.es
https://orcid.org/0009-0005-4095-9034



Il est question ici d'un regroupement de vingt-quatre contributions publiées chez L'Harmattan, dans la collection pluridisciplinaire « La perspectiva textual », dirigée par la professeure de littérature française au Département de langues et culture méditerranéennes de l'Université de Jaén, Encarnación Medina Arjona, ayant « pour objet les études sur les espaces littéraires et les relations culturelles, et s'intéress[ant] aux nouvelles perspectives des sciences humaines. La langue, la littérature, l'histoire et la culture en Méditerranée, en Europe et en Amérique latine constituent l'horizon de travail de cette collection » (p. 4). Le présent volume, placé sous la direction d'Encarnación Medina et d'Adela Tarifa – qui signent l'avant-propos –, a comme axe principal l'étude des femmes engagées, où il est à souligner l'utilisation du mot *écrivain* au féminin.

Plus particulièrement, ce recueil met en avant des femmes qui ont consacré leurs vies à la littérature, créant ainsi une unité thématique. De ce fait, les chapitres rédigés en espagnol ou en français, mettent en évidence la force de caractère et la volonté des femmes à l'heure de dénoncer les injustices et de se battre contre elles. Pour certaines, leur objectif est de préserver et transmettre les contes oraux aux générations

* Compte-rendu du volume collectif dirigé par Encarnación Medina Arjona & Adela Tarifa Fernández, *Écrivaines engagées* (París, L'Harmattan, La perspectiva textual, 2023, 269 p. ISBN: 978-2-14-048921-19).

futures en donnant vie aux histoires de leurs ancêtres à travers leurs écrits, dans le but de faire vivre la culture de leurs pays (Polynésie, Maroc, etc.), ceci malgré la censure présente au Maroc, par exemple. Dans d'autres cas, les récits des écrivaines mettent en lumière des problèmes tels que le viol, la dictature, le meurtre, l'abandon, la torture…, suscitant ainsi une prise de conscience chez les lecteurs. De plus, l'organisation chronologique des sections permet d'apprécier l'évolution des droits des femmes et leur ascension dans la société au fil des années : de Mme Roland (1754-1793), emprisonnée puis guillotinée à cause de ses idées républicaines, à Olympe de Gouges (1748-1793), pionnière du féminisme, promise à la guillotine en raison de ses divers actes pour les libertés des femmes, puis torturée – ce qui eut un impact sévère sur sa santé mentale – enfin, internée jusqu'à sa mort ; de Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) qui a joué un rôle très actif dans l'éducation féminine en Espagne, à Leïla Slimani qui a remporté le Prix Goncourt en 2016 ; ou encore, la création en 2018 du Parlement d'écrivaines francophones. Nous y découvrons que les femmes se sont battues depuis des siècles pour leurs droits, en dépit parfois de leurs vies.

Malheureusement, les femmes ont souvent été négligées, voire dénigrées, elles n'ont pas été prises en considération ou bien on les a tout simplement oubliées. Et l'engagement croissant d'un grand nombre de chercheurs dans des projets en faveur des écrivaines, témoigne d'un intérêt de plus en plus marqué pour cette cause. Mais cela met en évidence aussi l'ampleur de la tâche qui reste à accomplir, afin de rendre justice au combat mené par toutes ces femmes pour étudier, travailler et être reconnues dans leur profession, que ce soit celle de professeure, d'écrivaine, d'agent littéraire, de journaliste ou de ministre.

Premièrement, grâce à Ángeles Sirvent Ramos, nous découvrons à la fin du XVIII^{e} siècle la figure de Mme Roland, révolutionnaire et républicaine qui s'est battue avec ses missives pour les libertés individuelles et contre les inégalités venant de l'Ancien Régime. Par la suite, on passe du XVIII^{e} au XIX^{e} siècle avec Olympe de Gouges et George Sand, pionnières dans le combat en faveur des libertés des femmes, dans un chapitre signé par Marie-France Borot. Dans la même optique, Antonia Pagán nous montre la lutte des femmes pour leurs droits à travers les écrits de George Sand et Juliette Adam. De son côté, Consuelo Flecha García nous permet de suivre le parcours professionnel de Maria de la Rigada, pédagogue et femme de caractère ; puis, Ana Belén Quero Leiva s'occupe de Faustina Sáez de Melgar, traductrice, pionnière du journalisme espagnol, ainsi qu'agent littéraire, un labeur dont témoignent ses missives à Émile Zola. Ensuite, le chapitre d'Edurne Jorge Martínez enquête sur la vie de Julia Daudet, écrivaine investie et parfaite femme au foyer. Enfin, María del Pilar Tresaco nous plonge dans le voyage d'une journaliste qui a parcouru le monde en solitaire, un périple qui a provoqué une grande controverse, car cette fois-ci l'aventurier était une femme, Nellie Bly.

Le volume se poursuit au XX^e^ siècle et débute, sous fond de politique et de romance non correspondue, avec l'œuvre de Simone Téry, écrivaine et journaliste, de la main d'Àngels Santa, suivie du chapitre d'Isaac David Cremades Cano qui propose une étude comparée des violences subies par les Haïtiens, et plus particulièrement par les Haïtiennes, dans les romans de Vieux-Chauvet et Agnant. Le dixième chapitre, rédigé par Cristina Solé Castells, se penche sur la vie de Geneviève de Gaulle-Anthonioz, engagée pour la cause des plus démunies. Grâce à son oratoire irréprochable et à son intelligence, elle se fraye un chemin vers l'Assemblée nationale et prend la parole pour raconter l'horreur des camps de concentrations. Dans le même esprit, Beatriz Coca Méndez montre le parcours de vie de Simone Veil, survivante d'Auschwitz et politicienne engagée pour les droits des femmes. Ensuite, Alba María Pozo Garrido met en lumière le labeur de Josette Rey-Debove, dévouée à la science des mots et première auteure de dictionnaire français. Puis, Estrella Gregori Algarra s'occupe de Fatema Mernissi, professeure de sociologie, qui a transcrit les récits oraux des femmes de sa famille, afin de préserver l'héritage culturel et social de son pays, et qui a lutté pour la liberté d'expression et l'alphabétisation des femmes. Jolanta Rachwalska analyse le meurtre de deux bébés par leur nounou, étant la cruelle conséquence du mal-être d'une femme, dans le roman *Chanson douce* de Leïla Slimani, qui fait voir comment la perception du crime par la société diffère lorsque le coupable est une femme.

Le quinzième chapitre est celui de Dominique Bonnet qui nous fait découvrir Laura Alcoba, originaire d'Argentine, exilée en France à cause de la dictature. Pour elle, l'espagnol est la langue du silence, tandis que le français est la langue de la liberté. Après quoi, Natalia Vela Ameneiro expose le parcours engagé de la tahitienne Flora Aurima-Devatine, professeur d'espagnol et de tahitien, ainsi que chercheuse qui a mené à bien un grand nombre de projets en faveur des femmes, s'engageant à restituer le patrimoine culturel de la Polynésie. Une triple perspective s'offre à nous, celles de Catherine Anne, Michèle Desbordes et Colette Fellous, qui rendent hommage à la vie de la sculptrice Camille Claudel. Esther González rend compte du travail des universitaires pour faire connaître les mœurs et la culture des pays africains francophones ; puis, Fatima Medjad analyse, dans *Ravisseur* de Leila Marouane, les causes et les conséquences de la violence d'un père, ce qui suppose en fait une dénonciation du patriarcat. Gloria Ríos Guardiola est l'auteure du vingtième chapitre dans lequel elle examine les essais de Clémentine Autain, où le quotidien et la vie des citoyens sont étroitement liés à la politique. Alexandra Santos Pinheiro met l'accent sur l'importance de l'écriture en vue de ne pas oublier l'horreur de la dictature au Brésil, s'appuyant sur le roman d'Ana Maria Machado *Tropical sol da liberdade*.

Par la suite, Loreto Cantón Rodríguez nous découvre une organisation de femmes de toutes nationalités, exerçant divers métiers, qui mènent une lutte pacifique et s'expriment en français pour faire entendre les voix des femmes et leurs convictions. L'avant-dernier chapitre, de Marina Isabel Caballero Muñoz, porte sur le roman de

Léonora Miano *Contours du jour qui vient* et sur la jeune fille africaine Musango, qui incarne la force, l'espoir et le courage : abandonnée par sa mère, elle est en quête de sa véritable identité et montre, par ailleurs, l'horreur vécue par les femmes et les enfants dans une Afrique imaginaire. Pour finir, la dernière contribution correspond à Maria Manuela Merino García, qui étudie la vision impersonnelle et auto-socio-biographique à partir des photos de la vie d'Annie Ernaux dans son œuvre *Les Années*.

Ce recueil offre des analyses approfondies de lettres et de romans largement autobiographiques, ainsi que des études comparatives et des esquisses de biographies réalisées par les collaborateurs – les collaboratrices, plutôt, puisqu'un seul homme a participé. De plus, les références bibliographies fournies par les auteurs permettront aux chercheurs, de même qu'aux lecteurs et lectrices intéressés, d'approfondir sur l'état actuel des questions proposées. Pour faciliter la compréhension et l'enrichissement des connaissances, des adresses de sites web, des documents audiovisuels, des revues spécialisées, des articles, des explications et même un sondage sont disponibles en bas de page.

En somme, ce volume contribue certainement à préserver et à faire vivre une mémoire au féminin dans sa forme la plus authentique, en mettant en lumière le travail acharné et le courage dont ont fait preuve ces pionnières, allant même jusqu'à risquer et sacrifier leurs vies pour ouvrir la voie de la liberté aux générations futures. L'objectif de ce volume semble être la mise en évidence de la présence continue des structures patriarcales, tout en soulignant que l'égalité entre hommes et femmes s'installe progressivement.

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Nota de lectura

Hacia la futura mitocrítica cultural*

Adriana LASTIČOVÁ
Universidad Complutense de Madrid
adrilast@ucm.es
https://orcid.org/0000-0001-6247-6248



El volumen que aquí reseñamos es el último libro del catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y reconocido especialista en mitocrítica José Manuel Losada. Como indica su título, la obra se centra en la mitocrítica cultural, que es de hecho la propuesta del autor para la nueva orientación de la disciplina, adaptada a los tiempos actuales y que «ayudaría a desenmascarar las imposturas que confieren de modo arbitrario el estatuto mítico a realidades solo asíntotas cuando no adyacentes o incluso claramente opuestas al mito en su aceptación epistémica» (p. 9). En los últimos años, el mito ha sufrido «una artificiosa inflación», potenciada a veces por el impresionismo crítico y/o los presupuestos ideológicos y muchos pensadores han caído en la confusión de llamar mito a cosas que no lo son (ver por ejemplo algunos casos mencionados en la Introducción, especialmente p. 9) y el objetivo del profesor Losada es asentar la nueva critica del mito.

El libro se estructura en dos partes, y cada una de ellas se divide en varios subcapítulos. La primera, más corta e introductoria, se refiere a algunos procedimientos hermenéuticos de la futura mitocrítica cultural, a conceptos de cultura a través de los siglos y al análisis de nuestro tiempo para destacar el nuevo marco psicosociológico en el que se desenvuelve el mito. En esta parte, apunta muy bien José Manuel Losada, las

* Reseña del libro de José Manuel Losada, *Mitocrítica cultural. Una definición del mito* (Madrid, Akal, 2022, 828 p. ISBN: 978-84-460-5268-5).

condiciones culturales, ideológicas y económicas de la sociedad actual, conjuntamente con una serie de factores –de los cuales analiza más detalladamente tres: el fenómeno de la globalización, la lógica de la inmanencia y la dóxa del relativismo–, «han modificado el concepto, la recepción y la difusión de los mitos antiguos, medievales y modernos y han promovido la creación de una pseudomitología que entra en conflicto con el significado y la función auténticos del mito» (p. 64). La segunda se divide en nueve subcapítulos (ver más adelante) en los cuales estudia el mito en sí mismo, no desde la sociología, la antropología o la religión; y propone una definición de este para fundamentar así una mitocrítica cultural que, en la concepción del autor, tendría por objetivo enunciar juicios sobre los mitos, su identidad, su significado, su función y su estructura, y no reducir su actividad a los análisis de tipo narratológico, retórico o genérico.

Ya en la parte titulada «Prolegómenos» expone de manera clara y resumida «los desacuerdos»/las disquisiciones de la mitocrítica actual (la definición insatisfactoria del mito, la confusión muy extendida en el mundo académico entre el mito y «el mito literario»[1], la relación entre mito y rito, etc.) y anuncia brevemente lo que será a su juicio la mitocrítica cultural como una disciplina híbrida y transversal, a caballo entre cinco grandes tipos de ciencias humanas y cuyo objeto de estudio es del ámbito estético y espiritual (p. 27), no material.

La sección segunda se propone recuperar el mito en sus esencias, gracias al respeto de los criterios fundantes del mito y la ponderación de su transmisión a través de una cultura profundamente cristiana; y al revulsivo que ofrece, en contraposición, nuestra mentalidad posmoderna, alérgica a la trascendencia originaria (p. 184). Luego, enumera las bases nomotéticas seguras y válidas de la mitocrítica cultural al final de la primera parte del libro: así, propone llamar mito al mito, distinguirlo del pseudomito, identificar el personaje mítico, descubrir el acontecimiento transcendente, respetar las condiciones de la ficción, la historia y la naturaleza humana. (p. 189-190); bases que desarrolla más adelante en la segunda parte. El mito es contemplado como ente singular y se define como un relato funcional, simbólico y temático de acontecimientos extraordinarios –con referente trascedente, sobrenatural, sagrado–, carentes, en principio de testimonio histórico (p. 193).

La segunda parte del volumen, titulada «Definición y Desarrollo», se compone de nueve capítulos, en los cuales el autor entra ya en el propio análisis, muy detallado por cierto, del mito y cuyo objetivo sería salvar el mito de los reduccionismos positivistas : así, en el capítulo 3 el profesor Losada subraya los vínculos entre el mito y el relato, proponiendo que la mitocrítica cultural propugne una «mitopoética de las formas» y una «mitopoética de los contenidos» que están estrechamente unidas y conducen a una mejor comprensión del mito en un determinado horizonte cultural (p. 195). Revisita

[1] Esta cuestión ha sido tratada previamente ya por Juan Herrero Cecilia en su excelente artículo publicado en 2006 en esta revista. Recomendamos especialmente sus definiciones del *mito literario* y del *mito literarizado*.

también los postulados de André Jolles para recalcar que el mito tiene «su dinamismo interno» (p. 216) y escapa a las concepciones estructuralistas y formalistas de la literatura (p. 218), lo que le conduce a hacer hincapié en la transdisciplinariedad del mito. El capítulo 4 está dedicado a la función referencial del mito que adquiere un rol fundamental en la identificación del mito (p. 271-272) ya que responde a preguntas de carácter causal (un ¿por qué?) e intencional o final (un ¿para qué?) y, en este sentido, la mitocrítica cultural, tal como la concibe el doctor Losada, propone «una reflexión metódica sobre la tendencia, siempre acuciante, a vaciar los relatos míticos de su valencia mítica» (p. 299).

El capítulo quinto esclarece la relación entre la noción de mito y otros conceptos que van unidos a este, como son imagen y símbolo; y el sexto añade también el personaje: el autor apunta a este respecto que «el galimatías sobre mito y personaje procede de la ignorancia de tres principios» (p. 354) que la mitocrítica establece para explicar la encarnación de los mitos en personajes. Para centrar bien la cuestión el profesor Losada propone distinguir entre el personaje de ficción mítica por excelencia (que sugiere denominar «prosopomito») y el «personaje histórico mitificado», subrayando la dimensión transcendente del prosopomito, como demuestra el análisis de tres textos sobre el mito de Antígona (de Sófocles, Cocteau y Anouilh); y esto lleva a una mejor comprensión de por qué no hay mito en el Quijote, por más que se haya detectado cierta mitomanía sobre el personaje de Cervantes en algunas contribuciones académicas (p. 391-402).

El séptimo capítulo aporta varios estudios de acontecimientos extraordinarios en los relatos míticos, ya sean de metamorfosis, de adivinación, de maldición o de magia dado que es de vital «importancia de distinguir entre acontecimientos extraordinarios históricos o de ficción» (p. 478). «La relación asíncrona entre mito e historia abre una rendija por la que fácilmente se cuelan diversos personajes históricos a los que una crítica sin discernimiento atribuye un inexistente carácter mítico», constata el autor al principio del capítulo 8 que está dedicado a las relaciones entre ciencia histórica y mitocrítica y al proceso de mistificación (origen de los presudomitos) y a las claves del proceso de desmitificación.

El capítulo nueve, una de las partes medulares de este libro en nuestra opinión, esclarece las unidades fundamentales que estructuran un mito. Un error recurrente en los estudios de mitocrítica consiste en confundir tema y mitema, el profesor Losada lo aclara señalando que: «Un mitema es la unidad temática y mitológica mínima cuya indispensable dimensión transcendente o sobrenatural lo capacita para interactuar con otros mitemas en la formación de un mito» (p. 536). Añade también que «para que haya mito, son precisos al menos dos mitemas combinados» (p. 542), que «ningún mitema es exclusivo de un único mito» (p. 572) y, en cuanto a las modificaciones de los mitemas, aporta unos análisis muy pertinentes para concluir que la inversión de los

mitemas provoca la subversión o la distorsión del mito, mientras que la supresión de uno o varios mitemas torna el mito irreconocible.

Los dos últimos capítulos exploran la relación del mito con la cosmogonía (capítulo 10) y con la escatología (capítulo 11). «El mito indaga el significado originario del mundo» (p. 573), por eso el profesor Losada repasa, acertadamente, el origen del cosmos en religiones politeístas y también en el pensamiento judeocristiano. «Los relatos míticos traducen los arcanos del mundo» (p. 613) y ayudan a comprender los problemas metafísicos (el nacimiento y la muerte, el bien y el mal, el destino), considerados periféricos por la ciencia empírica. A su vez la escatología se pregunta por el futuro, pero no el inmediato, sino por el futuro final y el autor divide sus análisis según la concepción del tiempo: la proyección lineal, característica de la cultura contemporánea occidental y de origen judeocristiano, y la proyección circular que fundamenta el mito del eterno retorno.

Una extensa bibliografía de casi 80 páginas y cuatro índices (índice mitológico, índice analítico, índice de obras e índice onomástico) complementan el volumen, facilitan la orientación en él y pueden convertirse en una buena herramienta para los investigadores, especialmente los no iniciados en la problemática.

Pero nuestro objetivo no es reproducir aquí mecánicamente el contenido de cada capítulo, más bien quisiéramos recalcar los puntos más importantes que se desprenden de la propuesta del Dr. Losada y que hacen de este libro un título recomendable. En primer lugar, da pautas claras para localizar el mito en cualquier relato y propone claves heurísticas para su interpretación objetiva. En segundo lugar, su exposición, que abarca el patrimonio mitológico de Occidente tomado en su conjunto, es novedosa y científicamente muy rigurosa.

El autor cumple con creces su propósito de impulsar la nueva mitocrítica cultural y su libro será de gran ayuda y utilidad para conocer mejor los mitos, independientemente del enfoque adoptado. En definitiva, se trata de una valiosa propuesta, muy bien documentada, y concebida desde la interdisciplinariedad, intermedialidad y holismo, tratada y expuesta con rigor científico y precisión conceptual, que hacen de este volumen una obra llamada a convertirse en un libro de referencia para todo investigador sobre mitocrítica o cualquier hermeneuta. Coincidimos plenamente con el autor en que la mitocrítica debería reivindicarse como ciencia autónoma y este libro sienta bases para tal reivindicación, pero a su vez deja al lector con ganas de más, así que esperamos impacientes que el profesor Losada cumpla con su promesa de un segundo volumen en el cual ofrecería la tipología del mito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HERRERO CECILIA, Juan (2006): «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias». *Çédille, revista de estudios franceses,* 2, 61-80. URL: https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1269

JOLLES, André (1972): *Formes simples.* París, Éditions du Seuil.

Cédille
revista de estudios franceses

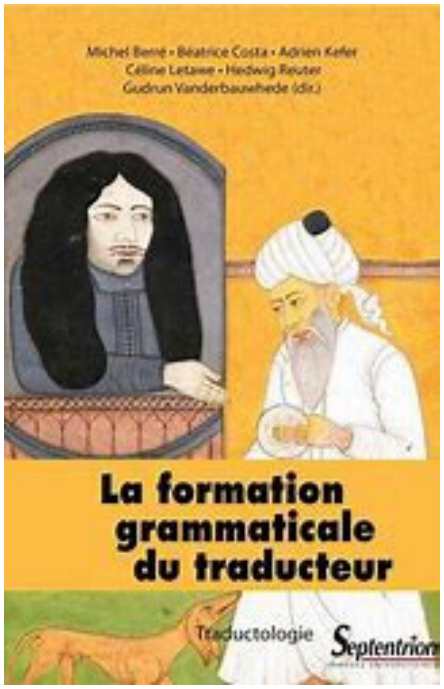
ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Nota de lectura

Pour une formation grammaticale *ad hoc* en traductologie*

Adriana LASTIČOVÁ
Universidad Complutense de Madrid
adrilast@ucm.es
https://orcid.org/0000-0001-6247-6248



Quelle formation grammaticale pour de futurs traducteurs ? Quelle continuité de l'enseignement de la grammaire lors d'un cursus universitaire de traduction ? Telles sont les questions posées dans l'ouvrage collectif *La formation grammaticale du traducteur*, publié par les Presses universitaires du Septentrion, et qui nous semblent d'une grande actualité. Certes, une abondante littérature traite des rapports entre grammaire et traduction, mais la question de la contextualisation du discours grammatical aux besoins du futur traducteur a moins retenu l'attention des chercheurs, voilà donc l'intérêt de l'ouvrage qui réunit quelques fondements théoriques de la question et propose même quelques pistes concrètes à adopter. L'objectif principal de l'ouvrage, selon les auteurs, est d'engager une réflexion didactique sur l'enseignement de la grammaire dans les cursus de formation des traducteurs. Il s'agit d'un volume collectif qui réunit quatorze contributions des chercheurs européens et, à notre avis, le livre mérite d'être signalé à tous qui enseignent les langues et leur grammaire aux futurs traducteurs.

Un chapitre introductif, signé par les directeurs du volume, définit quatre axes thématiques soulevés par cette problématique : 1) l'enseignement grammatical vu par les traducteurs et les traductologues ; 2) les modèles métalinguistiques et leur

* Compte-rendu de l'ouvrage collectif dirigé par Michel Berré, Béatrice Costa, Adrien Kefer, Céline Letawe, Hedwig Reuter & Gudrun Vanderbauwhede, *La formation grammaticale du traducteur* (Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, 268 p. ISBN : 978-2-7574-2951-8).

adéquation tant au processus de traduction qu'aux besoins des étudiants ; 3) l'enseignement grammatical dans les classes, c'est-à-dire la mise en place de dispositifs didactiques et 4) les frontières entre didactique des langues et didactique de la traduction et la distribution du volume correspond à cette division.

Le premier regroupement apparaît autour d'une question fort intéressante : la grammaire au prisme de la traduction. Ainsi, Peter Blumenthal analyse le problème de la cohérence textuelle, il en distingue cinq types et avertit, très bien d'ailleurs, de la tendance, toujours très répandue chez les apprenants, « à plaquer la logique sous-jacente à sa langue maternelle sur celle de la langue étrangère » (p. 39) ce qui amène souvent aux résultats gênants dans le texte traduit. De sa part, Michael Herslund plaide pour un enseignement grammatical incluant l'étude du lexique, en se basant sur les études sémantiques de Stephen Ullmann[1]. Jean Szlamowicz défend aussi la conception de la grammaire qui fasse place au lexique, mais dans une approche que l'on peut qualifier de sémiologique, dans la tradition des théories de François Rastier. Béatrice Costa et Bénédicte Van Gysel s'adhèrent à cette nécessité en soulignant que la grammaire pour les traducteurs « doit sortir de son pré carré morphosyntaxique » (p. 80) et elles clament pour un métalangage, à la fois grammatical et traductologique.

Le second regroupement tourne autour de la question de l'adéquation des théories grammaticales aux besoins de l'apprenti traducteur. Les auteurs de quatre contributions présentent leurs arguments pour rendre compte de la convenance particulière de telle ou telle théorie : ainsi, Marina Manfredi défend la grammaire fonctionnelle développée par M.A.K. Holliday, Alice Delorme Benites plaide pour la grammaire constructionnelle, celle de William Croft, car elle peut dépasser l'opposition entre enseignement descriptif et prescriptif et inclure la dimension contrastive. De son côté, Jean-Pierre Gabilan se penche vers l'approche méta-opérationnelle d'Henri Adamczewski. Cristina Castellani et Sonia Gerolimich, à leur tour, proposent d'appliquer la méthode de description du Lexique-Grammaire, développée par Maurice Gross.

La troisième partie s'occupe des dispositifs didactiques de l'enseignement grammatical dans des cours destinés à la formation des traducteurs. Alberto Bramati propose deux phases pour résoudre tout « point de conflit » grammatical entre deux langues : la première comprendrait le dépouillement des grammaires de référence et des études linguistiques, ainsi que la construction d'un corpus parallèle bilingue ; la seconde prévoit le croisement des données linguistiques avec les données traductologiques lors d'une correction collective (p. 176-177). Rudy Loock soutient aussi l'élaboration des corpus comparables par les apprenants, cette fois-ci pour identifier une construction concrète et pour observer sa distribution et sa fréquence en langue cible. Les modalités du travail dans la classe reposent ici sur la conviction que l'observation et la réflexion

[1] Voir les références bibliographiques à la fin.

sur des textes conduisent à une amélioration des traductions conçues. L'auteur souligne de même que les différences d'usage, observées par les étudiants dans les corpus, ne semblent pas être prises en compte par les moteurs de traduction automatique et c'est ainsi que la plus-value des traducteurs humains est accentuée. Guillaume Deneufbourg recourt à une méthodologie similaire, mais en soulignant les finesses épistémiques et modales. Il se détache de ces trois contributions que les chercheurs plaident pour une approche empirique et sémasiologique et adoptent une démarche inductive et une posture réflexive qui évite, au cas des apprenants, de traduire « machinalement » et qui s'est bien répandue dans les universités espagnoles aussi.

Les deux derniers chapitres (la contribution d'Adrien Kefer et celle de Jim J. J. Ureel, Isabelle S. Robert et Iris Schrijver), qui constituent la quatrième partie, mettent en évidence l'importance des compétences sociolinguistiques pour le traducteur et pour l'aptitude à communiquer en langue étrangère. Ils posent aussi quelques jalons dans la réflexion sur la continuité de l'enseignement grammatical entre les cours de la langue et ceux de traduction, car le plus fréquemment l'étudiant rencontre d'abord, lors de ses premières années à l'université, une approche essentiellement monolingue, dépourvue de transversalité, pour travailler soudainement la grammaire contrastive quand les cours de traduction commencent. Les études recueillis dans ce volume démontrent que ce type de l'enseignement grammatical ne conduit qu'à une sensibilité partielle des étudiants et invitent tous les enseignants à une réflexion : dans la diversité des programmes universitaires de traduction, au moins européens, mais aussi dans le cadre proposé par le processus de rapprochement des systèmes d'études supérieures, dit de Bologne, il serait souhaitable d'entamer une discussion commune soit autour des perspectives d'adaptation curriculaire, soit autour des programmes d'échanges des activités d'appropriation des contenus grammaticaux. Indépendamment des cas pratiques que les études exposent et qui pivotent toujours autour du français en combinaison avec d'autres langues (anglais, allemand, danois, néerlandais, italien etc.), le mérite du volume consiste en avoir abordé la problématique ainsi qu'avoir identifié les quatre thématiques principales et avoir proposé quelques solutions concrètes.

En définitive, signalons donc l'intérêt de l'ouvrage, notamment pour les enseignants et les chercheurs qui s'intéressent à la didactique de la traduction. Un autre grand mérite est la bibliographie sur le sujet, étalée sur une vingtaine de pages, un outil certainement utile. Nous croyons que le présent volume est un bon point de départ pour prolonger et enrichir la réflexion collective au sein de l'Union Européenne dans le but de former des traducteurs capables de bien traduire, mais aussi capables de bien penser la traduction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAMCZEWSKI, Henri (1996) : *Genèse et développement d'une théorie linguistique suivi des Dix composantes de la grammaire méta-opérationnelle de l'anglais*. Paris, Éditions de la TILV (coll. Grammatica, 1).

CROFT, William (2001) : *Radical Construction Grammar: Syntactic Theory in Typological Perspective*. Oxford, Oxford University Press.

HALLIDAY, Michael A.K. (1994) : *An Introduction to Functional Grammar*. Londres, Arnold.

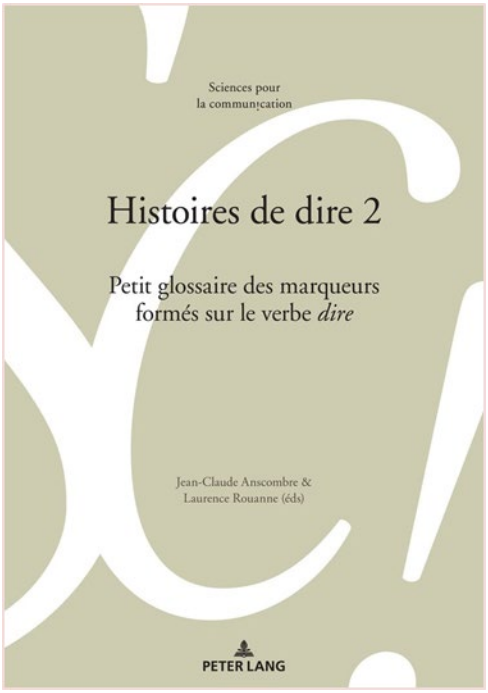
RASTIER, François (2006) : « La traduction : interprétation et genèse du sens », *in* Marianne Lederer et Fortunato Israël (dir.), *Le sens en traduction*. Paris, Minard (coll. Cahiers Champollion, 10) [Reproduit sur: http://www.revue-texto.net/Lettre/Rastier_Traduction.pdf].

ULLMANN, Stephen (1962): *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford, Basil Blackwell.

Cédille
revista de estudios franceses
ISSN: 1699-4949
nº 24 (otoño de 2023)
Notas de lectura

De nouvelles pièces à ajouter au dossier des marqueurs discursifs français incluant le verbe *dire*[*]

Brigitte LÉPINETTE
Universitat de València
Brigitte.Lepinette@uv.es
https://orcid.org/0009-0009-2002-2032



Comme nous pouvons le lire dans l'introduction de ce recueil, l'ensemble des études qui le composent portent sur une catégorie linguistique mal définie : les *marqueurs discursifs*. Ces éléments, tels que les conçoivent les auteurs de *Histoires de dire 2* et, auparavant, de *Histoires de dire*[1](Rouanne & Anscombre, 2016), sont souvent considérés des connecteurs, des particules (pragmatiques), des adverbes d'énonciation, entre autres dénominations que l'on trouve parfois employées. Dans un premier temps d'*Histoires de dire 2*, les auteurs refusent d'ouvrir le débat sur la catégorisation de cet ensemble foisonnant d'« *objets* linguistiques » qui, sans aucun doute, a « permis d'ouvrir de nouveaux chapitres dans les études linguistiques, face à une tradition grammaticale qui les avait relégués au rang d'épiphénomènes »[2].

[*] Compte-rendu du livre dirigé par Jean-Claude Anscombre & Laurence Rouanne sous le titre de *Histoires de dire 2. Petit glossaire des marqueurs formés sur le verbe* dire (Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 127, 2020, 286 p., ISBN : 9783034337519).

[1] Laurence Rouanne et Jean-Claude Anscombre (dir.), *Histoires de dire. Petit glossaire des marqueurs formés sur le verbe* dire. (Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 119, 2016, 376 p.).

[2] L'Introducion cite comme exemple de dénominations : « *particules pragmatiques / discursives / conversationnelles, marqueurs, marqueurs linguistiques / discursifs / pragmatiques, connecteurs, opérateurs discursifs,* etc., pour ne citer que les plus courants. On trouve ainsi *marqueurs* (Anscombre, 1977 : *hélas, heureusement, malheureusement), connecteur* (Anscombre & Ducrot, 1977 : *mais), connecteurs pragmatiques* (Gülich & Kotschi, 1983, *c'est-à-dire, autrement dit, je veux dire), discourse particles* (Schourup, 1985),

Dans *Histoires de dire 2*, les auteurs ont limité leur champ à des marqueurs qui incluent le verbe *dire*. Ils ont déjà recensé au total cent trente de ces marqueurs dans la langue française[3]. Ces derniers ont en commun de ne pas figurer conjointement dans des études traditionnelles, qu'elles soient grammaticales, lexicologiques ou lexicographiques. Cependant, depuis déjà plusieurs décennies, les études sur la notion de modalité permettent de dégager une classe de *marqueurs discursifs* dont les caractéristiques, selon les auteurs de l'introduction que nous commentons, sont d'abord d'être « une entité non notionnelle dans son fonctionnement comme tel » et dont « la valeur sémantico-pragmatique inclut l'attitude du locuteur au moment où il utilise le marqueur ». De plus, « le *marqueur discursif* bénéficie d'une autonomie syntaxique par rapport au texte dans lequel il apparaît », étant souvent déplaçable, même si ces dernières possibilités « peuvent varier selon leur nature et leur fonction ». Autre caractéristique de ces *marqueurs discursifs* : leur autonomie sémantique est plus ou moins complète par rapport aux emplois non parenthétiques (très souvent une complétive en *que*). En langue française, dans l'exemple cité dans cette Introduction, *tu sais que c'est difficile* et *c'est difficile, tu sais* renvoient à des sens différents et une bonne connaissance du lexique français ne suffit pas non plus à comprendre le sens d'une expression comme *tu m'en diras tant* ou *va-t'en savoir*.

Cette présentation synthétique de ce que Anscombre et Rouanne considèrent *marqueur discursif* est complétée par une sorte d'historique sur les raisons pour lesquelles cette notion a été difficile à dégager en linguistique (*in* 2. « Quelques aperçus théoriques ») : « La grammaire traditionnelle (et scolaire) nous ayant familiarisés avec la notion de conjonction, c'est cette notion qui a servi de modèle en linguistique à la notion de *connecteur,* l'influence de la logique formelle n'étant sans doute pas étrangère à ce choix terminologique. C'est fondamentalement donc l'idée de *relateur,* qui devait, dès les années soixante-dix, et dans le cadre de l'argumentation dans la langue, voir certaines unités comme instruisant des opérations sémantiques et/ou pragmatiques en vue de construire le sens de l'énoncé ou du texte, ainsi que son insertion dans le discours ». Dès 1977, l'étude de *mais* réalisé par Anscombre et Ducrot était une illustration de cette optique.

Le projet de *Histoires de dire 2* est clairement défini. Il s'agira *in fine* de continuer la constitution d'un glossaire de *marqueurs discursifs* et, en même temps, de montrer dans une perspective théorique, leurs propriétés distributionnelles, morphosyntaxiques et pragmatiques, en principe, traitées de manière homogène dans les onze chapitres qui composent le recueil et s'appuyant, dans chaque cas, sur un très large corpus. En général, prenant comme exemple le corpus présenté par Patrick Dendale, il y a à

discourse markers (Schiffrin, 1987 ; Fraser, 1988), *opérateurs syntaxiques* (Nølke, 1988), marcadores del discurso (Portolés, 1993), etc. ».

[3] Par exemple, *c'est pour dire, qu'on se le tienne pour dit, aux dires de, que tu dis, est-ce à dire, avoir beau dire,* etc.

remarquer que les phrases attestées proviennent de trois sources : la base *Frantext,* la gigantesque base textuelle de français contemporain 7 *frTenTen12* – plus de dix milliards de mots, relevant de différents niveaux de langue –, ce dernier faisant partie du logiciel en ligne *Sketch Engine;* enfin, dans certains cas, a été interrogé *Google Books* et sur le web via *Google.*

Ainsi, Patrick Dendale a ouvert *Histoires de dire 2* prenant pour objet le marqueur *au(x) dire(s) de* X et, il a testé les caractéristiques que nous venons de mentionner, concluant dans un second temps, qu'il « fonctionne comme un adverbial de phrase qui commente énonciativement le contenu *y* sur lequel il porte ».

Pour sa Part, Jean-Claude Anscombre a sélectionné le groupe des trois marqueurs suivants : *Ça dit bien ce que ça veut dire, A en dit long sur* et *Ça ne me dit rien*. Il constate que la ressemblance entre eux n'est qu'apparente : « Tous trois sont également formés sur le verbe *dire* avec pour sujet principal de ce verbe le pronom déictique *ça,* donnant lieu à quelques variantes et renvoyant à une énonciation antérieure ». Mais après examen des caractéristiques de ces trois marqueurs, il s'avère que ces derniers « se caractérisent par la présence d'une fonction métalinguistique par rapport au(x) discours où s'insère [cet élément], avec intervention d'une certaine attitude du locuteur, [c'est-à-dire] une certaine *prise en charge* ».

Les critères distinctifs d'ordre morphologique et surtout distributionnel sont mis à jour en parallèle pour les marqueurs *C'est pour dire* et *C'est pas pour dire.* Ainsi, Laurence Rouanne « distingue deux variantes du marqueur *c'est pour dire* » car leurs valeurs sémantico-pragmatiques respectives sont opposées : le premier, *c'est pour dire 1,* jouant un rôle de démonstration d'une séquence *P(x)* antérieure, par rapport à une conclusion *P(y)*", alors que *c'est pour dire 2* : « dénué de ce rôle de connexion, ne modalise qu'un seul segment du discours ». Enfin, l'étude met en évidence que *C'est pas pour dire* a des caractéristiques distributionnelles et sémantiques différentes du marqueur *C'est pour dire* qu'elle avait initialement pris en compte dans son étude.

Le marqueur *C'est tout dire* a été examiné dans son fonctionnement syntaxique par Florence Lefeuvre qui a mis en évidence les deux variantes : « *c'est tout dire, P* ou encore *c'est tout dire* inséré en *P"* ». Pourtant, les deux forment un ensemble solidaire sur le plan sémantique et sur le plan discursif. L'auteure, citant Le Goffic (2011), constate avec lui que *C'est tout dire* se comporte comme une incise, en une construction parathétique, fréquente à l'oral. En outre, ce marqueur permet de renvoyer à un « état ou un événement perçus comme prototypique d'une catégorie induite et présentés comme un argument phare chargé de valider un segment précédent ».

Pour ce qui est de Didier Tejedor de Felipe, il aborde d'abord les différentes valeurs sémantiques de *J'aimerais dire, Je veux pas dire* et *Je dois dire*. Pour ce, il recourt à la notion de modalisation, cherchant à établir si « ces marqueurs permettent de modaliser la représentation d'un objet du monde ou bien si, d'une manière ou d'une autre, c'est le V *dire* qui ferait l'objet d'une modalisation ». Ces marqueurs ont les deux

fonctions, l'auteur concluant que « l'ensemble semi-auxiliaire + *dire* permet au locuteur-auteur de se représenter comme prenant en charge ou rejetant X ».

Dans l'étude qui suit, María Luisa Donaire s'attache à distinguer les points communs et les différences entre *J'allais dire* et *J'ai envie de dire* qu'elle considère une forme d'énonciation « indirecte », le locuteur ne disant pas strictement *q*. Comme elle le souligne, ce locuteur « *allait* le dire ou il n'a fait qu'exprimer son *envie* de dire *q* », l'*envie* « faisant référence à quelque chose de plus virtuel que l'intention ».

C'est à un autre marqueur employé depuis le XVI[e] siècle, *On a beau dire***,** que s'attache Evelyne Opper-Mann-Marsaux. Elle en décrit les contextes d'emploi (recourant au corpus *Frantext*) sur des bases sémantiques et pragmatiques, sans écarter la perspective diachronique. Finalement, elle détermine trois catégories d'emplois de *On a beau dire.* Dans le premier de ces emplois, la valeur lexicale de l'adjectif *beau,* qui qualifie alors les paroles sur lesquelles porte l'infinitif *dire* d'inutiles est donc préservée. Dans le second cas, en une optique plus grammaticale, *avoir beau* peut être rapproché de la locution conjonctive *bien que*. Enfin, *On a beau dire* « devient un marqueur discursif à valeur assertive portant sur une portion du discours qui le suit ou qui le précède ».

Adelaida Hermoso Mellado-Damas a pris comme objet *Pour ainsi dire* et *Pour dire les choses (comme elles sont)*. Avec les mêmes démarches que dans les études précédentes, on peut lire que ces marqueurs ont en commun leur valeur sémantique : il s'agit d'un *dire* qui est présenté « comme n'étant pas vraiment dit, bien que dit tout de même ». Quant à leurs différences, la première tient au fait que *Pour ainsi dire* « aurait une fonction connective, opposant deux points de vue dans une dynamique argumentative », et la seconde, en ce qu'il a une « fonction médiative-évaluative en positionnant le locuteur par rapport à la source des points de vue convoqués ».

Dans son étude de *Que je dis* et *Que tu dis*, Sonia Gómez-Jordana défend l'existence de deux marqueurs médiatifs relevant de deux *matrices lexicales* différentes, selon les termes d'Anscombre (en particulier, 2016). D'entrée, elle remarque que ces marqueurs sont uniquement fréquents dans le langage populaire. Le *que* est le point commun de ces deux marqueurs : il s'agit d'abord d'un « *que* d'antériorité énonciative qui présente *p* comme ayant fait l'objet d'une assertion préalable ». Ensuite, l'auteur montre que *Que je dis* et *Que tu dis* font partie de deux matrices lexicales différentes : *Que tu dis*, étant un marqueur de réfutation, alors que *Que je dis* est un intensificateur. L'auteur constate que ces marqueurs *Qu'est-ce à dire, Est-ce à dire que* et *(Cela / Ça / Ceci / X) revient à dire (que)* interviennent « au niveau de l'énonciation » ainsi que du « contenu prépositionnel ». Après l'analyse distributionnelle et pragma-sémantique de ces marqueurs peu fréquents dans la langue actuelle, elle montre que ce sont leurs contextes qui « empêchent » une plus grande présence dans la langue courante.

Tenez-le vous pour dit, Tiens-le toi pour dit et Qu'on se le tienne pour dit sont les marqueurs traités par Christane Marque-Pucheu et Takuya Nakamura. Leur étude

insiste sur le fait qu'outre leur statut de marqueur polyphonique et celui de marqueur médiatif, *Tenez-le vous pour dit, Tiens-le toi pour dit et Qu'on se le tienne pour dit* possèdent fondamentalement une valeur pragmatique qui consiste à imposer à l'allocutaire une argumentation du locuteur. Malgré le fait que *X* ne représente souvent qu'une partie de l'argumentation (argument ou conclusion), le locuteur est incité à reconstituer la totalité de l'argumentation et à agir en conséquence. Quel que soit le locuteur source du message contenu dans *X,* c'est le locuteur produisant le marqueur qui le prend en charge.

Le recueil se ferme sur une bibliographie générale que quelques-uns des auteurs ont complétée à la suite de leur étude particulière. Il n'y a pas à insister, bien que s'agissant d'un ouvrage collectif, sur la totale cohérence du recueil. Il contribue décisivement à l'enrichissement des théorisations sur la question des marqueurs discursifs, et a donc, une importance capitale de ce point de vue. La constitution d'un glossaire des marqueurs est également d'un intérêt indéniable dans plusieurs domaines, en particulier, celui de l'enseignement/apprentissage de la langue française et également de la lexicologie-lexicographie. Il nous reste à féliciter les « âmes » de ce recueil – Jean-Claude Anscombre et Laurence Rouanne – pour leur constance dans l'approfondissement d'un domaine linguistique non encore assez exploré malgré toutes les perspectives théoriques qu'il ouvre, et dans la construction d'instruments pratiques, utiles dans divers domaines, et ce, en coopération avec chacun des auteurs cités *supra* qui, dans un schéma d'analyse parallèle de base syntaxico-sémantico-pragmatique et avec les mêmes fins, nous ont offert un ensemble de recherches remarquables.

Références bibliographiques

ANSCOMBRE, Jean-Claude (2016) : « Les constructions en adverbe que p en français: essai de caractérisation sémantique d'une matrice lexicale productive ». *Cahiers de lexicologie: Revue internationale de lexicologie et lexicographie,* 108, 199-223.

LE GOFFIC, Pierre (2011 [1999]) : *Grammaire de la phrase française.* Paris, Hachette.

Le GOFFIC, Pierre (2011) : « Phrase et intégration textuelle ». *Langue française,* 170 (Florence Lefeuvre et Estelle Moline, éds, *Unités syntaxiques et unités prosodiques*), 11-28.

ROUANNE, Laurence & Jean-Claude ANSCOMBRE [dir.] (2016) : *Histoires de dire. Petit glossaire des marqueurs formés sur le verbe* dire*.* Berne, Peter Lang (coll. « Sciences pour la communication », 119).

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Nota de lectura

Re-creando el futuro de la traducción en la encrucijada de la ciencia y la didáctica*

Gisella POLICASTRO PONCE
Universidad de Córdoba
l72popog@correo.uco.es
https://orcid.org/0000-0002-1446-0206



Esta obra constituye el cuarto volumen de una serie de publicaciones editadas por Julia Pinilla y Brigitte Lépinette en torno a la historia de la traducción y la transmisión del conocimiento científico-técnico, en el par de lenguas francés-español. Las autoras pertenecen al grupo de investigación de la Universitat de València GIUV2013-151, HISTRADCYT (Historia de la traducción científica y técnica del francés al español), reconocido por sus notables contribuciones a la materia, que lo convierten en un punto de referencia en el área de estudio.

La «reconstrucción del pasado» que se aborda en esta obra compone un rompecabezas, donde cada pieza es importante para formar una imagen de conjunto en torno a la historia de la didáctica, de la ciencia y de la traducción en una perfecta simbiosis conformada por trece capítulos que se superponen para presentar una argumentación sólida en un enfoque multidisciplinar.

La primera pieza de este engranaje nos introduce en la transformación de los estudios de historia de la ciencia a lo largo de los siglos XIX y XX. Fruto de esta evolución surgen distintas ramificaciones para las que se proponen diversos puntos de

* Reseña del libro editado por Julia Pinilla Martínez y Brigitte Lépinette, *Reconstruyendo el pasado de la traducción IV. Traducción, enseñanza, terminología* (Granada, Editorial Comares, colección «Interlingua», 2020, 241 p. ISBN: 978-84-1369-096-4).

encuentro. Su autor, José Ramón Bertomeu, nos señala tres líneas convergentes: historia de la ciencia, historia de la educación y didáctica de las ciencias, y los estudios acerca de la traducción. El siguiente aspecto concierne a la formación científica de la ciudadanía y a los procesos empleados para la popularización de la ciencia. Esta aportación representa una suerte de antesala a los siguientes capítulos en los que se continúa profundizando en la confluencia entre las disciplinas académicas y la ciencia.

El segundo capítulo aborda la historia de la pedagogía a partir de los textos empleados para la enseñanza práctica de la electricidad en España durante la segunda mitad del siglo XIX. José Antonio Moreno Villanueva desarrolla el eje central de su investigación comenzando por la situación de la electricidad en el contexto de las enseñanzas técnicas. En el siguiente apartado se ocupa de los manuales y libros de texto empleados para su enseñanza, que divide en dos tramos históricos: el primero, desde 1850 a 1875; y el segundo, desde 1875 a 1900. En su contribución, el autor subraya la importancia de los precedentes textuales para tener lo que él denomina «una visión de conjunto» (p. 44) de la España de esa época en materia de electricidad.

En el tercer capítulo se acomete el estudio del papel que desempeñaron, en el ámbito de la pedagogía, los traductores decimonónicos de textos franceses al español. Para ello, Cristina González toma como punto de partida la *Bibliografía pedagógica de obras escritas en castellano o traducidas a este idioma* (1907-1912) de Rufino Blanco, para presentar posteriormente un corpus de traductores y obras traducidas, con ejemplos gráficos de cada uno de los textos, lo que le permite indagar de manera más profunda en la calidad de las traducciones en aquella época. La autora afirma haber extraído más de cincuenta traductores de obras francesas del siglo XIX, un número más que significativo. La obra de Rufino Blanco habría sentado los cimientos para la elaboración de un repertorio aún más amplio de textos traducidos en el ámbito de la pedagogía en ese siglo.

Natalia Campos Martín despliega, en el cuarto capítulo que conforma este volumen, una parte de la historia de la didáctica de la música en el siglo XIX. Con este objetivo, divide su estudio en diferentes secciones que se nombran utilizando términos relacionados con el lenguaje musical. Durante dicho período, la música tuvo un papel fundamental en la cultura europea y en el caso de España contó, como en tantos otros campos, con la mediación de Francia. Uno de los principales precursores de la enseñanza de la música fue Gustave Bocquillon Wilhem, sobre cuya obra versa este capítulo. Para la implantación del método Wilhem (1839) en España era imprescindible traducir su manual al español; traducción que llevó a cabo Joan Tolosa i Noguera en 1853. Campos completa su estudio con un examen comparativo entre la obra original y su traducción, advirtiendo una serie de particularidades y realzando la notoria contribución de ambas piezas a la educación musical de la época.

La «quinta esencia» de este volumen está representada por una nueva aproximación al ámbito de la historia de la traducción no literaria: el estudio de las

traducciones de las gramáticas. Brigitte Lépinette profundiza en este capítulo en la obra *Gramática filosófica* de Muñoz Capilla (1831), cuya referencia es la *Grammaire du Cours d'étude* de Condillac (1776). Se trata de una interpretación de la obra original que consta de dos partes relacionadas entre sí, por lo que se precisa haber asimilado la primera para entender la segunda. Según indica Lépinette, Muñoz Capilla exprimió los métodos de análisis gramatical utilizados por Condillac, pero adecuándolos a sus propios fundamentos. La autora ofrece una visión heurística de la adaptación de estos principios por parte del traductor, sirviéndose de la metodología basada en la gramática contrastiva.

La obra llega casi a su ecuador con el sexto capítulo, bajo la autoría de Noelia Micó, que nos ofrece una visión de la España del siglo XIX en materia de educación femenina a través de la obra de Louis Serraine, *De la santé des gens mariés ou Physiologie de la génération de l'homme et hygiène philosophique du mariage* (1865) y su traducción al español por Joaquín Gassó (1866). Tras situarnos en el contexto político e histórico del momento, Micó pone de manifiesto la diferencia entre hombres y mujeres mediante la observación del discurso empleado en ambas obras en torno a la higiene, entendida como una rama de la medicina, y la moral. Como afirma la autora, este tipo de escritos refleja el pensamiento y doctrina imperantes en la época y que se representan a través del lenguaje.

Continuamos nuestra inmersión en el mundo de la medicina de la mano de Susana María Ramírez Martín; concretamente, en la enseñanza de la cirugía en España durante las primeras décadas del siglo XIX. La autora centra su investigación en el manual de la cirugía de Authenac (1820) y su traducción al español, considerando el impacto de la obra en la formación sobre esta materia en España. La autora comienza con una contextualización del campo médico en cuestión, para pasar seguidamente a revisar con detenimiento la versión en castellano de F. Ramos y Luengo (1821) y evaluar la influencia de la obra de Authenac en la medicina española del siglo XIX.

En el octavo capítulo, y en consonancia con el resto de contribuciones, se pone de relieve la importancia del análisis de los libros de texto en los estudios sociales de la ciencia. Ignacio Suay-Matallana nos orienta a la enseñanza de la química a mediados del siglo XIX por medio de los manuales empleados con fines didácticos y su traducción, destacando entre ellos el *Tratado Elemental de Química Legal* de Antonio Casares (1848). El autor hace hincapié en la complejidad inherente a los manuales científicos en muchos sentidos: preguntándose por quién los escribe (y quién los traduce), cómo se publican y, por supuesto, cómo readaptar los contenidos para facilitar su compresión. A todo esto, se suman las aportaciones del traductor añadiendo esquemas y resúmenes o notas al pie. Por ello, el autor considera que este tipo de traslaciones implican una reescritura, más allá de una traducción propiamente dicha.

En el noveno capítulo, José María Castellano nos presenta un análisis del *Manual Cronológico de la Historia Universal* (1847), obra traducida por Francisca Pulido

Espinosa y que, según el autor, constituye una gran adaptación de carácter divulgativo y académico. En el bloque introductorio, el autor se aplica a establecer el contexto tanto de la obra original como de su correspondiente traducción. Posteriormente, examina de manera individual el texto original y el texto traducido, para continuar con una observación detallada de la traducción que presenta en tablas paralelas (francés-español) en torno a los siguientes epígrafes: I. adiciones y supresiones; II. nominalizaciones; III. variaciones oracionales; IV. erratas; V. el término «estatúder»; VI. variaciones léxico-semánticas y VII. notas de la traductora.

Proseguimos en el estudio de obras pedagógicas con el décimo capítulo, a cargo de Manuela Álvarez Jurado, que indaga en la obra de Laureano Figuerola, *Guía lejislativa e inspectiva de instrucción primaria* (1841). Esta pieza corresponde en gran medida a la «traducción-adaptación» al castellano de la obra de Jacques Matter, *Le visiteur des écoles* (1838). La autora comienza con una introducción de carácter histórico que aborda las reformas educativas del siglo XIX. A continuación, realiza un análisis comparado de los contextos históricos entre España y Francia, que facilita la comprensión de la situación educativa en ambos países, así como las circunstancias que encarnan las obras objeto de estudio. Posteriormente, analiza la obra de Figuerola, comparándola con la obra de Matter, para extraer finalmente las conclusiones correspondientes.

El undécimo trabajo del presente volumen aporta una perspectiva diferente. La autora, María Pilar Castillo Bernal, pone el foco principal de su trabajo en el francés como *lingua franca* de la época, de la que se valían los traductores para difundir los textos científicos alemanes del siglo XIX en España. Para desarrollar su objeto de estudio, contextualiza la investigación con las distintas aportaciones de la historia de la ciencia. Tras ello, destaca que las obras alemanas decimonónicas y su recepción en España pueden arrojar mucha más luz de la conseguida hasta ahora en los estudios de traducción y terminología, señalando los aspectos más relevantes sobre el tratamiento de dicha lengua. Más adelante, resume los objetivos y la metodología que le permiten llevar a cabo el análisis textual de varias obras alemanas traducidas al español por mediación de la lengua francesa. Por último, aporta las conclusiones derivadas del análisis anterior.

Elisa Sartor nos presenta, en el duodécimo capítulo, un estudio en torno al léxico técnico de la oftalmología, centrando su atención en un caso concreto de creación neológica. Para ello, compara la traducción española del *Traité théorique et pratique des maladies des yeux* (1847) de Desmarres, realizada por Francisco Méndez Álvaro (1847). La autora acota los objetivos y metodología de su trabajo para acometer una investigación contrastiva, partiendo del estudio macroestructural de la obra. Culmina el capítulo con el examen exhaustivo de la acuñación neológica del término «sínquisis relumbrante». Como conclusión, la autora subraya la labor traductora de Méndez Álvaro y pone de manifiesto el creciente interés por esta línea de investigación que parece abrirse camino en el ámbito de la traducción especializada.

Concluye este volumen colectivo con un estudio que aúna la historia, la traducción y la terminología mediante la evaluación del impacto de las traducciones de la *Relectio de Indis* (1539) del dominico Francisco de Vitoria, por parte de Hugo Marquant. Para ello, divide el capítulo en cuatro epígrafes principales: introducción, historia de la recepción, historia de las traducciones, terminología «in fieri» y conclusión general. Ahonda en el estudio histórico de la obra, la revisión de las versiones traducidas y el estudio terminológico diacrónico que, según Marquant, cumple una función clave en el análisis de la textualidad y concreta la influencia del pensamiento vitoriano en el estudio de la ciencia jurídica y su historia. Asimismo, desataca la relevancia de la traducción como componente de la triple dimensión expuesta a lo largo de este capítulo.

En definitiva, el volumen coordinado por las profesoras Pinilla y Lépinette incorpora armónicamente ideas y teorías de ámbitos diferentes, ofreciendo múltiples perspectivas y abriendo así nuevos caminos para la historia de la traducción. Supone, por lo tanto, una valiosa adición al corpus existente y ha de resultar de gran utilidad para estudiantes, académicos o profesionales del campo.

Referencias bibliográficas

LÉPINETTE, Brigitte & Julia PINILLA MARTÍNEZ [eds.] (2016): *A propósito de obras francesas especializadas, científicas y técnicas en sus versiones españolas.* Granada, Editorial Comares, (col. Interlingua).

LÉPINETTE, Brigitte & Julia PINILLA MARTÍNEZ [eds.] (2018): *A propósito de las imprentas/editoriales y de las obras científicas y técnicas traducidas del francés al español (siglo XIX).* Granada, Editorial Comares (col. Interlingua).

LÉPINETTE, Brigitte & Julia PINILLA MARTÍNEZ [eds.] (2020): *Transmisión del saber médico de Francia a España (siglos XVIII-XIX).* Granada, Editorial Comares (col. Interlingua).

Cédille
revista de estudios franceses

ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Nota de lectura

Après le Nobel : continuité ou rupture dans l'écriture de Le Clézio ?*

Ana Belén QUERO LEIVA
Universidad de Jaén
aquero@ujaen.es
https://orcid.org/0000-0003-4928-2945



María José Sueza Espejo, professeure-chercheuse en langue et littératures françaises à l'Université de Jaén, et André-Alain Morello, chercheur et Maître de conférences de littérature française à l'Université de Toulon, consacrent cette publication collective à l'analyse des écritures lecléziennes. Cet ouvrage inclut une compilation de neuf travaux, réunis avec l'objectif de trouver une réponse à la question suivante : l'obtention du prix Nobel a eu des effets sur la littérature du célèbre écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio ? De cette manière, des spécialistes étudient les différentes publications lecléziennes, sans exclure d'autres manifestations culturelles, dans l'idée de trouver, soit une continuité avec l'essence de son écriture avant l'obtention du prix Nobel, soit une rupture, tout en ajoutant des nouveautés.

Marina Salles, dans le chapitre I, intitulé « Écrire au plus près de sa respiration », analyse si Le Clézio succombe aux nouvelles modes ou s'il refuse tout changement de son fondement scriptural et reste au plus près de sa respiration. Ainsi, à partir de ce thème majeur, entre le motif de la respiration et l'écriture, elle examine les constantes et les évolutions des ouvrages lecléziens, voire les résultats de l'*effet Nobel* et déchiffre comment se définit la respiration de Le Clézio, avant et après l'obtention du

* Compte-rendu de l'ouvrage collectif édité par María José Sueza Espejo et André-Alain Morello, *Écritures lecléziennes après 2008* (Granada, Editoral Comares, 2023, 164 p. ISBN : 978-84-1369-315-6).

prix Nobel, en observant de forme détaillée, les thématiques, les espaces géographiques ainsi que le style de ses différents récits et interventions publiques à partir de 2008.

María Loreto Cantón Rodríguez réalise au chapitre II, qui a pour titre « L'air du temps leclézien : regard et nostalgie de l'espace-temps dans *Tempête* et *Chanson bretonne* », une étude de l'écriture spatio-temporelle à l'aide de deux récits courts : *Tempête* (2014) et *Chanson bretonne* (2020), pour aider à la compréhension de la mémoire individuelle et collective des modèles des œuvres lecléziennes. Nonobstant, avant de se plonger dans ce captivant sujet, cette chercheuse explique le choix des contes et des *novellas* comme genre littéraire de ces récits, afin de justifier qu'ils permettent à l'auteur l'introduction de narrations mélangées entre faits réels et imaginaires ou narrations autofictives, comme celles des souvenirs d'enfance, caractéristique propre des récits de filiation, d'un récit de la mémoire. Ainsi, à partir de cette idée, Cantón recompose l'espace-temps de la mémoire individuelle, partant de la mémoire familiale de l'auteur et reconfigurée avec la mémoire des personnages protagonistes, mais elle reconstitue aussi l'espace-temps de la mémoire collective des œuvres, exploitant les discours constitués autour des sociétés dont le but est de reconstruire les traces transmises par l'Histoire, par la mémoire des autres.

Dans le chapitre III : « Le Clézio, persiste et signe », Bruno Thibault expose et examine les grandes lignes thématiques des œuvres lecléziennes de même que de ses interventions publiques, telles que : la mémoire traumatique et de la transmission ; la question des migrants, de l'écologie et de la mondialisation ; la relation, le partage, le care/le souci et le soin de l'autre ; les marginaux et les victimes ; les récits d'errance et d'apprentissage ; les enjeux de la culture postcolonial ; le dialogue interculturel du rôle de la littérature ; la mondialisation de la Chine, le rôle de ce pays et de sa littérature. Après l'analyse de ces sujets, il fait découvrir la position et l'évolution de l'écrivain face à ces thématiques et les vives réactions suscitées par sa prise de position dans certains sujets pleins de controverse.

Le chapitre IV, de Dominique Bonnet, intitulé « Giono le révolté par J.M.G. Le Clézio » est destiné à la réalisation d'une révision de l'influence de Giono sur l'écriture et la vie personnelle de Le Clézio, dû à l'admiration qu'il ressentait pour cet écrivain. Plus concrètement, cette recherche a comme point de départ la préface que Le Clézio rédige en 2020 pour un catalogue de la grande exposition du Musée des Civilisations Européennes et Méditerranéennes (MuCem), dont le but était de célébrer le cinquantenaire de la mort de Giono. Au travers de ce texte, cette spécialiste qui, dans sa thèse, avait déjà avancée une comparaison des traits communs entre Jean Giono et Le Clézio, compose ici une étude plus précise de ce parallélisme scriptural: comme la place de la révolte dans l'écriture, le combat acharné contre l'inhumanité de l'homme ; ou le parallélisme thématique : comme la recherche d'un ailleurs, d'un monde meilleur ou la dénonciation de la violence, l'égoïsme ou l'injustice. Bonnet veut faire comprendre que le reflet de Giono perdure dans l'actualité au sein des travaux de Le Clézio,

car tous les deux étaient révoltés, croyaient en la nature et s'opposaient au monde moderne.

Le chapitre V d'Estrella Gregori « Un lieu, une nature, un(e) enfant chez J.M.G. Le Clézio » a comme objet d'étude les protagonistes d'une sélection d'œuvres lecléziennes, avant et après la réception du prix Nobel de littérature, dont le but est de faire découvrir qu'il existe un personnage qui devient une tendance permanente des récits lecléziens : l'enfant extraordinaire. En plus, elle étudie le rôle joué par les enfants et les adolescents protagonistes à l'intérieur des narrations et c'est pourquoi Gregori présente un parcours minutieux parmi les différentes œuvres sélectionnées et découvre une communion entre ces héros et la nature. De plus, dans cette relation entre l'enfant et la nature, elle ajoute un troisième élément caractéristique, le lieu, comme un espace naturel qui construit les portraits des personnages des œuvres lecléziennes. Cette chercheuse argumente le choix de ce leitmotiv de Le Clézio qui s'explique par la sélection d'espaces vécus et habités par l'auteur, marqués par la période de l'enfance et de l'adolescence.

Au chapitre VI « Réflexions sur *Quinze causeries en Chine* de J.M.G. Le Clézio », André-Alain Morello choisit un recueil de conférences faites par le Clézio de 2011 à 2017, rassemblées par Xu Jun, son traducteur et élabore un approfondissement de cette aventure poétique chinoise : il explique la composition de ce livre qui se caractérise par un ensemble de réflexions personnelles, connues sous le nom de causeries dont le but est de présenter un texte dialogal entre les deux cultures, l'Oriental et l'Occidental. Puis, il éclaircit et argumente l'intérêt de produire ce livre innovateur de la part de Le Clézio, appuyé sur deux idées : faire découvrir la culture chinoise et présenter ses richesses, mais aussi, élaborer une magnifique défense et illustration de la littérature. De plus, Morello dédie la dernière partie de son article à faire découvrir l'intérêt de Le Clézio pour la poésie chinoise, plus exactement, pour la poésie *tang*, grâce au livre *Le flot de la poésie continuera de couler* (2020), une poésie qui l'invite à expérimenter la paix intérieure, à suivre un nouveau modèle d'écriture et à ouvrir les perspectives de l'essence de son écriture.

Le chapitre VII, « Effet Nobel, effet Louvre : cartographies et enjeux dépliés », rédigé par Isabelle Roussel-Gillet, fait prendre conscience de l'hypervisibilité de Le Clézio après avoir été consacré par le prix Nobel, car il a été l'invité d'une exposition réalisée au Louvre. Au moyen de cette exposition, Roussel-Gillet réfléchit tant autour de trois notions : la médiagénie, l'ouverture et la constellation sur l'angle de la rétrospection de trois textes lecléziens, élaborés trois ans après la réception du prix Nobel : *Les Musées sont des mondes* (2011), la préface à *Hector Hyppolite* (2011) et le recueil de nouvelles, *Histoire du pied et autres fantaisies* (2011). Finalement, cette experte fait ressortir quelques constantes de la littérature lecléziennne comme l'aperture et agrandissement de sa cartographie, sa position affirmée de la défense de la littérature francophone

ou l'exploitation de ses sources d'inspiration et de ses références de base avant l'obtention du prix Nobel.

Martine Sagaert, dans le chapitre VIII intitulé « Le musée ouvert, changeant, jamais achevé de J.M.G. Le Clézio », expose une recherche centrée sur l'importance de la transmission de la culture chez Le Clézio et l'approfondit à travers le domaine de la peinture, du dessin, de la création artistique ou artisanale. Sagaert explique que Le Clézio crée un *espace muséal* de terres et civilisation diverses où il joue le rôle de passeur de culture, car il partage ses connaissances sur les autres et les autres civilisations. Cet espace muséal est transmis, même s'il n'est pas un expert et ne suit pas de méthodes analytiques précises, à partir de ses œuvres et ses conférences avec des constantes : comme l'art occidental, support artistique réduit, face à l'art amérindien, support artistique étendu ; l'étude des peintres français tels que Modigliani, Matisse et George de La Tour ; ou l'intime et l'universel. Cette chercheuse fait découvrir que cet espace est découvert d'un point différent car il laisse libre cours à son imagination, à ses sentiments et à ses émotions et invite le lecteur à visiter cet espace universel rempli de connexions multiples.

Finalement, dans le chapitre IX qui a pour titre : « Témoignages lecléziens des tragédies du XXIe siècle: immigration et guerre dans les nouvelles "Barsa ou barsaq" et "L'arbre Yama" », María José Sueza Espejo sélectionne deux nouvelles d'*Histoire du pied et autres fantaisies* (2011), pour proposer une réflexion des tendances thématiques sur la vision de certains problèmes, situations ou dérèglements de la société, qui devaient avoir disparus ou être résolus, mais qui, par contre, persistent dans la société du XXIème siècle et dans la littérature leclézienne, après l'obtention de la distinction du prix Nobel. Sueza extrait de la nouvelle « Barsa ou barsaq » la constante de la dénonciation de l'immigration, et de la nouvelle « L'Arbre Yama », celle de la guerre et de sa folle violence. En plus, elle dégage de ces cruels récits, l'exploit des personnages vulnérables, comme les immigrants ou les enfants. Également, elle ajoute l'observation de données autobiographiques de l'auteur comme les premiers traumatismes d'enfance ainsi que la présence de la question de la nature qui joue un rôle crucial dans la littérature leclézienne.

En guise de conclusion, il est perceptible que tous les textes de cette publication, indépendamment des continuations ou des ruptures scripturales tracées dans les analyses, ont un même point commun : réunir toutes les thématiques qui obsèdent et préoccupent Le Clézio, dont le seul but est de servir de porte-parole afin de pouvoir dénoncer les injustices du monde et éviter qu'elles se répètent ou être l'écho de la défense de l'ouverture d'esprit vers les autres, vers d'autres frontières, d'autres littératures ou domaines et garantir la prise de conscience sur ces sujets, au moins, des lecteurs.

Cédille
revista de estudios franceses

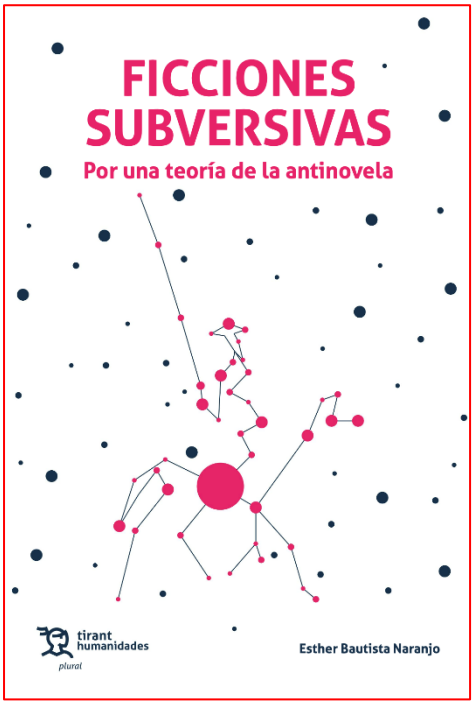
ISSN: 1699-4949

nº 24 (otoño de 2023)

Nota de lectura

Sobre el concepto de «antinovela» y la herencia cervantina en la literatura francesa*

Patricia Ruiz Valentín
Universidad de Castilla-La Mancha
pruizvalentin@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-3078-7509



El presente libro se inscribe en la línea de los estudios realizados por Esther Bautista sobre la herencia del *Quijote* en la novela francesa, tanto de los siglos XVII y XVIII (2018), como del XIX y XX (2020). En el trabajo aquí reseñado analiza una serie de ficciones subversivas que se inscribirían dentro del concepto de *antinovela* por su naturaleza opuesta a las características tradicionales de la narración. La autora se remonta, para ello, a los orígenes de dicho concepto y su presencia en la literatura francesa. Después, toma como modelo canónico el *Quijote* de Cervantes para el estudio detallado de los procedimientos antinovelescos en el siglo XVII en las obras de Sorel, Furetière y Scarron, dedicando especial atención al *Roman comique* de este último. A continuación, traza un recorrido diacrónico de la antinovela francesa hasta alcanzar el siglo XX. Durante ese recorrido, se detiene en la obra *Jacques le Fataliste* de Diderot, antinovela por excelencia que preludia las ficciones rompedoras de autores franceses tales como Marcel Proust y André Gide. La autora aborda también la teorización sartreana de antinovela y aporta ejemplos de obras adscritas al *Nouveau roman* que presentan un carácter antinovelesco.

* Reseña del libro de Esther Bautista Naranjo, *Ficciones subversivas. Por una teoría de la antinovela* (Valencia, Tirant Humanidades, 2023, 282 pp. ISBN: 978-84-19588-42-5).

Respecto a la metodología empleada, el estudio se fundamenta en los presupuestos teóricos del comparatismo, así como en los fijados por Batjín para la parodia (1941), junto a planteamientos extraídos de la narratología de Genette (1982). Y, antes de proceder al estudio pormenorizado de las obras, la autora aporta varias definiciones del concepto de antinovela, que servirán de orientación a los lectores no familiarizados con este término. Además, la investigación se apoya sobre un estado de la cuestión que recopila buena parte de los estudios que han tratado el fenómeno de las ficciones antinovelísticas del siglo XVII y la importancia del *Quijote* en el surgimiento de la novela cómica; asuntos de los que se ocuparon cervantistas pioneros como Esther J. Crooks (1931) y Maurice Bardon (1931). Esther Bautista nos da también a conocer algunas de las investigaciones realizadas sobre las tres obras que examina posteriormente en este volumen: *Le Berger extravagant* de Sorel, *Le Roman comique* de Scarron y *Le Roman bourgeois* de Furetière, aportando nuevas perspectivas a este campo de estudio, fijando de manera detallada las distintas etapas y llevando a cabo un análisis minucioso de las obras antes mencionadas.

Esta publicación ofrece al lector un amplio recorrido por la literatura francesa, tomando como punto de partida la noción de antinovela en el siglo XVII. La primera parte del análisis y el comienzo de este viaje literario sitúa al lector en los antecedentes medievales de la ficción antinovelesca, donde la autora aporta ejemplos de obras de naturaleza dual (novelescas y antinovelescas a la vez), como puedan serlo *Le Conte du Graal* o *Le Roman de Renart*. A continuación, proporciona una breve introducción a la novela francesa del siglo XVII, donde observamos que el género novelesco gozó tanto de partidarios como de detractores. Después, se centra en la novela en tiempos de Luis XIII, en la que destaca el auge de la novela pastoril y, en contrapartida, el surgimiento de la novela cómica; una época que deja obras tan destacables como *L'Astrée* de Honoré d'Urfé y *L'Histoire comique de Francion* de Charles Sorel. Para poner fin a esta primera parte, la autora presenta cronológicamente las novelas que corresponden al apogeo y decadencia de la novela cómica del siglo XVII, entre las que se encuentran *Histoires comiques* de François du Souhait y las tres que se analizarán en la tercera parte del análisis.

El siguiente capítulo versa sobre la recepción del *Quijote*, en particular, sobre las características que hacen de este el modelo de antinovela[1]. En él define de manera general los ejes antinovelescos sobre los que se vertebra la obra. Después, amplía sus argumentos en tres subapartados: 1. «La burla de las caballerías en el entorno antiheroico de La Mancha y mediante unos personajes que no corresponden al ideal libresco del protagonista», 2. «La actitud ambigua y contradictoria de los dos narradores en el

[1] En este campo cabe destacar la *Biblioteca del Quijote transnacional* (2022), dirigida por Pedro Javier Pardo, que incorpora las reescrituras del *Quijote* en Europa y América, traducidas al español, y acompañadas cada una de ellas de los correspondientes estudios.

relato y en sus elementos paratextuales, y la inconsistencia de la voz narrativa al interrumpirse el manuscrito», y 3. «La metacrítica que deconstruye la ficción como fuente de verdad, expresada en las opiniones de los personajes y en episodios metaficcionales». En la primera subsección, la autora nos presenta a don Quijote como un antihéroe ridiculizado que no consigue lograr ninguno de sus objetivos, lo que cuestiona el tipo de protagonista presente en las novelas de caballerías. En este sentido, afirma Bautista:

> Su apariencia es ridícula, porta atributos grotescos, sufre desdenes en lugar de recibir alabanzas, sus enemigos no lo toman en serio (se burlan de él y de su amada, Dulcinea), realiza acciones que contradicen el sentido común, y su mundo ideal sigue siendo el imaginario mientras rechaza la realidad lógica (p. 79).

La segunda subsección incide sobre el carácter polifónico de la magna obra cervantina, pues son muchas las entidades narrativas que podemos encontrar. Así, aunque se presenta como un relato aparentemente riguroso y verídico, las voces narrativas se comentan y desautorizan a lo largo de la obra, en una iniciativa claramente antinovelesca. En el apartado final de esta sección se presenta al lector una reflexión profunda sobre la inclusión de la literatura en el *Quijote*; es decir, la incorporación de un componente metatextual, como se aprecia en el pasaje tan revelador del debate del hidalgo con un canónigo sobre la función de los libros.

La tercera parte de la publicación es la más extensa, ya que en ella examina la autora las tres antinovelas paradigmáticas: *Le Berger extravant*, *Le Roman comique* y *Le Roman bourgeois*. Previamente, la introducción sobre los orígenes del «roman comique» permite conocer las características de este subgénero novelesco que se desarrolló en el siglo XVII. Además, la elección de esas tres obras no es arbitraria, por cuanto –como indica Bautista– «las tres responden a la estética de las novelas realistas y cómicas, que reaccionan contra los excesos e inverosimilitudes de la novela preciosista, de corte aristocrático, y contraponen una configuración de tramas, escenarios y personajes más sencillos, viscerales y antiheroicos» (pp. 110-111). Cabe destacar asimismo que la autora dedica una sección del volumen al resumen de las tramas antes de comenzar a analizar cada obra, lo que facilita la tarea al lector, al darle a conocer los detalles fundamentales para guiarle en el estudio posterior. Tras estas explicaciones, se propone ilustrar los procedimientos antinovelescos en Sorel, Scarron y Furetière desde el modelo cervantino. Para ello, Bautista se centra en los elementos paratextuales (título y epígrafes, prólogo y dedicatorias), el íncipit, los personajes, el narrador, las tramas y la metacrítica. A través del análisis de los mismos, se revelan al lector las múltiples similitudes que las tres obras tienen con el *Quijote* y se cumple el propósito de este libro: comprobar que los procedimientos antinovelescos presentes en el *Quijote* irradian de manera implícita en las novelas cómicas del siglo XVII.

Si bien es cierto que el volumen se centra en el estudio de las obras antes mencionadas, la autora se ocupa también del legado de Cervantes en las antinovelas del

siglo XVIII, concretamente en *Jacques le Fataliste*. En este caso, toma como punto de partida las ideas de Bravo Castillo (2017) para definir su naturaleza antinovelesca: omnisciencia del autor, falso estudio psicológico, intriga poco ordinaria y acontecimientos en el límite de lo creíble. Posteriormente, orienta el análisis hacia el estudio de los personajes, el narrador y las tramas. De este capítulo, podemos subrayar el interés por la inversión de roles entre el lacayo y su amo y las similitudes que halla entre Jacques y Sancho. Además, como ocurre con la obra cervantina, nos encontramos ante un texto polifónico con subversión de elementos fundacionales, la inclusión de historias intercaladas y la reelaboración de episodios.

En el último capítulo, Bautista se interesa en explorar los caminos de la antinovela en los siglos XIX y XX. Presenta, para ello, un conjunto de novelas cuyos personajes están fascinados o enloquecidos por la lectura (como pueden ser *Les Désirs de Jean Servien* de Anatole France *y Le Disciple* de Paul Bouget). Vemos también que escritores como Marcel Proust, André Gide y los pertenecientes a la estética del *Nouveau roman* participan de esta tradición antinovelesca. En el análisis de *Les Faux monnayeurs* de Gide, la autora encuentra algunas de las características de la antinovela ya mencionadas: pluralidad de voces, reacción contra la novela de aventuras y sentimental e importancia del azar. Para finalizar, el recorrido diacrónico culmina con antinovelas contemporáneas, entre las cuales destacan *Des anges mineurs* de Volodine –retomando el título de una novela de Maria Clementi– y *La Nébuleuse du Crabe* de Chévillard.

Así pues, en el volumen encontramos el análisis de obras más conocidas en la literatura francesa, junto a textos más actuales dignos de investigaciones futuras. El presente volumen ofrece perspectivas innovadoras con el objetivo de construir una poética de la antinovela, en la tesis de que esta debe partir de la herencia cervantina, tan presente en la novelística francesa desde el siglo XVII. En suma, podemos concluir que, por todo lo anterior, este libro puede ser de gran utilidad para cervantistas y especialistas en estudios franceses, tanto desde una perspectiva comparada como narratológica.

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, Mijaíl (1995) [1941]: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.

BARDON, Maurice (1974) [1931]: *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle: 1605–1815*. Ginebra, Slatkine Reprints (Trad: *Don Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010).

BAUTISTA NARANJO, Esther (2018): « Cervantes and his Don Quixote as an Exemplary Model in Early Modern French Narratives: Sorel, Scarron and Furetière». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 34: 1, 11-33.

BAUTISTA NARANJO, Esther (2020): *El mito de don Quijote en la novela francesa de los siglos XIX y XX*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.

BRAVO CASTILLO, Juan (2017): *Jacques el Fatalista*. Madrid, Cátedra.

CROOKS, Esther J. (1931) : *The Influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century*. Baltimore, John Hopkins Press.

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil.

PARDO, Pedro Javier [dir.] (2022): *Biblioteca del Quijote transnacional*. Instituto Cervantes y Universidad de Salamanca. URL: https://www.quijotetransnacional.es