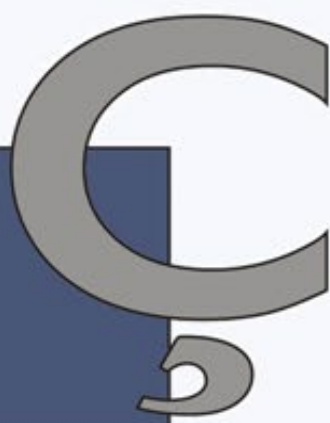




Cédille

revista de estudios franceses



nº 27

(primavera / printemps 2025)

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



Asociación de
Francesistas de la
Universidad
Española



**Universidad
de La Laguna**

Cédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que, desde 2005, edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna.

Cédille da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, entrevista, 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.edu.es

Dirección postal:

José M. Oliver Frade
Facultad de Humanidades (sección de Filología)
Universidad de La Laguna
Apartado 456
C.P. 38200 San Cristóbal de La Laguna
Santa Cruz de Tenerife (España)

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

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

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Subdirector

Marc Viémon (Universidad de Sevilla)

Secretaria

M^a Àngels Llorca Tonda (Universidad de Alicante)

Consejo de Redacción

Karmele Alberdi Urquizu (Universidad de Granada), Pilar Andrade Boué (Universidad Complutense de Madrid), Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla – La Mancha), Dominique Bonnet (Universidad de Huelva), Maria Dolors Cañada Pujols (Universitat Pompeu Fabra), Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca), María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga), Juan Jiménez Salcedo (Université de Mons), Ana I. Labra Cenitagoya (Universidad de Alcalá), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo), Françoise Olmo Cazevielle (Universitat Politècnica de València), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz), Alba Rodríguez García (Universidad de La Laguna), Marta Saiz Sánchez (Universidad Complutense de Madrid), Ana Belén Soto Cano (Universidad Autónoma de Madrid) y Javier Vicente Pérez (Universidad de Zaragoza).

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), M^a 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).

ÍNDICE SUMMARY

José M. OLIVER	11
Presentación del nº 27 de <i>Cédille</i>	
Presentation of <i>Cédille</i> , 27	
MONOGRAFÍA 20	
M. Carme FIGUEROLA CABROL	21
Les enjeux de l'écriture collaborative dans la littérature populaire française du XIX ^e siècle. Avant-propos	
The Challenges of Collaborative Writing in Nineteenth-Century French Popular Literature. Foreword	
Claude SCHOPP	29
Alexandre Dumas et Auguste Maquet : à quatre mains et deux avocats	
Alexandre Dumas and Auguste Maquet: Four Hands and Two Lawyers	
Isabelle BES HOGHTON	43
Roman-feuilleton et écriture collaborative : les affres de la « littérature industrielle »	
The Serial Novel and Collaborative Writing: the Throes of "Industrial Literature"	
Àngels SANTA	63
George Sand face à Maurice Sand : une collaboration problématique	
George Sand and Maurice Sand: A Problematic Collaboration	
Ángela Magdalena ROMERA PINTOR	73
La collaboration de Prosper-Parfait Goubaux dans la production littéraire d'Eugène Sue	
Prosper-Parfait Goubaux's Contribution to Eugène Sue's Literary Output	
Noëlle BENHAMOU	91
Erckmann-Chatrian : « deux plumes jumelles » ? Heurs et malheurs de l'écriture en collaboration	
Erckmann-Chatrian: "Twin Feathers"? The Ups and Downs of Collaborative Writing	
Esther JUAN OLIVA	111
Fantômas, la technologie du mal ?	
Fantômas, the Technology of Evil?	

María del Mar JIMÉNEZ-CERVANTES ARNAO	127
Les tiens, les miens et les nôtres : la paternité des œuvres de J.-H. Rosny	
Yours, Mine and Ours: J.-H. Rosny Works Authorship	
M. Carme FIGUEROLA CABROL	145
Les Margueritte parmi leurs contemporains : la réception d'une écriture à duo	
The Margueritte Family among their Contemporaries: The Reception of Duet Writing	
VARIA	
José Luis ARRÁEZ LLOBREGAT	167
Psyché et zoomorphisme dans le journal d'internement (1942-1943) de Georges Horan-Koiransky	
Psyche and Zoomorphism in Georges Horan-Koiransky's Internment Diary (1942-1943)	
Abdelhak Abderrahmane BENSEBIA & Lineda BAMBRIK	183
Intelligence artificielle et analyse des déclarations de politique générale en France de 2017 à 2024	
Artificial Intelligence and Analysis of General Policy Statements in France from 2017 to 2024	
Laurence CHAGRIN	221
Annie Ernaux dans l'imaginaire médiatique français	
Annie Ernaux in the French Media Imaginary	
Ángel CLEMENTE ESCOBAR	243
Enjeux de l'espace socio-historique dans <i>Derrière la vitre</i> , de Robert Merle	
Challenges of Socio-Historical Space in <i>Derrière la vitre</i> , by Robert Merle	
Ainhoa CUSÁCOVICH TORRES	265
<i>To Hell with the Ugly</i> , la adaptación del polar vianesco: ironía y humor made in USA	
<i>To Hell with the Ugly</i> , Adaptation of Boris Vian's Roman Noir: Irony and Humour Made in USA	
Sallem EL AZOUZI	283
Autopsie de la mémoire fuyante dans <i>Mille ans, un jour</i> d'Edmond Amran El Maleh	
Autopsy of the Fleeing Memory on the Run in <i>Mille ans, un jour</i> , by Edmond Amran El Maleh	
Ilham ELARRACHI & Faouzia EL OUAFI	299
Les stratégies narratives dans le discours humanitaire	
Narrative Strategies in Humanitarian Discourse	

Ane FERNÁNDEZ SAN MARTÍN	319
L'animal sur les tréteaux forains au siècle des Lumières : émergence d'une sensibilité consciente dans <i>La Mort du bœuf gras</i> de Taconet	
The Animal on the Fairground Theatre in the Age of Enlightenment: The Emergence of a Conscious Sensibility in <i>La Mort du bœuf gras</i> by Taconet	
Isabel Esther GONZÁLEZ ALARCÓN	343
Monologue dramatique en classe de FLE : <i>Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales</i> de Calixthe Beyala	
Dramatic Monologue in the FLE Classroom: <i>Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales</i> , by Calixthe Beyala	
Khadija MAARIR	363
Le clos et l'ouvert. La représentation de la ville dans les romans de Rachid Boudjedra	
The Closed and the Open: The Representation of the City in Boudjedra's Novels	
Assia MARFOUQ & Abdelghani BRIJA	381
Le roman-photo ou l'esthétique photographique dans <i>L'Appareil-photo</i> de Jean-Philippe Toussaint	
The Photo Novel or Photographic Aesthetics in <i>L'Appareil-photo</i> , by Jean-Philippe Toussaint	
Mercedes MONTORO ARAQUE	401
Hacia un brujesco lúdico <i>made in France</i> : intermedialidad e imaginario en <i>Marianne</i>	
Towards a Playful Witchcraft Made in France: Intermediality and the Imaginary in <i>Marianne</i>	
Iraide PÉREZ BLANCO	421
Les complexités de la relation mère-fille et la maladie maternelle dans l'œuvre d'Annie Ernaux	
The Complexities of the Mother-Daughter Relationship and Maternal Illness in Annie Ernaux's Literature	
Beatriz REVERTER OLIVER	437
Traducir la cultura española en una obra audiovisual: el caso de <i>Paquita Salas</i> y su subtítulo al francés	
Translating Spanish Culture in an Audiovisual Work: The Case of <i>Paquita Salas</i> and its French Subtitling	
Raquel SANZ MORENO	465
Comment les croyances des futurs enseignants de FLE se reflètent dans leur élaboration de séquences didactiques ?	
How are the Beliefs of Pre-service French Teachers Reflected in their Development of Didactic Sequences?	

Soledad SORIA BERROCOSA	495
Une approche écopoétique et écocritique de la nouvelle futuriste, fantastique et scientifique <i>Le Tout-au-ciel</i> , de Rachilde	
An Eco poetic and Ecocritical Approach to the Futuristic, Fantastic and Scientific Short Story <i>Le Tout-au-ciel</i> , by Rachilde	
Daniel Ricardo SOTO BUENO	525
Traducción general e idiomatización: treinta notas contrastivas francés-español a través de <i>Waven</i>	
General translation and idiomatisation: thirty French-Spanish contrastive notes via <i>Waven</i>	
NOTAS DE LECTURA	
Clara Cristina ADAME DE HEU	559
Barbey D'Aurevilly como piedra angular de un juego de epostracismo	
Barbey D'Aurevilly as the Cornerstone of a Game of Epostracism	
Adriana LASTIČOVÁ	565
Pour en finir avec le Moyen Âge médiocre et arriéré	
Putting an End to the Backward, Mediocre Middle Ages	
Assia MARFOUQ	569
Willy Ronis: dialogues photographiques et scripturaux	
Willy Ronis: Photographic and Scriptural Dialogues	
Camen PÉREZ RODRÍGUEZ	577
Estrategias iconográficas de escritoras y autores <i>queer</i> : postura autorial y autopromoción	
Iconographic Strategies of Queer Writers and Authors: Authorial Stance and Self-promotion	
Eduardo SAN MARTÍN FERMÍN	581
L'imposture comme révélation : la dialectique de la mémoire chez Jean-Jacques Rousseau	
Imposture as Revelation: The Dialectic of Memory in Jean-Jacques Rousseau	

Presentación de *Cédille* nº 27

Hace justamente veinte años, en abril de 2005, veía la luz el primer número de *Cédille, revista de estudios franceses*. Desde entonces la revista ha acudido puntualmente a su cita con la comunidad francesista cada primavera y, a partir de 2010, también cada otoño. Así, nuestro vigésimo aniversario coincide con la aparición del número 27 de la serie ordinaria de la revista, que contiene, asimismo, la vigésima entrega de la serie Monografías y, además, supone el trigésimo quinto volumen publicado con nuestro sello editorial.

El ejemplar que ofrecemos en esta primera semana de mayo contiene un total de treinta y dos contribuciones firmadas, a su vez, por treinta y tres autoras y autores pertenecientes a distintas universidades de Argelia, España, Estados Unidos, Francia y Marruecos.

Tras esta «Presentación» nos encontramos con la entrega nº 20 de la serie MONOGRAFÍAS, que lleva por título *Les enjeux de l'écriture collaborative dans la littérature populaire française du XIX^e siècle* y ha coordinado la profesora de la Universitat de Lleida M. Carme Figuerola Cabrol, autora del «Avant-propos» con que se abre este dossier que comprende ocho artículos. El primero de estos se debe a Claude Schopp (Université Cergy-Pontoise), quien, como reputado conocedor de la obra de Alexandre Dumas, se ha ocupado de escarbar en la documentación inédita que rodea al pleito suscitado entre el autor de *Le comte de Monte-Cristo* y su colaborador, Auguste Maquet. A continuación, Isabelle Bes Hoghton (Universidad de las Islas Baleares) se interesa por la mercantilización de la literatura en el periodo que va de la Monarquía de Julio a la Tercera República, analizando las «asociaciones comerciales» que se establecen entre Eugène Sue y Prosper Goubaux, entre Alexandre Dumas y Auguste Maquet, y entre Jules Verne y André Laurie. La privilegiada relación entre George Sand y su hijo Maurice centra la atención de Àngels Santa (Universitat de Lleida), que se sirve, particularmente, de la novela *Mademoiselle de Cérignan* para poner de relieve la influencia de la escritora en la obra de su hijo. El cuarto artículo de este dossier está firmado por Ángela Magdalena Romera Pastor (Universidad Nacional de Educación a Distancia), que examina con detenimiento la eventual aportación de Prosper Goubaux en la concepción y composición de dos novelas de Eugène Sue, *Arthur* y *Les Mystères de Paris*. Los avatares del final de la pareja literaria formada por Émile Erckmann y Alexandre Chatrian constituyen el objeto de estudio del trabajo que nos ofrece Noëlle Benhamou (Université de Picardie Jules Verne). La siguiente contribución de esta monografía, de la que es autora Ester Juan Oliva (Universidad Nacional de Educación a Distancia), está dedicada a la serie de novelas *Fantômas*, escrita por Pierre Souvestre y Marcel Allain, y a sus adaptaciones cinematográficas. Seguidamente, María del Mar Jiménez-Cervantes Arnao analiza cuantitativamente la obra de los hermanos J.-H. Rosny, tanto durante su periodo de colaboración como de manera individual tras su ruptura, teniendo como telón de fondo el acuerdo de disolución de su «sociedad literaria», así como las ediciones posteriores en Francia y España. Cierra esta vigésima

monografía de *Cédille* M. Carme Figuerola Cabrol con un artículo sobre los hermanos Margueritte que le sirve, además, para describir no solo el campo literario en la Francia decimonónica, sino también el fenómeno de la escritura colaborativa.

La sección VARIA contiene, en esta ocasión, diecisiete artículos que se presentan siguiendo el orden alfabético de los apellidos de sus autoras y autores. Como es natural, son distintas y variadas las materias que se abordan en estos trabajos, siendo las más frecuentes las relacionadas con los estudios literarios.

Así, las imágenes de animales reales y fantásticos que abundan en el diario de Georges Horan-Koiransky durante su internamiento en Drancy (1942-1943) son analizadas desde el psicoanálisis y la mitocrítica por José Luis Arráez Llobregat (Universidad de Alicante) en el artículo que abre esta sección. Guarda cierta relación con este el trabajo que presenta Ane Fernández San Martín (Universidad del País Vasco), que se sirve de una pieza de Taconet para analizar el alcance de la zootextualidad y la zooescenografía en el teatro de feria y de bulevar durante el Siglo de las Luces. Por otra parte, Soledad Soria Berrocosa (Universidad de Alicante) examina, desde la ecocrítica, una novela fantástica y futurista de Rachilde. A su vez, Ángel Clemente Escobar (Universidad de Granada) indaga en el entramado sociohistórico de un relato de Robert Merle ambientado en los prolegómenos del Mayo del 68. La figura de Annie Ernaux también es objeto de interés en este bloque misceláneo, como se refleja en el trabajo de Laurence Chagrin (Universidad de Cádiz) sobre la imagen mediática de la escritora, y en el ensayo de Iraide Pérez Blanco (Universidad del País Vasco) acerca del edadismo en las relaciones madre-hija a través de tres novelas de la premio Nobel. En el ámbito de la literatura magrebí de expresión francesa se inscriben los trabajos de Sallem El Azouzi (Université Abdelmalek Essaâdi), que explora los espacios de la memoria en el escritor marroquí Edmond Amran El Maleh, y de Khadija Maarir (Université Hassan Premier), que sondea la alegoría del espacio urbano en la obra del argelino Rachid Boudjedra.

La relación entre la literatura y los lenguajes de la imagen también ocupa un lugar en este volumen. Así, Ainhoa Cusáovich Torres (Universidad de Valladolid) estudia la adaptación a videojuego de la novela de Boris Vian *Et on tuera tous les affreux*, prestando especial atención al traslado de los recursos humorísticos y sarcásticos. Otro artículo sustentado en una adaptación al lenguaje televisivo se debe a Mercedes Montoro Araque (Universidad de Granada), que desmenuza el arquetipo de la bruja a partir del canon mítico de Lilith en la serie *Marianne*. Por su parte, Assia Marfouq (Université Hassan Premier) y Abdelghani Brija (Université Mohammed V) destacan cómo *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint transpone la estética fotográfica en la narración literaria, haciendo que la imagen se imponga a la intriga.

En lo que respecta al francés como lengua extranjera se ofrecen dos experiencias didácticas. La primera es de Isabel Esther González Alarcón (Universidad de Almería), que utiliza un monólogo de Calixthe Beyala con alumnado del grado de Turismo no solo con fines lingüísticos, sino también con el propósito de concienciar respecto a la

situación de la mujer en África. La otra contribución, de Raquel Sanz Moreno (Universitat de València), indaga en las creencias del futuro profesorado de FLE sobre enseñanza de la gramática y en las secuencias didácticas que este elabora en el marco de su proceso de formación especializada a nivel de máster.

Asimismo, contamos con dos artículos de carácter lingüístico. En el primero, Abdelhak Abderrahmane Bensebia y Lineda Bambrik (Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed) llevan a cabo una serie de análisis estadísticos, principalmente, a partir de los discursos sobre el estado de la nación realizados por los primeros ministros de Francia en el periodo 2017-2024, con el objetivo de ver su evolución, destacar sus propiedades textuales, las singularidades que definen a cada político y las opciones retóricas adoptadas. El segundo trabajo del ámbito lingüístico se debe a Ilham Elarrachi y Faouzia El Ouafi (Université Ibn Zohr), quienes examinan las diversas técnicas y estrategias narrativas empleadas en los discursos de organizaciones no gubernamentales que tratan de sensibilizar, captar fondos y legitimar las acciones humanitarias.

Finalmente, contamos también con dos contribuciones relacionadas con la traducción. Por una parte, Beatriz Reverter Oliver (Universidad Rey Juan Carlos) se sirve de la versión subtitulada en francés de la serie española *Paquita Salas* para observar cómo se trasvasan los referentes culturales. Por otra, Daniel Ricardo Soto Bueno (Universidad de Málaga) se apoya en el videojuego *Waven* con el objetivo de ver cómo se manifiesta la idiomatización en su versión española, aportando para ello una batería de treinta categorías contrastivas francés-español establecida a partir de referentes bibliográficos solventes y de la experiencia traductológica.

Este número 27 se completa, finalmente, con la sección NOTAS DE LECTURA, que incluye cinco reseñas de otras tantas obras publicadas entre 2023 y 2025. Primeramente, Clara Cristina Adame de Heu da cuenta del libro de Jean-François Roseau, *Les rêveries de Barbey* (Le Cherche-Midi, 2023). En segundo lugar, Adriana Lastičová presenta el ensayo de Martin Aurell, *Dix idées reçues sur le Moyen Âge* (Flammarion, 2024). A continuación, Assia Marfouq nos descubre la obra publicada recientemente por Vincent Metzger con el título de *Willy Ronis. Écriture / Photographie* (L'Harmattan, 2025). La cuarta nota de lectura se debe a Carmen Pérez Rodríguez, que desgrana el contenido de la obra colectiva *Iconografía y autorías femeninas y queer. Perspectivas cruzadas Francia y España (siglos XIX-XX)* dirigida por Flavie Fouchard (Comares, 2024). Finalmente, Eduardo San Martín Fermín nos da a conocer uno de los últimos ensayos de Bartolo Anglani, *L'altro Rousseau. La memoria, l'impostura, l'oblio* (Le Lettere, 2023).

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

La principal novedad que se ha producido en este ámbito desde nuestro anterior número (otoño de 2024) corresponde a la actualización de los indicadores SCImago Journal Rank (SJR), que se calculan sobre la base de datos Scopus. Observamos, así,

que *Çédille* ha alcanzado el puesto nº 730 de 1373 revistas de la materia «Linguistics and Language», lo que la sitúa en el tercer cuartil, mientras que en «Literature and Literary Theory» ha sido clasificada en el nº 273 de 1182 publicaciones, manteniendo su posición en el primer cuartil de esta materia.

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



**JUFO
Portal**

Federation of Finnish Learned Societies



Latindex



Literature Online



MIAR



Microsoft academic



Mir@bel



MLA Directory of Periodicals



Norwegian Directorate for Higher Education and Skills



Open Science Directory



ProQuest



Publons



Ranking of Excellence in Research for Australia



REDIB

	<i>Regesta Imperii</i>
	<i>RESH</i>
	<i>RETI</i>
	<i>ROAD</i>
	<i>Science Gate</i>
	<i>Scientific Commons</i>
	<i>SCImago Journal & Country Rank</i>
	<i>Scopus</i>
	<i>Serials Union Catalogue</i>
	<i>Sherpa-Romeo</i>
	<i>SOCOLAR</i>
	<i>Catalogue du Système Universitaire de Documentation</i>
	<i>Ulrich's's Perodicals Directory</i>
	<i>WorldCat</i>
	<i>Zeitschriftendatenbank</i>

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

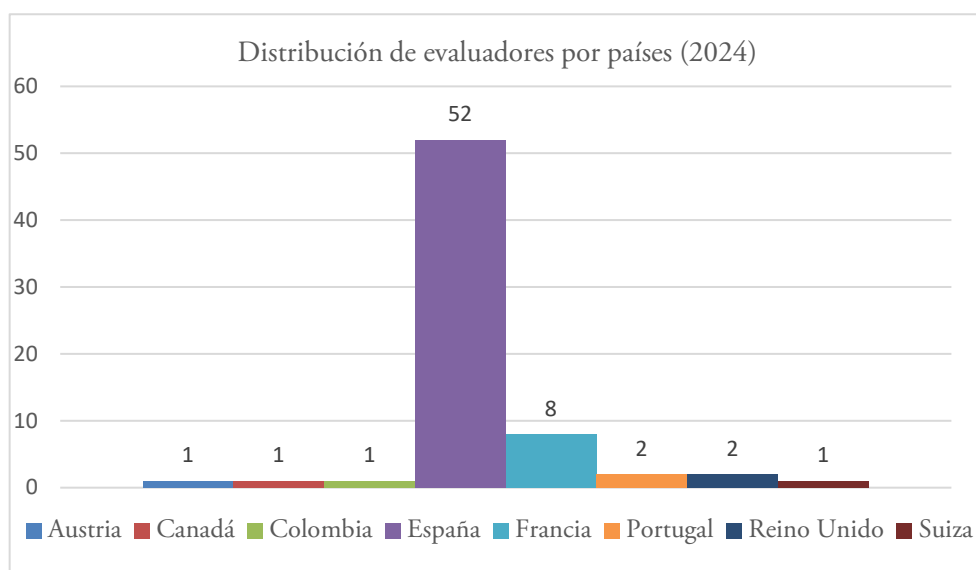
por periodos temporales¹. Por ello, en esta ocasión nos limitamos a presentar seguidamente el panel de expertos que han participado en el proceso de evaluación de los trabajos en el año 2024.

José Luis Arráez Llobregat (Universidad de Alicante. ESP), Françoise Bacquellaine (Universidade do Porto. POR), María Tanagua Barceló Martínez (Universidad de Málaga. ESP), André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), M^a Luisa Bernabé Gil (Universidad de Granada. ESP), Dominique Bonnet (Universidad de Huelva. ESP), Magali Brunel (Université de Montpellier. FRA), Syrine Daoussi (Universidad de Granada. ESP), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP), Gabriel Díez Abadie (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Flavie Fouchard (Universidad de Sevilla. ESP), Roser Gauchola Gamarra (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Esmeralda González Izquierdo (Université Sorbonne Nouvelle. FRA), Aude Grezka (Université Sorbonne Paris Nord. FRA), Eva Lavric (Universität Innsbruck. AUT), Brigitte Lepinette (Universidad de Valencia. ESP), Elena Llamas Pombo (Universidad de Salamanca. ESP), Franck Neveu (Sorbonne Université. FRA), Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia. ESP), Felipe Andrés Pedroza Mazuera (Universidad Santiago de Cali. COL), Gisella Policastro Ponce (Universidad de Córdoba. ESP), Laurence Rouanne (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Hélène Rufat Perelló (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Fernande Ruiz Quemoun (Universidad de Alicante. ESP), Marta Saiz Sánchez (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Gemma Sanz Espinar (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Alfredo Segura Tornero (Universidad de Castilla - La Mancha. ESP), Cristina Solé Castells (Universitat de Lleida. ESP), Jorge Valdenebro Sánchez (Université de Lorraine. FRA), Frederik Verbeke (Universidad del País Vasco. ESP), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo. ESP), Irene Aguilá Solana (Universidad de Zaragoza. ESP), Martha Asunción Alonso Moreno (Universidad de Alcalá. ESP), María del Rosario Álvarez Rubio (Universidad de Oviedo. ESP), Anne Aubry (Universidad Pablo Olavide. ESP), Florence Bails (Universitat de Lleida. ESP), Tatiana Blanco Cordón (Universidad de Granada. ESP), Marina Isabel Caballero Muñoz (Universidad de Sevilla. ESP), Rémi Carbonneau (Université du Québec à Montréal. CAN), Ángel Clemente Escobar (Universidad de Granada. ESP), Natália de Sousa Amarante (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. POR), Juliette Delahaie (Université de Lille. FRA), Sergio Díaz Menéndez (Universidad de Oviedo. ESP), Marta Estrada Medina (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Carla Figueiras Catoira (Universidad de Vigo. ESP), Cristina González de Uriarte Marrón (Universidad de La Laguna. ESP), Diana Holmes (University of Leeds. GBR), Ana María Iglesias Botrán (Universidad de Valladolid. ESP), Myriam Mallart Brussosa (Universitat de Barcelona. ESP), Fanny Martín Quatremare (Universidad de Granada. ESP), Carmen Mata Barreiro (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), M^a Carmen Molina Romero (Universidad de Granada. ESP), Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura. ESP), Roberto Paternostro (Université de Genève. CHE), Rocío Peñalta Catalán (Universidad

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) y números sucesivos.

Complutense de Madrid. ESP), Xavier Pla Barbero (Universitat de Girona. ESP), Montserrat Planelles Iváñez (Universidad de Alicante. ESP), Paola Prieto López (Universidad de Oviedo. ESP), Ana María Ramos Sañudo (Université Paris Nanterre. FRA), María Victoria Rodríguez Navarro (Universidad de Salamanca. ESP), François Rouget (Queen's University. GBR), Helena Rovira Cerdà (Universidad de Murcia. ESP), Marta Segarra (Centre National de la Recherche Scientifique. FRA), Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Soledad Soria Berrocosa (Universidad de Alicante. ESP), Ángela Suárez Rodríguez (Universidad de Oviedo. ESP), Lourdes Ángeles Terrón Barbosa (Universidad de Valladolid. ESP), Marta Inés Tordesillas Colado (Universidad Autónoma de Madrid. ESP).

A continuación, ofrecemos la representación gráfica del panel de evaluadores que acabamos de detallar.



Novedades en la plataforma OJS de *Çédille*

En el mes de abril del presente año hemos procedido a revisar, redistribuir y aumentar la información que proporcionamos a través de nuestra plataforma OJS (<https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>), tanto en su versión en español como en francés. Invitamos, por tanto, a todas las personas interesadas en la revista a leer detenidamente las distintas secciones que hemos creado o actualizado, especialmente, las que se encuentran en las pestañas «Acerca de» y «Políticas». Asimismo, puede resultar interesante consultar la pestaña «Estadísticas», donde se ofrecen, tanto por medio de herramientas especializadas (Google Analytics) como por estadísticas propias, interesantes datos sobre aspectos demográficos, consultas de artículos, interacciones, descargas, etc.

Próximamente, reorganizaremos y pondremos al día las normas de edición y envío, así como las hojas de estilo para artículos de investigación y notas de lectura. De ello daremos cuenta por los canales de comunicación habituales.

Por último, quiero dejar constancia de mi agradecimiento al profesor Jesús Vázquez Molina por su participación en el Consejo de Redacción de la revista en el periodo 2020-2024.

**Les enjeux de l'écriture collaborative
dans la littérature populaire française du XIX^e siècle.
Avant-propos**

M. Carme FIGUEROLA CABROL

Universitat de Lleida

carme.figueroles@udl.cat

<https://orcid.org/0000-0002-5783-7851>

L'étude de la littérature populaire a considérablement évolué depuis ses débuts dans les années 1980. Dans un premier temps, les chercheurs se sont attachés à définir le domaine. Daniel Compère, par exemple, l'a décrite comme un genre de publication destiné à un large public, à un prix réduit ou largement diffusé dans la presse. Elle se caractérise également par l'utilisation fréquente de pseudonymes, la pratique massive de la réutilisation des textes et la présence abondante d'illustrations qui renforcent le discours écrit.

L'adoption de la perspective de la réception a suscité l'intérêt des spécialistes des processus de production : historiens et sociologues ont multiplié les études pour observer les formes de publication et les modes de diffusion des œuvres destinées à la grande distribution. Les études de Dominique Kalifa, Anne-Marie Thiesse et Jean-Yves Mollier, qui ont montré comment l'édition littéraire du XIX^e siècle a façonné l'identité artistique des écrivains, se distinguent à cet égard.

Cependant, les mécanismes qui articulent ce type d'écriture sont complexes et il ne suffit pas de l'opposer à la « littérature canonique ». Les analyses de Daniel Cougnas et Vittorio Frigerio ont montré que, loin d'être une écriture mécanique et répétitive, la littérature populaire du XIX^e siècle a introduit des innovations de production qui sont encore valables aujourd'hui, même dans un contexte où l'intelligence artificielle est de plus en plus intégrée à la vie quotidienne.

Cette monographie¹ aborde un aspect moins exploré dans le monde du

¹ Les articles qui intègrent ce dossier s'inscrivent dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa* (PID2021-123009NB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

populaire : l'écriture collaborative. Ici, plusieurs auteurs contribuent à la production d'une œuvre, mais leur participation n'a pas toujours été reconnue. Au contraire, la collaboration littéraire a souvent constitué un tabou, un démerite attribué à une étape spécifique de la carrière artistique : les années de jeunesse et les balbutiements dans les cénacles littéraires, la pratique de l'écriture en duo déclenchée par les raisons économiques des membres du consortium... Dans une société qui a traditionnellement identifié le génie comme une qualité individuelle et l'écriture comme un acte solitaire, la collaboration littéraire a été envisagée avec suspicion. Le mépris pour cette modalité créative est palpable même au niveau linguistique dans le terme *nègre* appliqué aux collaborateurs qui restent dans l'ombre.

Le scepticisme à l'égard de la paternité partagée a également été influencé par les analyses théoriques de Roland Barthes et de Michel Foucault sur la figure de l'auteur, qui, dans les années 1970, prônaient sa « mort », funeste destinée qui impliquait une attaque contre des aspects tels que la propriété intellectuelle du discours. Le défi provocateur des propositions structuralistes a été atténué par des contributions postérieures telles que celles d'Antoine Compagnon dans *Le démon de la théorie*, ou d'Alain Brunn avec *L'Auteur*, de José-Luis Diaz avec *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* ou Dominique Maingueneau dans *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, pour ne citer que quelques exemples du retour de l'auteur sur le devant de la scène. C'est donc un signe sans équivoque du fait que, comme l'affirme Seán Burke (1988), la figure de l'auteur est un point de repère fondamental pour toute approche théorique du texte littéraire.

Dans le domaine espagnol, une autre proposition de révision de la figure de l'auteur a été inaugurée par les travaux d'Aina Pérez Fontdevila et de Meri Torras qui l'ont envisagée en rapport avec des facteurs historiques, sociaux et politiques. Elles révèlent par-là, un biais de genre dans la notion d'auteur, une construction symbolique qui, à leurs yeux, entérine la hiérarchie entre le masculin et le féminin.

D'autre part, en ce qui concerne la littérature française et francophone, il faut souligner la contribution de Michel Lafon et Benoît Peeters qui ont présenté l'écriture collaborative comme une somme de talents, un processus enrichissant pour les deux coauteurs. Leur étude a montré comment des créateurs de l'envergure de Flaubert, Borges, Deleuze ou même Freud ont parié pour le processus d'écriture en commun avec de respectifs collaborateurs. Les arguments de Lafon et Peeters confirment que le manque d'attention de la critique littéraire à l'égard de cette pratique découle de la perception sociale erronée qui s'ensuit. Leur initiative d'analyser dix-sept exemples de duos, dont certains dépassent les limites du littéraire puisqu'ils comprennent des cas comme Marx et Engels ou Freud, a tenté de combattre la sous-évaluation de ce phénomène par la critique, bien que, malheureusement, la mort de Lafon ait contrarié la continuité de ce projet.

L'un des exemples les plus célèbres d'écriture collaborative dans le panorama du populaire en France est celui d'Alexandre Dumas. On sait combien cet écrivain a été vilipendé à cause de la pluralité de sa composition. Son mérite a été maintes fois et méchamment dénigré en arguant qu'il avait recours à un « cabinet de noirs » à son service. Les blâmes virulents contre Dumas, y compris certains arguments racistes, venant notamment de critiques comme Eugène de Mirecourt ont discrédité la réputation de l'écrivain. Sans doute ils témoignent d'un parti pris qui négligeait des épisodes plus désintéressés de la part de Dumas : ainsi lorsqu'en 1838, pour donner suite à la demande de Nerval, le romancier a réécrit la pièce de Maquet, *Un Soir de Carnaval*, il ne l'a pas signée.

Pour éclairer les arcanes de la collaboration dumasienne, le présent dossier compte sur la contribution de Claude Schopp, renommé connaisseur de l'œuvre de l'écrivain. C'est à lui que les lecteurs de Dumas doivent de nombreuses éditions critiques, ainsi que la découverte de plusieurs romans inédits de l'auteur. Ses études biographiques sur le « père » de *Monte-Cristo*, dont l'une a fait l'objet du prix Goncourt des biographies, sont également dignes d'intérêt. Il se consacre actuellement à l'édition de la correspondance de l'auteur des *Mousquetaires*, une entreprise ardue qui permettra aux lecteurs actuels non seulement de mieux cerner la figure de l'auteur, mais aussi de contempler une vaste perspective sur la vie littéraire de l'époque car les relations contractuelles d'un homme qui promettait de produire jusqu'à 18 volumes par an y jouent un rôle indéniable.

Dans cet article, Schopp se concentre sur le couple Alexandre Dumas - Auguste Maquet, protagonistes d'un partenariat controversé : après une tentative stérile de Maquet de se consacrer à l'enseignement, son amitié avec plusieurs écrivains romantiques l'a poussé vers l'écriture. Il a alors proposé ses services à Dumas, dont il est devenu l'ombre jusqu'à ce que les désaccords entre les deux hommes soient portés devant les tribunaux. Claude Schopp amorce son raisonnement par une réflexion sur le processus d'écriture de Dumas, qu'il présente comme propice à la collaboration. Or, une telle pratique n'a que rarement été approuvée par le public de l'époque et Dumas a été accusé à plusieurs reprises de plagiat. Pour illustrer ce malentendu, Schopp évoque le débat suscité par la publication du pamphlet *Fabrique de romans : Maison Alexandre Dumas et Cie*. Eugène de Mirecourt y mettait en doute la paternité de Dumas. L'examen détaillé des audiences et des rapports des avocats des deux parties permet d'appréhender les conditions dans lesquelles Dumas a conçu l'écriture en commun et les étapes de son développement. L'accès à la documentation inédite de cette procédure révèle une fois de plus la connaissance de Claude Schopp des fonds d'archives, qu'on aura gain de cause à lire.

Dumas et Maquet sont également évoqués par Isabelle Bes comme l'un des cas qui, avec ceux d'Eugène Sue et de Prosper Goubaux ou de Jules Verne et d'André Laurie, confirment le changement radical opéré dans le marché littéraire au XIX^e siècle,

lorsque la commercialisation de l'art a posé le débat sur les limites à ne jamais dépasser. La période allant de la Monarchie de Juillet à la Troisième République a vu l'émergence d'une littérature commerciale que Bes illustre par l'étude du feuilleton. Comprendre les pratiques auxquelles ce genre a été soumis demeure essentiel, selon Bes, pour bien saisir la division actuelle entre littérature de masse et littérature d'élite. Les stratégies des feuilletonnistes expliquent encore de nos jours les relations complexes entre scénaristes et sociétés audiovisuelles auprès d'une société où, comme le soulignait Lyotard dans les années 1980, le mot et le discours ont été éclipsés par l'image et son fort impact social (Lyotard, 1979 : 88-97). Des associations telles que celle d'Eugène Sue et de Prosper Goubaux montrent que les problèmes financiers du premier ont poussé l'écrivain à rentabiliser sa création littéraire en diversifiant le « produit » final : du roman en série à l'adaptation théâtrale. Bes examine chronologiquement l'écriture à quatre mains de Dumas et Maquet afin de prouver à quel point leur inimitié a contribué à asseoir le pouvoir de l'éditeur, entrepreneur de plus en plus puissant dont le but s'est avéré largement économique. À cet égard, la collaboration entre Verne et Laurie, pseudonyme de Paschal Grousset, est aussi prise en considération. L'influence exercée par son éditeur Pierre-Jules Hetzel sur l'inventeur des *Voyages extraordinaires* est bien connue. C'est Hetzel lui-même qui, face aux retards de livraison de Verne, l'a incité à se reprendre par le biais d'un collaborateur. À cette occasion, le duo devient trio, car les contacts entre les deux hommes se font toujours par l'intermédiaire d'Hetzel.

En dépit des contretemps, le phénomène de la collaboration se décline avec autant de nuances que d'utilisateurs. Peut-être parce que les liens mère-fils influencent la vie affective, l'amour de George Sand pour son fils Maurice ne l'a jamais quitté, comme le démontre Àngels Santa. Le partage d'un espace de création et d'une résidence pendant presque toute une existence est un signe révélateur de la prédilection de l'écrivain pour Maurice. Ils partagent également un goût pour le théâtre de marionnettes, un intérêt pour la botanique et l'entomologie... Cette estime commune se manifeste également dans la correspondance échangée et que Santa prend en considération. Sand reconnaît les dons de dessinateur du fils, dont l'influence son amitié avec le peintre Delacroix est sans doute remarquable. L'étude d'Àngels Santa s'attache ensuite à la collaboration entre la mère et le fils pour mener à terme une version illustrée de ses œuvres complètes, que Hetzel devait publier mais dont l'aboutissement fut contrarié par plusieurs circonstances. À ces activités s'ajoute la coécriture, présenté à travers l'analyse de *Mademoiselle de Cérignan* qui permet de souligner les efforts de la mère pour introduire Maurice dans les cénacles de leur temps.

Les aspects positifs de l'écriture en commun sont relevés par Àngela Romera. À son avis, l'écriture en commun entre Eugène Sue et Goubaux a soudé une amitié remarquable entre eux. Cette condition est confirmée par le fait que parfois les deux noms ont été inscrits comme auteurs des adaptations théâtrales des romans de Sue. Avant de présenter une synthèse psychologique de Goubaux, Romera s'interpelle sur

le sens et les répercussions du concept « collaboration » dans la société contemporaine. Elle étaye son analyse en observant la jurisprudence qui a défini le concept à l'aube du XX^e siècle, faisant même appel à un texte qui tente de mesurer la collaboration par des valeurs quantitatives afin de mieux la cerner. Au-delà des critiques, la réception par le public contemporain des romans de Sue, *Arthur* et *Les Mystères de Paris* confirme l'envergure de ce qui serait, selon Romera, une « aide désintéressée » de la part de Goubaux : sans ses conseils et les recommandations à son ami, l'écriture de Sue n'aurait pas abouti à la forme finale que nous connaissons encore à l'heure actuelle.

Au contraire, le cas d'Erckmann-Chatrian, des auteurs lorrains parmi les plus lus du XIX^e siècle, a fait l'objet d'une controverse. Leur association a pris fin brutalement après quarante ans d'écriture commune sous un nom composé qui dissimulait leur « gémellité », pour reprendre la métaphore employée par leurs contemporains. On connaît à ce sujet les recherches de Noëlle Benhamou qui s'était déjà intéressée au duo dans son ouvrage *Erckmann-Chatrian, conteurs et moralistes*, où elle analysait les récits de ces écrivains sous la perspective du genre fantastique en mettant à nu le but moralisateur de la fiction. Dans l'article ci-compris Benhamou reprend une synthèse biographique des auteurs pour y déceler les origines de leur collaboration dans leur prime jeunesse. En se penchant sur leur évolution littéraire, la chercheuse explicite à raison le procédé et la répartition des tâches qui constituaient leur *modus operandi* : tandis qu'Erckmann se consacrait à l'écriture, Chatrian se consacrait aux négociations commerciales, parmi lesquelles figure l'omniprésent Hetzel, à qui on attribue l'aveu des auteurs de leur double identité. Malgré leur succès notoire, une telle association se dissout en même temps qu'une autre perte de l'histoire de France fracture le pays, celle de l'Alsace et de la Lorraine. Les divergences politiques d'Erckmann et de Chatrian auprès de cet événement ont creusé un fossé dans leur amitié, sans oublier que la compagne d'Erckmann (cherchez la femme !) l'a aussi amené à se méfier de la fidélité de son partenaire. La santé fragile de ce dernier avait aussi miné le tandem, notamment lorsqu'il a fait appel à des tiers pour remplir ses engagements d'écriture. Benhamou montre l'âpreté du débat public qui les a séparés définitivement, ce qui n'a rien enlevé à la valeur esthétique de leurs œuvres écrites à quatre mains entre 1847 et 1887.

De sa part, Esther Juan revient sur la série de romans *Fantômas*, écrits par Souvestre et Allain. Lorsque Souvestre avait signé son contrat avec Fayard, il s'est engagé à écrire un roman par mois pendant deux ans (1911-1913). L'ampleur de ce contrat l'encourage à s'associer à Allain pour tenir les délais de l'accord. À ce but, ils se répartissent le travail, l'un s'occupant des chapitres pairs, l'autre des chapitres impairs. En prenant le motif de la technologie comme piste d'approche, Juan distingue deux périodes bien distinctes dans la représentation du protagoniste, qu'elle attribue à l'évolution des critères propres à Allain.

Certains se souviendront que, depuis la fin du XVIII^e siècle, les droits personnels d'un auteur sur ses créations artistiques ont été reconnus. Néanmoins l'absence de

jurisprudence à cet égard a été l'occasion d'introduire des changements législatifs concernant l'intégrité de l'œuvre (Vega, 2022 : 226-227). Les frères Rosny ont bénéficié de ces modifications lorsqu'en 1935, après trente ans de leur séparation, ils ont réussi à un accord sur la paternité individuelle de certaines œuvres publiées en commun. Pour étudier la perception sur les frères Rosny chez le public contemporain María del Mar Jiménez-Cervantes retrace les circonstances ayant mené les deux frères à écrire ensemble. Dans un deuxième temps elle examine les catalogues des bibliothèques nationales de France et d'Espagne pour vérifier que la répartition convenue par les auteurs eux-mêmes n'a pas toujours été respectée dans les éditions ultérieures. En général, le frère aîné a été favorisé dans l'attribution de la paternité, parfois par ignorance, parfois en raison de la simple correspondance entre les initiales du pseudonyme et son propre nom.

S'imposer dans le champ littéraire de la France du XIX^e siècle n'est pas chose aisée, comme le révèle l'exemple des frères Margueritte. Dans ce sens, M. Carme Figuerola évoque les plusieurs circonstances ayant permis à Paul et Victor Margueritte d'acquérir une certaine renommée auprès des lecteurs. Leur « gloire » relève la confluence de quatre aspects principaux qui structurent l'article: l'influence de la figure paternelle, le général Margueritte, patriote estimé qui a fait partie de l'imaginaire français ; l'amitié et les relations avec des représentants de la littérature de l'époque (Zola, les Goncourt, Daudet, entre autres) ; la mode de l'écriture collaborative, dont l'accueil controversé a paradoxalement accordé une certaine importance à cette pratique dans la littérature populaire française; et la vie privée des auteurs dont les divorces ont pris une dimension publique notoire.

En conclusion, cette monographie montre que l'écriture collaborative n'est pas seulement une stratégie de création, mais aussi un phénomène social marqué par des relations de pouvoir, de reconnaissance et de conflit. À la pratique esthétique s'ajoute une composante éthique, une dose de sentiments et de comportements qui transcende le littéraire et reste soumis à des règles de coexistence. La subtilité des liens entre les collaborateurs repose sur le respect du capital symbolique – pour reprendre la terminologie de Bourdieu – qui contribue à la reconnaissance et à la valorisation de chaque duo. Lorsque la hiérarchie de ses membres ou les droits sur la contribution individuelle sont remis en cause, la cohésion s'affaiblit, la valeur de l'œuvre conjointe s'estompe et l'identité commune s'éteint.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENHAMOU, Noëlle (2020) : *Erckmann-Chatrian, conteurs et moralistes*. Paris, Les Belles Lettres.
- BURKE, Seán (1988): *The Death and Return of the Author*. Edinburgh, University of Edinburgh.
- BRUNN, Alain [éd.] (2001) : *L'Auteur*. Paris, Garnier-Flammarion.

- COMPAGNON, Antoine (s.d.) : « Qu'est-ce qu'un auteur ? La fonction auteur ». *Fabula*. URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>
- COMPÈRE, Daniel (2011) : *Les romans populaires*. Paris, Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle.
- COUÉGNAS, Daniel (1992) : *Introduction à la paralittérature*. Paris, Seuil.
- DIAZ, José-Luis (2007) : *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Honoré Champion.
- FRIGERIO, Vittorio (2002) : *Les Fils de Monte-Cristo : idéologie du héros de roman populaire*. Limoges, Presses Universitaires de l'Université de Limoges.
- LAFON, Michel & Benoît PEETERS (2006) : *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains*. Paris, Flammarion.
- LYOTARD, Jean-François (1979) : *La condition postmoderne*. Paris, Les éditions de Minuit.
- MAINGUENEAU, Dominique (2016) : *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*. Louvain-la-Neuve, L'Harmattan.
- MOLLIER, Jean-Yves (2015) : *Une autre histoire de l'édition française*. Paris, La Fabrique.
- THIESSE, Anne-Marie (1984) : *Le Roman du quotidien*. Paris, Le Chemin Vert.
- VEGA GARCÍA, Paula (2022): «El origen de los derechos morales de autor y la importancia de la jurisprudencia y doctrina francesas en su reconocimiento». *Cuadernos de Historia del Derecho*, 29, 215-238.

Alexandre Dumas et Auguste Maquet : à quatre mains et deux avocats

Claude SCHOPP

Université Cergy-Pontoise / Société des amis d'Alexandre Dumas

claude.schopp@icloud.com

<https://orcid.org/0009-0006-8276-3969>

Resumen

El artículo se centra en la colaboración literaria entre Alexandre Dumas y Auguste Maquet, explorando su dinámica de trabajo y las controversias que surgieron en torno a la autoría de las obras firmadas por Dumas. Tiene como objetivo analizar las tensiones entre ambos escritores, los debates sobre los aportes reales de Maquet y Dumas y la naturaleza exacta de su colaboración. Se subrayará en qué medida la relación profesional entre ambos fue motivo de críticas y litigios, de manera que su desacuerdo alcanzó incluso una vía judicial. El estudio refleja cómo Dumas justificaba su práctica de colaboración, comparándola con la de grandes figuras como Napoleón y Shakespeare. Sin embargo, también resalta los aspectos menos positivos de dicha práctica.

Palabras clave: Dumas, Maquet, colaboración literaria.

Résumé

L'article focalise sur la collaboration littéraire entre Alexandre Dumas et Auguste Maquet, en explorant leur dynamique de travail et les controverses qui ont surgi sur la paternité des œuvres signées par Dumas. Il vise à analyser les tensions entre les deux écrivains, les débats sur les contributions réelles de Maquet et de Dumas et la nature exacte de leur collaboration. L'étude soulignera à quel point la relation professionnelle entre les deux écrivains a été source de critiques et de litiges, au point que leur désaccord a même atteint un niveau judiciaire. L'auteur réfléchit à la manière dont Dumas a justifié sa pratique de la collaboration, en la comparant à celle de grands personnages tels que Napoléon et Shakespeare, à la fois qu'il met en lumière les aspects moins positifs de cette écriture à quatre mains.

Mots clé : Dumas, Maquet, collaboration littéraire.

* Artículo recibido el 19/02/2025, aceptado el 4/03/2025.

Abstract

The article focuses on the literary collaboration between Alexandre Dumas and Auguste Maquet, exploring their working dynamics and the controversies that arose over the authorship of works signed by Dumas. It aims to analyse the tensions between the two writers, the debates about the real contributions of Maquet and Dumas and the exact nature of their collaboration. It will underline the extent to which the professional relationship between the two was a source of criticism and litigation, so that their disagreement even reached a judicial level. The study reflects on how Dumas justified his collaborative practice, comparing it to that of great figures such as Napoleon and Shakespeare. However, it also highlights the less positive aspects of this practice.

Keywords: Dumas, Maquet, literary collaboration.

Contrairement à ce que l'on affirme généralement, Alexandre Dumas plus qu'une imagination inventive, possède une imagination combinatoire. La plupart des sujets qu'il développe lui viennent généralement d'autrui. Il est l'exécuteur d'œuvres issues le plus souvent d'emprunts à des livres ou à des hommes – ses collaborateurs¹.

1. La collaboration

Lorsque l'un de ses derniers lui soumet plus qu'une idée, un plan déjà fait voire un ouvrage déjà exécuté, Dumas modifie le plan, refait l'ouvrage « en cousant d'étonnantes broderies sur les canevas les plus pauvres ». La preuve la plus incontestable de sa contribution réside dans la constatation que lorsque ses collaborateurs travaillent seuls, ils ne montrent pas « la moitié du talent débordant dans les livres mis au point par leur grand patron » (Lecomte, 1902 : 213). « Je ne sais, disait-il, ce qui manque à Mallefille [son collaborateur pour *Georges*] pour être un homme de talent. / – Je vais vous le dire, reprit son interlocuteur ; il lui manque peut-être le talent. / – Tiens ! C'est vrai, dit Dumas, je n'y avais pas pensé » (Lecomte, 1902 : 215).

Lorsque l'on s'attache à l'œuvre d'Alexandre Dumas, on ne saurait échapper en conséquence à la question de l'écriture en collaboration, qui – il faut le noter en préambule – une pratique courante au théâtre, rappelons pour mémoire Scribe ou Labiche, mais une pratique plus rare en matière romanesque, bien que Dumas soit loin d'être le seul à emprunter, voir par exemple le rôle de Jules Sandeau chez Balzac.

¹ Cet article repose essentiellement sur les textes autobiographiques de Dumas lui-même, que nous avons confrontés à des sources le plus souvent manuscrites (lettres, registre d'état-civil) et aux témoignages contemporains (journaux, mémoires). D'ailleurs, ce travail s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa* (PID2021-123009NB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

Cependant l'énorme production de Dumas qui étonne en premier lieu ses confrères, ses immenses succès qui nourrissent leur jalousie répandent les bruits désobligeants de plagiat ou de collaboration abusive.

Ainsi en 1832 éclate l'affaire Gaillardet, à propos de *La Tour de Nesle*, drame écrit par un jeune avocat de Tonnerre, qu'à la demande d'Harel, directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, Dumas a largement récrit. Dans *Mes Mémoires*, Dumas raconte longuement ses interminables démêlés judiciaires avec son jeune collaborateur malgré lui, ainsi que le duel qui l'oppose à son jeune collaborateur.

L'année suivante, le 1^{er} novembre 1833 paraît dans le *Journal des débats* un article signé G. L'auteur [Granier de Cassagnac], sous prétexte de rendre compte de l'ambitieux essai historique *Gaule et France*, accuse violemment Dumas de n'être qu'un plagiaire éhonté : il recense les auteurs, passés ou présents, que Dumas a pillés : pour *Henri III*, Pierre de L'Estoile, Schiller, Walter Scott, Anquetil ; pour *Christine*, Goethe, Schiller, Hugo (le cinquième acte d'*Hernani*) ; pour *Antony*, Victor Hugo ; pour *Charles VII*, le moine Chartier, Racine ; pour *Richard Darlington*, Schiller, Walter Scott ; pour *Teresa*, Schiller. Il l'accuse aussi d'avoir, pour divers autres drames, pris des collaborateurs dont il tait les noms. Le 26 novembre, il récidive et publie un second article contre *Gaule et France*, dans le même journal : ces articles provoquent une brouille entre les chefs de l'école romantique, Dumas et Victor Hugo, qui durera trois ans.

En 1843, un jeune érudit, Louis de Loménie, à qui ses travaux n'ont pas apporté la gloire, publie la *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, dans laquelle il dénonce violemment son aîné :

Atteint par cette déplorable contagion d'industrialisme, la plaie de l'époque, M. Dumas, on peut et on doit le dire, semble voué corps et âme au culte du veau d'or. Sur l'affiche de quel théâtre, même le plus intime, dans quelle boutique, dans quelle entreprise d'épicerie littéraire n'a-t-on pas vu figurer son nom ? Il est physiquement impossible que M. Dumas écrive ou dicte tout ce qui paraît signé de lui (Loménie, 1843 : 34)

Reprenant cet écho désobligeant, les journaux ne se privent pas fréquemment de temps à autre de lancer des flèches à Dumas à ce propos.

2. La brochure *Fabrique de romans : Maison Alexandre Dumas et C^{ie}*

En février 1845, le pamphlétaire Eugène de Mirecourt (pseudonyme de Jean-Baptiste Jacquot) publie une brochure : *Fabrique de romans : Maison Alexandre Dumas et C^{ie}* qui fait grand bruit. C'est une attaque en règle contre Dumas, attaque dont l'origine est le dépit : en effet, Mirecourt aurait sollicité en vain auprès de Dumas de participer à la « fabrique » dénoncée.

En effet, en 1857 la brochure *Maison Eugène de Mirecourt et compagnie, par un ex-associé* révélera que Mirecourt, ayant à écrire rapidement un roman historique,

l'aurait commandé à William Duckett qui, trop occupé, l'aurait repassé, à son tour, à Henri de Rochefort, futur directeur de *La Lanterne* et auteur de la brochure. Mirecourt finit saintement abbé de l'archevêché de Saint-Domingue.

En 1845, éconduit par Dumas, Mirecourt s'était adressé d'abord à la Société des gens de lettres pour protester contre « des procédés qui ne laissaient plus aux autres auteurs la possibilité de gagner leur vie » (BnF nafr 11917, f. 80). N'ayant rencontré aucun écho, il s'était tourné alors vers Émile de Girardin, directeur de *La Presse*, lui demandant de fermer sa porte « au honteux mercantilisme d'Alexandre Dumas » et de l'ouvrir « aux jeunes de talent » (BnF nafr 13723, f. 80). Girardin lui avait répondu que ses abonnés aimaient et réclamaient Dumas, qui savait les satisfaire. Mirecourt avait alors lancé son pamphlet *Fabrique de romans*, dans lequel il affirmait que Dumas, chef d'une exploitation coupable, faisait écrire par des auteurs besogneux les livres qu'il signait et dont il recueillait seul le profit et l'honneur. Examinant l'œuvre de Dumas, livre après livre, il en nommait ce qu'il appelait les « vrais auteurs » : Adolphe de Leuven, Anicet-Bourgeois, Frédéric Gaillardet, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Félicien Mallefille, Paul Meurice et surtout Auguste Maquet. Dans sa diatribe le pamphlétaire, ne reculait pas devant les insultes racistes : « Grattez l'œuvre de M. Dumas, et vous trouverez le sauvage [...]. Il déjeune en tirant, de la cendre du foyer, des pommes de terre brûlantes qu'il dévore sans ôter la pelure » (BnF nafr 11917, f. 77-79), ni les moqueries, notamment à l'égard d'Ida Ferrier, « marquise de la Pailleterie ». La diatribe était si outrée et grossière que même les ennemis de Dumas en furent écoeurés : « On m'a donné le pamphlet de la *Maison Dumas et C^e*, écrit Balzac à M^{me} Hanska. C'est ignoblement bête, mais c'est tristement vrai » (Balzac, 1990 : 184).

3. Justifications

Le 17 février 1845, Dumas contre-attaque en s'adressant au Comité des gens de lettres au moyen de questions :

Y a-t-il abus dans la réunion de deux personnes s'associant pour produire, réunion établie en vertu de conventions particulières et qui ont constamment agréé et agréent encore aux deux associés ? Maintenant cette question posée, l'association a-t-elle nui à quelqu'un ou à quelque chose ? [...] Nous avons fait en deux ans, Maquet et moi, *Les Mousquetaires*, 8 volumes, la suite des *Mousquetaires*, 10 volumes, *Une fille du Régent*, 4 volumes, *La Reine Margot*, 6 volumes, *Le Chevalier de Rougeville* [*de Maison-Rouge*], 3 volumes. Je ne parle pas de *Sylvandire* et de *D'Harmental* faits antérieurement ; en tout 42 volumes. *Les Mousquetaires* ont-ils fait du tort au *Siècle* qui les a publiés, à M. Baudry qui les a édités ? *La Fille du Régent* a-t-elle fait du tort au *Commerce* qui l'a publiée, à M. Cadot qui l'a éditée ? Les autres ouvrages enfin ont-ils nui aux journaux et aux éditeurs qui les

avaient acquis sur les simples titres ? Non, car le public a jugé en faveur de cet étrange procès dans lequel il y a eu jugement rendu sans qu'il y eût contestation. Maintenant cette association a-t-elle nui à mes confrères ? Non, car ils étaient dans la même position que moi et pouvaient soit isolément soit en s'associant opposer leur production à la mienne, ce qu'aucun d'eux n'a négligé de faire. Maintenant cela nuit-il à mes confrères ? Dois-je m'en préoccuper autrement que ne s'en préoccupent dans une autre branche de la littérature mes confrères, les auteurs dramatiques, auxquels on n'a jamais contesté le droit d'association avouée ou occulte. Calculons d'abord isolément ce que depuis deux ans nous avons fait seuls ; le calcul prouvera que, si copieux que soit le produit de notre collaboration, chacun de nous a eu encore du temps de reste. / M. Maquet a produit à son nom seul *Le Beau d'Angennes*, 2 volumes, *Deux Trahisons*, 2 volumes, *Leurs mots sont un mur et Bastille*, *Vincennes*, *Bicêtre*, deux mois de feuilleton à la *Revue de Paris* ; en tout 15 volumes. / J'ai produit *Georges*, 3 volumes, *Fernande*, 3 volumes, *Gabriel Lambert*, 7 volumes, *Les Frères corses*, 2 volumes, *Cécile*, 2 volumes, *Le Siècle de Louis XIV*, 10 volumes, *Albine*, 3 volumes, *La Galerie de Florence*, 4 [soit] 34 volumes sans compter le théâtre et le courant du travail. / Ceci est un exemple de ce que peuvent produire deux hommes qui, soit isolément soit en collaboration, ont pris l'habitude de travailler douze à quatorze heures par jour. (BnF nafr 13584).

4. L'honneur d'être collaborateur

À la suite des attaques de Mirecourt, Dumas reçoit de Maquet la lettre suivante :

Cher ami, notre collaboration s'est toujours passée de chiffres et de contrats. Une bonne amitié, une parole loyale nous suffisaient si bien que nous ayons écrit un demi-million de lignes sur les affaires d'autrui sans penser jamais à écrire un mot des nôtres. Mais un jour vous avez rompu ce silence ; c'était pour nous laver des calomnies basses et ineptes, c'était pour me faire le plus grand honneur que je puisse espérer ; c'était pour déclarer que j'avais écrit avec vous plusieurs ouvrages ; votre plume, cher ami, en a trop dit ; libre à vous de me faire illustre, non de me renter deux fois. Ne m'avez-vous pas déjà désintéressé quant aux livres que nous avons faits ensemble ? Si je n'ai pas de contrat de vous, vous n'avez pas de reçus de moi ; or supposez que je meure, cher ami, un farouche héritier ne peut-il venir, votre déclaration à la main, réclamer de vous ce que vous m'avez déjà donné ? L'encre, voyez-vous, veut de l'encre, vous me forcez à noircir du papier.

Je déclare renoncer, à partir de ce jour, à tous droits de propriété et de réimpression sur les ouvrages suivants que nous avons écrits ensemble, savoir : *Le Chevalier d'Harmental* ; *Sylvandire* ; *Les Trois Mousquetaires* ; *Vingt Ans après*, suite des *Mousquetaires*, *Le Comte de Monte-Cristo* ; *La Guerre des femmes* ; *La Reine Margot* ; *Le Chevalier de Maison-Rouge*, me tenant une fois pour toutes très et dûment indemnisé par vous d'après nos conventions verbales. Gardez cette lettre si vous pouvez, cher ami, pour la montrer à l'héritier farouche, et dites bien que, de mon vivant, je me tenais fort heureux et fort honoré d'être le collaborateur et l'ami du plus brillant des romanciers français (BnF nafr 13723, f. 73).

Dumas contre-attaque également sur le plan pénal en assignant Mirecourt devant les tribunaux et en faisant saisir la brochure : le 15 mars 1845, le pamphlétaire est condamné à quinze jours de prison et à l'insertion du jugement dans les journaux.

5. La collaboration et ses dangers

Plutôt que nier cette pratique de la collaboration, Dumas, se flatte d'avoir « des collaborateurs comme Napoléon a eu des généraux » (Dumas, 1833 : 607). Plus provocateur encore, il va même reconnaître qu'il a laissé mettre son nom sur la couverture de livres qu'il n'avait pas même lus, comme *Les Deux Diane* de Paul Meurice ou *Le Chasseur de sauvagine* de Gaspard de Cherville. Pour ce dernier roman « sa part effective se réduisit, écrit-il, à mettre un point sur l'i du dernier mot du titre ! ».

De même, les emprunts de Dumas aux écrivains morts ou vivants, étrangers ou français, n'ont jamais troublé sa conscience, car il a toujours professé la théorie du droit au plagiat :

Ce sont les hommes et non pas l'homme qui inventent. Chacun arrive à son tour et à son heure, s'empare des choses connues de ses pères, les met en œuvre par des combinaisons nouvelles puis meurt après avoir ajouté quelques parcelles à la somme des connaissances humaines. Quant à la création complète d'une chose, je la crois impossible. Dieu lui-même, lorsqu'il créa l'homme, ne put ou n'osa point l'inventer ; il le fit à son image. C'est ce qui faisait dire à Shakespeare, lorsqu'un critique stupide l'accusait d'avoir pris parfois une scène tout entière dans quelques auteurs contemporains : c'est une fille que j'ai tirée de la mauvaise société pour la faire entrer dans la bonne. C'est ce qui faisait dire plus naïvement encore à Molière : je prends mon bien où je le trouve. Et Shakespeare et Molière avaient raison, car l'homme de génie ne vole pas, il conquiert. » (« Comment je devins auteur dramatique (Dumas, 1833 : 616).

Si donc Dumas justifie hautement la pratique de l'écriture en collaboration, il n'en dénonce pas moins les dangers. Ainsi, écrit-il :

Le malheur d'une première collaboration est d'en amener une seconde ; l'homme qui a collaboré est semblable à l'homme qui s'est laissé pincer par le bout du doigt dans un laminoir : après le doigt, la main, après la main, le bras, après le bras, le corps ! Il faut que tout y passe : en entrant, on était homme ; en sortant on est fil de fer (Dumas, 1863-1884 : 142).

Par ailleurs, dans son article « Théâtre français » publié dans *La Presse* le 22 janvier 1837, Dumas (1837 : 1) estime que :

Les collaborateurs ne poussent pas en avant, ils tirent en arrière ; les collaborateurs vous attribuent généreusement les fautes et se réservent modestement les beautés ; tout en partageant le succès et l'argent, ils gardent l'attitude de victimes et d'opprimés ; enfin, entre deux collaborateurs, il y a presque toujours une dupe, et cette dupe, c'est l'homme de talent ; car le collaborateur, c'est un passager intrépidement embarqué dans le même bâtiment que nous, qui nous laisse apercevoir petit à petit qu'il ne sait pas nager, que cependant il faut le soutenir sur l'eau au moment du naufrage, au risque de se noyer avec lui, et qui, arrivé à terre, va disant partout que sans lui vous étiez un homme perdu.

Cette dernière citation paraît prophétique : elle voit le jour quelque vingt ans avant qu'Auguste Maquet ne lui intente un procès afin que sa copaternité sur dix-huit romans soit reconnue, – comme elle l'est sur les pièces de théâtre qui en ont été tirées.

Je rappelle les titres de cette œuvre éblouissante : *Le Chevalier d'Harmental* (1842), *Sylvandire* (1844), *Les Trois Mousquetaires* (1844), *Une fille du Régent* (1845), *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1845), *La Reine Margot* (1845), *Vingt Ans après* (1845), *La Guerre des femmes* (1845-1846), *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1845-1846), *La Dame de Monsoreau* (1846), *Le Bâtard de Mauléon* (1846-1847), *Mémoires d'un médecin. Joseph Balsamo* (1846-1848), *Les Quarante-Cinq* (1847-1848), *Le Vicomte de Bragelonne* (1848-1850), *Le Collier de la reine* (1849-1850), *La Tulipe noire* (1850), *Ange Pitou* (1851), *Olympes de Clèves* (1852) et *Ingénue* (1854).

6. Les plaidoiries

Devant la première Chambre, à l'audience des 20 et 27 janvier 1858, Maquet demande à être déclaré coauteur de ces œuvres, avec attribution de la moitié des droits d'auteur et l'adjonction de son nom à celui de Dumas, ainsi que cinquante mille francs de provision / Le Tribunal, dans son jugement du 3 février, « déclare Maquet non recevable et mal fondé dans toutes ses demandes, l'en déboute, et le condamne aux dépens ».

L'année suivante, aux audiences des 12 et 15 novembre, la première chambre examine la demande de Maquet appelant du jugement du 3 février 1858.

Les plaidoiries² voient s'affronter deux ténors du barreau : M^e Marie³ pour Auguste Maquet et M^e Duverdy⁴ pour Alexandre Dumas. Les causes, dont la matière a été transmise aux avocats par les deux écrivains, mérite d'être regardée de plus près, car, malgré leur nécessaire manque d'objectivité, elles ne trahissent jamais grossièrement la vérité : elles apportent une réponse nuancée à la question si souvent posée du rôle d'Auguste Maquet dans les l'écriture des romans signés Alexandre Dumas.

Leur confrontation préfigure déjà *l'Histoire d'une collaboration*, essai dans lequel en 1919 Gustave Simon, entendait rendre à Auguste Maquet, la demande de Lucien Roiffé, neveu de ce dernier, la justice qui lui était due, d'où un manque de partialité.

Quelle a donc été cette collaboration de M. Maquet ? demande M^e Marie. Il poursuit : « quelle en a été l'étendue ? n'a-t-il été qu'un secrétaire, un compilateur d'anecdotes facilitant le travail de l'auteur ? n'a-t-il été ainsi que le manœuvre de la pensée ? n'a-t-il pas touché à l'œuvre elle-même, n'apportant que quelques matériaux, quelques faits historiques, quelques conseils, sans être autrement associé à la création même : pareil à celui qui dégrossit le marbre dont l'artiste fait une statue ? ».

Questions purement rhétoriques, car la réponse est connue d'avance, question, balayée immédiatement – on imagine l'effet de manche...

« **Non** : il y eu association des deux intelligences ; M. Maquet a pris part à l'idée créatrice, à la méditation qui l'a fécondée, au plan qui l'a organisée, à l'exécution qui a coloré l'œuvre, à tous les éléments qui l'ont complétée. Chacun a apporté ses passions, son activité, son travail, son imagination ; et de là est née cette copropriété que je revendique pour M. Maquet et que lui refuse M. Dumas » (Simon, 1919 : 214)

7. Les historiques

a) M^e Marie. Afin d'apporter la preuve de ce qu'il avance, l'avocat de Maquet retrace l'historique des relations entre Dumas, qui était alors célèbre parmi ses rivaux, et Maquet, jeune aspirant au professorat, « plein de talent et un conteur charmant », auteur de deux nouvelles qui n'avaient pas trouvé d'éditeur, car les éditeurs voulaient des noms déjà connus du public.

² Voir *Gazette des Tribunaux*, 16 novembre 1859, 4001-4403.

³ Pierre Alexandre Thomas Amable Marie de Saint-Georges dit Marie (Auxerre, 15 février 1797 – Paris, 28 avril 1870). Avocat et homme politique, membre du gouvernement provisoire en 1848.

⁴ Denis Charles Duverdy (Paris 19 juin 1829 – Paris 20 janvier 1898). Reçu avocat le 16 août 1851, il plaida pour Alexandre Dumas dans le procès que lui a intenté Auguste Maquet pour demander le paiement de ses droits de collaboration littéraire (Tribunal de Commerce de la Seine, audiences des 20, 21 janvier, 3 février 1858, 12 et 15 novembre 1859, 30 mai 1860) et dans les derniers procès de l'écrivain. Il succéda à son beau-père Paillard de Villeneuve comme directeur de la *Gazette des Tribunaux* et fut maire de Maisons-Laffitte du 10 mars 1863 à la chute de l'Empire. Dumas écrivait de lui : « Un seul homme te mettra bien au courant – parce qu'il m'aime et que c'est l'intelligence et la probité en personne ».

Un ami commun – Gérard de Nerval, que l’avocat ne nomme pas – soumit à Dumas les deux nouvelles.

Celui-ci, enchanté, consent à en endosser la paternité. Il en fait, en effet, deux romans en quatre volumes, ornés de son nom, *Le Chevalier d’Harmantal* et *Sylvandire* : c’était les mêmes scènes, les mêmes aventures, assure au Tribunal. Seule variante : Dumas a ajouté des dialogues.

Cette dernière précision est vraisemblable : dramaturge avant tout, Dumas lui-même a toujours considéré que le dialogue était son point fort.

« Dialogues interminables, et de fort grandes (– trop grande) amplifications » (BnF nafr 13534), juge l’avocat dont le but est de dévaloriser la part de Dumas afin de magnifier celle de Maquet.

C’est donc ainsi que Maquet, qui, avait beaucoup étudié l’histoire de France, entra en collaboration suivie avec Dumas : les romans succédèrent aux romans, lesquels furent adaptés pour la scène. Les publications donnèrent lieu à des centaines de volumes.

b) M^e Duverdy. L’avocat de Dumas, lorsque viendra son heure de plaider, proposera lui aussi aux juges un historique, en citant une lettre qu’il a sollicitée de Dumas. Assurance de véracité.

« Un jour, le pauvre Gérard, le même qui s’est pendu, m’amène Maquet. Maquet avait fait une comédie qui avait été refusée partout. J’avais à cette époque une influence au théâtre de la Renaissance, 1835 ou 1836 ; je la lui refais, et la fais jouer sous son nom seul. Elle s’appelait *Bathilde* » (BnF nafr 13534). On ne peut tenir rigueur à Dumas de son imprécision : *Bathilde*, drame en trois actes, d’abord intitulé *Un soir de carnaval*, auquel, par le truchement de Nerval, Dumas accepta de prêter la main, fut représenté à la Renaissance le 14 janvier 1839.

« Deux ans après, continue Dumas, Maquet vient me trouver avec 60 pages de son écriture ; ces 60 pages faisaient à peu près deux feuilles de la *Revue de Paris*, seulement on les lui avait refusées à la *Revue de Paris*. [...]. Il avait voulu vendre ces 60 pages 200 fr. Il avait besoin de ces 200 fr. Je lus le même soir sa petite nouvelle » (BnF nafr 13534).

On constate que la collaboration est réduite à une transaction commerciale, dans laquelle le quantitatif l’emporte sur le qualitatif :

J’y vis la matière d’un roman en quatre volumes, et je répondis à Maquet que ce n’étaient pas 200 fr. que valaient ces soixante pages, mais 12 000. – J’en fis, en effet, un roman en quatre volumes sous le nom du *Chevalier d’Harmantal*, et mon libraire compta 500 fr. par volume à Maquet.

Quelque temps après, il me donna la matière d’un roman en un volume, intitulé *Sylvandire*. J’en fis trois volumes ; Maquet toucha 500 fr (Dumas, 1863-1884 : 403).

On aura remarqué l'incidente suivante – est-elle de Dumas ? est-elle de son avocat ? qui se gausse de la réussite sociale de Maquet, qui avant sa collaboration avec Dumas n'était rien : « Maquet n'avait point alors une maison, des chevaux, des voitures » (BnF nafr 13534), comme on aura relevé le léger mépris avec lequel est traitée la « petite nouvelle » qu'était *Sylvandire*.

8. *Modus operandi*

a) M^e Marie. Après être revenu sur la genèse de la collaboration, M^e Marie pose une nouvelle question, posée et reposée depuis lors : Comment s'opérait cette collaboration ? s'interroge-t-il.

Selon celui-ci, « une idée naissait dans l'esprit de l'un ou de l'autre ; elle était aussitôt l'objet d'une communication, d'une causerie, dans laquelle l'un apportait l'imagination, la fougue, l'autre la science plus réfléchie ; puis cette idée se dramatisait ; les développements, les péripéties étaient indiquées, les personnages étaient dépeints, et, dans une simple conversation, on arrêtait ainsi le plan général de l'ouvrage. Chacun, du reste, faisait son plan. M. Dumas doit posséder des plans écrits par lui ; j'ai pour moi ceux qu'a écrit M. Maquet, notamment ceux de *Monte-Christo*, de *La Reine Margot*, de beaucoup d'autres encore ».

Nous avons retranscrit plusieurs de ces plans, conservés à la Bibliothèque nationale dans notre édition des « Grands romans d'Alexandre Dumas » (Schopp. 1990). Prenons par exemple le plan complet du *Vicomte de Bragelonne*, consigné sur dix feuilles doubles :

Blois. La rue du château – Le château, par qui il était habité. Une chambre de ce château où deux jeunes filles caquètent, et écrivent une lettre au moment où l'une de ces deux jeunes filles signe Louise de La Vallière un cheval passe au galop. La j^e fille jette un cri. C'est Raoul, dit-elle [I].

Le jeune homme entre dans la cour du château, annoncez le vicomte de Bragelonne envoyé par M. Le Prince. La cour est partie : le messenger a un jour d'avance sur elle. Il apporte une lettre du Prince fourrier du roi pour le voyage. Le roi désire s'arrêter un jour à Blois. Gaston accepte. Caractère de Gaston. Il demande des nouvelles de toute la cour, de M^{lles} de Mancini, du cardinal. Bragelonne répond à tout cela et prend congé – à la porte Montalais. [II] (BnF nafr 13534).

Le plan général ordonné, on se penchait encore sur des changements qui étaient jugés étaient nécessaires ; chacun proposait sa variante ; elle était admise ou rejetée ; d'autres fois, c'était une scène dont la pensée, le mouvement étaient dessinés d'avance, ou plutôt d'après les inspirations que donnaient les scènes précédentes.

Le tout arrêté, jusqu'au choix du style, les scènes étaient écrites. Les feuilletons étaient souvent écrits au jour le jour – affirme Marie – bien que souvent les premiers

volumes (un volume contient généralement une dizaine de chapitres). Quand les situations étaient difficiles à dénouer, l'embarras disparaissait dans des communications réciproques - comme en aparté l'avocat condescend à reconnaître que Dumas se montrait constamment un habile organisateur. Le premier jet appartenait exclusivement à Maquet : tous les feuilletons ont été composés par ce dernier avant d'être livrés à Dumas, qui – originalité bien connue, recopiait de sa main non seulement tout ce qu'il composait, mais aussi ce qui n'était pas de lui : il a ainsi recopié tous les feuilletons de Maquet ; « non pas servilement, (Marie – s'attache à ne pas paraître excessif) – mais en s'appropriant les idées, les belles scènes, le dialogue, ajoutant quelques-uns de ces mots spirituels qui lui sont si familiers. Ce contingent personnel était parfois fort brillant, fort magnifique. Le tout était envoyé à l'imprimerie, copié sur son grand papier, sur un papier portant bien son cachet » (Dumas, 1863-1884 : 358).

b) M^e Duverdy, Au récit de M^e Marie, l'avocat de Dumas oppose le sien, découvrant ce que fut le mode de travail adopté par Dumas et Maquet :

Dumas se réunissait avec Maquet pendant un jour entier ou une nuit entière ; il lui exposait le sujet qu'il avait choisi, il lui expliquait l'enchaînement des faits ; il déroulait sous ces yeux toutes les péripéties du roman. Pendant ces longues causeries, où M. Dumas répandait tant de charme et d'esprit. M. Maquet recueillait la pensée du maître. Il écrivait sous sa dictée le plan de l'ouvrage : c'est ce qui explique ces plans que l'on produit aujourd'hui de l'écriture de M. Maquet. Et il ne sortait jamais de ces conférences sans emporter le sommaire détaillé de ce que devait contenir chaque chapitre.

Maquet se mettait à l'œuvre ; il fouillait les archives, dépouillait les anciennes chroniques, compulsait les mémoires originaux. Son rôle n'était cependant pas celui d'un simple secrétaire.

– Nous ne nous ne prétendons pas cela ; mais son rôle était loin d'avoir l'importance de celui de M. Dumas. Sur le plan qui lui avait été remis, M. Maquet faisait une exécution provisoire du roman, tel qu'il l'avait compris sous l'inspiration de M. Dumas. Ce travail préparatoire devait être, non pas revu par M. Dumas, mais refait en entier par lui. Sur tous ces points, j'ai l'aveu de mon adversaire. Il a reconnu aussi que M. Dumas récrivait le roman en entier de sa main

Si M. Dumas récrivait tout, depuis le premier mot jusqu'au dernier mot, c'est qu'il voulait que l'œuvre soit entièrement sienne. Pour lui, l'exécution provisoire de Maquet n'avait que la valeur de notes très complètes et très détaillées. Refaisant et récrivant le roman en entier, il y mettait son style, si vif et si saisissant ; il y imprimait son individualité, sa personnalité. Et voilà pourquoi

les œuvres de M. Alexandre Dumas ont paru sous son nom seul
(BnF nafr 13534).

Duverdy ne manque pas, en passant, de déprécier les lettres et billets produits qui servent d'argumentaire à son adversaire – deux cents lettres, tendant à prouver que ces lettres sont « l'appel du talent au talent, de l'esprit à l'esprit, que l'association était dans tout, dans le plan, dans l'ordonnance, dans le dessin, dans la couleur et qu'il n'était pas possible de dire que Maquet faisait une pâle esquisse sur laquelle le grand maître répandait la magie de son pinceau » (BnF nafr 13534).

M^e Duverdy se moque du grand soin mis par Maquet de garder ces billets de Dumas : « il mettait de côté les billets de M. Dumas les plus insignifiants ! » ce soin et cette précaution ne pourraient-ils pas nous autoriser à penser que dès sa première entrevue avec M. Dumas, M. Maquet avait conçu la pensée du procès actuel, et qu'il avait songé qu'un jour il pourrait, en plaidant contre M. Dumas, attirer sur son nom l'attention du public et du monde littéraire » (BnF nafr 13534).

Et de citer perfidement quelques-uns de ces billets numérotés particulièrement insignifiants. Exemples :

N° 86 :

Bien, bien, bien. / Ce [soir], à cinq heures, sans faute. / À vous.
/ Dumas.

N° 29 :

Mon cher ami, / Du Chicot, du Chicot, du Chicot, puis de
l'Agénor. / À vous. / Dumas.

(Sources manuscrites : BnF nafr 13534).

9. Une analyse de texte

Parmi les armes dont Duverdy entend bien ne pas se priver figure l'analyse de texte :

Ainsi le manuscrit primitif de la Tulipe noire, celui de Maquet, ayant été retrouvé (c'est un petit papier ; dont chaque feuillet contient sept ou huit lignes très espacées), Duverdy se propose de comparer ce texte avec le texte imprimé, afin de faire apparaître les différences (BnF nafr 13534).

L'avocat propose les données de la scène :

Un Hollandais, amateur de tulipes, est dépositaire de papiers appartenant à Jean et Cornelius de Witt. Un messenger de ce dernier est annoncé. Il faut faire disparaître ces papiers dangereux ; il est trop tard ; des gardes des États envahissent la maison ; l'amateur de tulipes est arrêté (BnF nafr 13534).

Après avoir reproduit la version manuscrite de Maquet, puis la version imprimée de Dumas et Maquet, l'avocat conclut :

Le Tribunal peut voir toute la différence qui existe entre les deux récits ; l'idée de la scène est bien indiquée par Maquet, mais tout ce qui fait le piquant et l'intérêt appartient à Alexandre Dumas. Chez Maquet, l'amateur de tulipes qui reçoit l'important message qui lui est envoyé, n'en prend pas connaissance, parce que Maquet fait arriver de suite les gardes qui doivent se saisir des personnes ; mais chez Dumas quelle différence et combien le caractère du personnage est mieux observé et suivi ! Cette scène où le vieillard court après son oignon de tulipe nous le montre perdant un temps précieux pendant lequel il aurait pu dix fois lire le contenu de la dépêche, et c'est là ce qui en fait le charme et l'attrait.

Il en est de même dans toutes leurs œuvres, et l'on retrouve toujours entre le plan et l'exécution de notables différences.

Ce ne sont pas deux auteurs écrivant l'un un chapitre, l'autre un autre, et écrivant ainsi séparément la même œuvre ; mais ici l'un préparait, l'autre, M. Dumas était chargé de l'exécution définitive. L'avis important qui était sur la table, il l'avait oublié. Alors les gardes paraissent. Est-ce donc là faire simplement de l'amplification ? nous, nous trouvons que M. Dumas a admirablement mis en relief le caractère de son amateur de tulipes. C'est ainsi que procédaient Molière et La Bruyère lorsqu'ils voulaient tracer un caractère.

Maquet, lui, faisait arriver les gardes tout de suite ; que voulez-vous ? si la scène fût restée ainsi, l'effet eût été manqué.

Vous comprenez maintenant pourquoi M. Dumas signait seul ses romans (BnF nafr 13534).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALZAC, Honoré de (1990) : *Lettres à Madame Hanska : 1845-1850. Volume 2*. Paris, Robert Laffont.
- DUMAS, Alexandre (1833) : « Comment je devins un auteur dramatique ». *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre, 603-618.
- DUMAS, Alexandre (1837) : « Théâtre français ». *La Presse* le 22 janvier, 1-4.
- DUMAS, Alexandre (1863-1884) : *Mes mémoires*. Paris, Michel Lévy frères.
- LECOMTE, Louis-Henry (1902) : *Alexandre Dumas*. Paris, Taillandier.
- LOMÉNIE, Louis de (1843) : *Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien*. Paris, A. René et C^e, éditeurs.
- SIMON, Gustave (1919) : *Histoire d'une collaboration*. Paris, Georges Crès et C^{ie}.
- SCHOPP, Claude [éd.] (1990) : *Les Grands romans d'Alexandre Dumas*. Paris, Robert Laffont.

Roman-feuilleton et écriture collaborative : les affres de la « littérature industrielle »

Isabelle BES HOGHTON

Universidad de las Islas Baleares

isabelle.bes@uib.es

<https://orcid.org/0000-0001-8786-1409>

Resumen

La mercantilización de la literatura en el siglo XIX, convertida en cultura de masas, plantea el problema de escándalo moral y de los límites insuperables. El estudio de la escritura colaborativa, implicando a tres grandes novelistas de folletín, revela nuevos abusos. Observando la asociación de Eugène Sue y Prosper Goubaux, de Alexandre Dumas y Auguste Maquet y de Jules Verne y André Laurie, analizaremos la evolución de este nuevo mundo editorial desde la Monarquía de Julio hasta la Tercera República: de un fenómeno nacido y facilitado por los usos y costumbres de la obra dramática y sus «asociaciones comerciales» a los excesos de la novela de folletín para terminar con la todopoderosa figura del editor capitalista.

Palabras clave: escritura colaborativa, folletín, Sue, Dumas, Verne.

Résumé

La marchandisation de la littérature au XIX^e siècle, devenue culture de masse, va poser le problème du scandale moral et des limites à ne pas dépasser. L'étude de l'écriture collaborative impliquant trois grands romanciers feuilletonnistes nous dévoile de nouveaux abus. En nous penchant sur l'association Eugène Sue et Prosper Goubaux, Alexandre Dumas et Auguste Maquet, et Jules Verne et André Laurie, nous analyserons l'évolution de ce nouveau monde éditorial de la Monarchie de Juillet à la troisième République : d'un phénomène né et facilité par les us et coutumes de l'œuvre théâtrale et ses « associations commerciales » aux affres du roman-feuilleton pour achever sur la figure toute puissante de l'éditeur capitaliste.

Mots clé : écriture collaborative, roman-feuilleton, Sue, Dumas, Verne.

Abstract

The commodification of literature in the 19th century, which had become mass culture, poses the problem of moral scandal and limits that should not be exceeded. The study of collaborative writing involving three great serial novelists reveals new abuses. By looking at the

* Artículo recibido el 9/05/2024, aceptado el 2/12/2024.

association between Eugène Sue and Prosper Goubaux, Alexandre Dumas and Auguste Maquet, and Jules Verne and André Laurie, we have analysed the evolution of the new editorial world from the July Monarchy to the Third Republic: from a phenomenon born and facilitated by the customs of theatrical work and its “commercial associations” to the throes of the serial novel to end with the all-powerful figure of the capitalist publisher.

Keywords: collaborative writing, serial, Sue, Dumas, Verne.

1. Introduction

Si notre siècle oppose plus que jamais la littérature de masse commerciale dite « best-seller » et celle que l’on nomme la « littérature blanche », ces notions sont pourtant nées il y a deux siècles, de la main du critique littéraire Charles-Augustin Sainte-Beuve (1806-1869), dans son article « De la littérature industrielle » publié en juillet 1839 dans la *Revue des Deux Mondes*.

Il fait part d’une nouvelle littérature qui émerge sous la monarchie de Juillet, aux côtés de la traditionnelle, garante de qualité¹, dont les maîtres mots sont rentabilité et valeur commerciale, obligeant à une production rapide, massive et à prix réduits. Ce phénomène de littérature industrielle est possible grâce à l’essor de la presse et, en particulier, à l’apparition de deux quotidiens en 1836 : *La Presse* d’Emile Girardin et *Le Siècle* d’Armand Dutacq. Ces derniers vont accueillir les romanciers en bas de page, dans le feuilleton périodique² tentant ainsi d’attirer un public de plus en plus large. Si la presse démocratise la littérature, elle en paie les conséquences que Sainte-Beuve (1839 : 681) juge fort chères : cette « organisation purement mercantile qui foment la plaie littéraire d’alentour et qui en dépend » s’encombre de peu de moralité. Baissant son prix pour atteindre l’employé autant que le bourgeois³, elle se voit tributaire de l’annonce qui la fait vivre et la corrompt :

Maintenant, quand on lit dans un grand journal l’éloge d’un livre, et quand le nom du critique n’offre pas une garantie absolue, on n’est jamais très sûr que le libraire ou même l’auteur (si

¹ Sainte-Beuve (1839 : 691) émet un avis très tranché et moralisateur, diabolisant la littérature industrielle : « deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu’au jour du jugement : tâchons d’avancer et de mûrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l’autre avec fermeté ».

² Des revues bimensuelles, dont la *Revue des Deux Mondes* ou la *Revue de Paris*, avaient publié les textes des écrivains romantiques comme George Sand, Alfred de Vigny, ou Honoré de Balzac dès 1829. Les quotidiens, quant à eux, réservaient leur bas de page, « rez-de-chaussée », au feuilleton, c’est-à-dire l’actualité artistique, la critique littéraire, théâtrale, musicale et artistique et au compte-rendu académique. Mais en 1836, deux journaux, *La Presse* et *Le Siècle*, décident de fidéliser leurs abonnés par la publication de romans dans le feuilleton ou dans l’espace variétés du quotidien.

³ L’abonnement annuel de *La Presse* fut de 40 francs annuels au lieu des 80 francs en moyenne pour les autres quotidiens (Queffélec-Dumasy, 1989 : 11).

par grand hasard l'auteur est riche) n'y trempent pas un peu
(Sainte-Beuve, 1839 : 683).

Le feuilleton-roman tue à petit feu l'édition grand format, trop chère, et conséquemment la librairie. Mais surtout il avilie l'écrivain payé à la ligne dont le style s'étire à l'infini⁴. Le critique prédit haut et fort que « la littérature industrielle ne triomphera pas » n'organisant rien de grand et de fécond pour les lettres (Sainte-Beuve, 1839 : 690). Combien se trompe-t-il ! D'elle naîtront de nombreux écrivains dont les noms résonnent encore de nos jours : Eugène Sue, Alexandre Dumas et Jules Verne, entre autres.

Six ans plus tard, en 1845, un autre critique, Alfred Nettement, journaliste de la catholique *Gazette de France*, dénonce aussi les revers de cette presse à 40 francs qui doit « adopter une politique assez vague pour n'éloigner personne, et rendre par tous les moyens et à tout prix le feuilleton littéraire assez attrayant pour attirer tout le monde » (Nettement, 1845 : 6). Il accuse de « poltronnerie politique » (Nettement, 1845 : 7) autant *La Presse*, quotidien de droite que *Le Siècle*, journal de gauche et reproche au feuilleton cette recherche effrénée du divertissement et son immoralité. S'adressant à un public moins lettré, il use d'un style plus populaire qui reflète le langage oral et l'argot du peuple, mettant en avant parfois des personnages des bas-fonds, et se veut tout en action et émotion pour prodiguer des sensations fortes et un plaisir immédiat.

La marchandisation de la littérature, devenue culture de masse, s'opposant à la littérature d'élite, lettrée et légitimée, produite pour une audience cultivée et privilégiée sans but mercantile, va poser le problème du scandale moral (Nesci, 2016 : 109). Dans cette industrialisation de la littérature, jusqu'où est-on prêt à aller ?

L'étude de l'écriture collaborative impliquant trois grands noms de romanciers feuilletonnistes : Eugène Sue, Alexandre Dumas et Jules Verne nous dévoile de nouveaux abus. En nous penchant sur l'association Eugène Sue et Prosper Goubaux, Alexandre Dumas et Auguste Maquet, et Jules Verne et André Laurie, nous parcourons l'évolution de ce nouveau monde éditorial sous la Monarchie de Juillet avant d'entrer dans un autre phénomène de la Troisième République : d'un phénomène né et facilité par les us et coutumes de l'œuvre théâtrale et ses « associations commerciales » (Véron, 1856 : 62) aux affres du roman-feuilleton pour achever sur la figure toute puissante de l'éditeur capitaliste.

1. Eugène Sue et Prosper Goubaux

Collectif est l'adjectif qui sied le mieux à l'œuvre dramatique de cette première moitié de siècle. On se partage le travail : du canevas au dialogue, à l'unité finale.

⁴ « On a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes (...). Il y a des auteurs qui n'écrivent plus leurs romans feuilletons qu'en dialogue, parce qu'à chaque phrase et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l'on gagne une ligne » (Sainte-Beuve, 1839 : 685).

Théophile Gautier, comme le souligne Jean-Yves Mollier, comparait l'art dramatique avec le travail des tailleurs : « l'un savait faire les culottes, l'autre les vestes et le chef d'atelier donnait à l'habit son allure finale » (Mollier, 2003 : 141). Eugène Scribe, l'un des auteurs les plus joués⁵, ne manque pas d'associés. Eugène Sue formera lui aussi un trio au théâtre avec deux amis : Prosper Parfait Goubaux et Jacques Félix Beudin.

Ayant dilapidé la fortune de son père, Eugène Sue, s'est tourné vers la littérature pour subvenir à ses besoins. Il adopte les genres qui fonctionnent : le roman maritime à ses débuts (*Kernok le pirate*, *El Gitano*, *Atar-Gull*, *La Salamandre...*), puis le roman historique (*Latréaumont*, *Jean Cavalier*, *Le morne au diable...*) et enfin le roman de mœurs (*Cécile ou Une femme heureuse*, *Arthur*, *Mathilde*, *Mémoires d'une jeune femme...*) où il rencontre un succès plus inégal. Son éditeur Charles Gosselin lui montre alors des fascicules illustrés qui ont fait de bonnes ventes en Angleterre : *Les Mystères de Londres* et dont on pourrait réaliser une version parisienne. Son ami⁶ Prosper Parfait Goubaux⁷, avec qui il avait adapté son roman historique *Latréaumont* pour la Comédie Française en 1840, puis élaboré la comédie *La Prétendante* en 1841 (avec l'aide de Jacques Félix Beudin) ainsi que le mélodrame *Les Pontons* et le drame *Pierre le Noir ou les chauffeurs* en 1842, met au défi le jeune dandy de ne plus raconter la bonne société mais le peuple et la réalité telle qu'elle est :

Vous croyez connaître le monde et vous n'en avez vu que la surface ! Il y a une chose au milieu de laquelle vous vivez et que vous ne voyez pas, qui vous porte, vous soulève, vous caresse ou vous brise, comme l'océan porte ou brise un vaisseau. C'est le peuple ! Ce peuple, jamais on ne l'entrevoit même dans vos livres, vous le dédaignez, vous le méprisez [...] et cela sans le connaître. Voyez donc le peuple, étudiez-le donc, appréciez-le donc, c'est le cinquième élément que la physique a oublié de classer, et qui attend son historien, son romancier, son poète (Dumas, 1857 : 270).

⁵ Il a écrit 425 pièces dont 249 vaudevilles, 94 opéra-comiques, 32 comédies et 30 opéras entre 1810 et 1861.

⁶ L'amitié entre Sue et Goubaux est indéfectible. Début janvier 1843, Sue écrit au Marquis Édouard de La Grange pour qu'il recommande Prosper Goubaux auprès d'Abel François Villemain, ministre de l'Instruction publique et auprès de Charles Marie Tanneguy, comte Duchâtel et ministre de l'Intérieur, en vue d'une décoration de la légion d'honneur (Sue, 2013 : 150). La nomination du fondateur de l'école communale de la rue Blanche dans l'ordre de la Légion d'honneur ne tarde pas et est annoncée dans *Le Moniteur universel*, le 14 janvier 1843.

⁷ C'est l'écrivain Ernest Legouvé qui avait rapproché Sue et Goubaux. Sue, criblé de dettes et déprimé, n'arrivait pas à finir son roman *Arthur* dont les deux premiers feuilletons étaient parus dans *La Presse*. Goubaux lui conseilla, puisqu'il doutait de tout, de faire un roman sur le doute et de creuser dans son cœur en s'isolant dans la campagne jusqu'à la fin de l'écriture. « De là date l'amitié de Goubaux pour Eugène Sue, et l'espèce de vénération qu'Eugène Sue avait pour Goubaux » écrit Alexandre Dumas dans son journal *Le Monte Cristo* dont le numéro 19 du 13 août 1857 est consacré à Eugène Sue (Dumas, 1857 : 269). Il devint alors son conseiller moral et littéraire.

Eugène Sue a besoin d'argent et même s'il répond : « Je n'aime pas ce qui est sale et ce qui sent mauvais » (Dumas, 1857 : 270), il se procure un pantalon de toile, une blouse tachée de peintre-vitrier, se coiffe d'une casquette et descend dans un cabaret mal famé d'un quartier misérable de Paris où il assiste à une rixe qu'il relate sitôt rentré. Dans ces deux premiers chapitres naissent la prostituée Fleur-de-Marie et l'ancien criminel boucher, le Chourineur. Il en écrit un troisième et les fait immédiatement lire à son ami Goubaux. Son conseiller littéraire depuis *Arthur* élimine ce dernier et discute avec Sue le plan des quatre prochains (Dumas, 1857 : 270). L'éditeur Gosselin apprécie aussi ce début de roman et convient d'un ouvrage en deux volumes au format in-octavo. Malgré ses réticences initiales, il négocie de belles conditions de publication en roman-feuilleton, comprenant le surplus de bénéfices tiré d'une double publication (Goudmand, 2016 : 5). *Les Mystères de Paris* sont vendus pour la belle somme de 26 500 francs au *Journal des Débats* qui a besoin d'un récit à épisodes pour se relancer, comme le font depuis deux ou trois ans ses concurrents. Le succès est tel qu'on en demandera dix volumes (plus de 400 épisodes qui seront publiés entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843), l'histoire tenant en haleine des centaines de milliers de lecteurs pendant plus d'un an.

Tout au long de l'écriture du roman, à chaque doute, Sue fera appel à Goubaux. Comme exemple, nous citerons ici la lettre du 9 juin 1843 se référant aux chapitres XXVII et XXVIII, parus le mercredi 21 et jeudi 22 juin, et non le vendredi prévu :

C'est encore moi chère Providence. Si vous le pouvez, Soyez-la, en me donnant un moment demain matin. Je suis inquiet de mon Gringalet et Coupe en deux. Je ne sais si la voie où je suis est bonne et avant d'aller plus en avant, je voudrais être éclairé par vous. Si cela peut vous faire une promenade du matin, venez je vous en serai bien reconnaissant. Sinon j'irai chez vous. Ce feuilleton doit passer vendredi pr[ochain] voyez comme je suis pressé et quel peu de temps j'ai, c'est à en devenir fou d'être aussi pressé.

À vous.

E.S. (Sue, 2013 : 221).

Les recettes du roman feuilleton (début *in media res*, personnages poussés au paroxysme, rebondissements incessants, nombreux dialogues, situations pathétiques, fin en suspens et les quatre mots magiques : « La suite à demain ») alliés à la nouvelle thématique (les bas-fonds de Paris) et au langage populaire (l'argot) le convertissent en un phénomène, plébiscité par le public qui se rue sur le quotidien. Les numéros du journal sont vendus aux enchères à leur sortie. On fait la queue pour louer un

exemplaire à la demi-heure dans un cabinet de lecture. Que ce soit Théophile Gautier⁸ ou Alphonse de Lamartine⁹, les contemporains se font aussi l'écho de l'engouement pour ce « best-seller » qui sera traduit en plusieurs langues dans toute l'Europe et inspirera de nombreux sequels, autant à l'étranger : *Les Mystères de Berlin*, *de Munich*, *de Bruxelles*... qu'en France : *Les Mystères de province* (de Balzac), *de Rouen*, *de Nancy*, *du nouveau Paris*, *du vieux Paris*...

Ce succès fera l'objet de nombreuses critiques, dont celle d'Alfred Nettement qui dénonce la complicité malsaine entre crime et littérature dans le roman-feuilleton avec pour seul objectif le profit :

Dans ce commerce fâcheux qui s'établit entre les lettres et les crimes, tout le monde y perd, les lettres, les criminels eux-mêmes, la société surtout. [...] Les lettres y perdent leur dignité, leur honnêteté et leur indépendance. Au lieu d'être une mission, elles deviennent une industrie (Nettement, 1845 : 45).

L'usage et le bon goût veulent, selon Fréron, que la version dramatique ne voit le jour qu'une année après la publication d'un roman (*Revue des deux mondes*, Chronique de la quinzaine, mars 1844 : 911). Or Eugène Sue fait immédiatement appel à ses deux fidèles amis pour mettre à profit le retentissement de son œuvre et l'exploiter sur scène. On peut se demander si la menace d'adaptation théâtrale par d'autres que lui n'a pas accéléré le processus. Adolphe d'Ennery n'hésitera pas à écrire et représenter les *Bohémiens de Paris* au théâtre de l'Ambigu-Comique, en septembre 1843, une « piraterie littéraire » où seuls les noms des personnages ont été changés¹⁰ (Sue, 2013 : 338).

Seulement quatre mois après la parution du dernier feuilleton, le 13 février 1844, le théâtre de la Porte Saint-Martin accueille la première représentation du roman en cinq actes et onze tableaux réalisés par Prosper Goubaux, Jacques Félix Beudin et Eugène Sue. La pièce sera publiée sous les noms d'Eugène Sue et Prosper Dinaux (nom de plume du duo Goubaux-Beudin) chez C. Tresse, éditeur de la France dramatique (Palais-Royal, galerie de Chartres, n° 2 et 3, derrière le Théâtre-Français), 1 volume in-8 à 2 col. de 60 pages, au prix d'un franc. Passé au crible de la censure, l'argot disparaît du mélodrame ainsi que Cécily et la Chouette, la prostituée Fleur de Marie devient une

⁸ « Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris* ; le magique *La suite à demain* les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles tant qu'ils ne connaissent pas le dénouement de cette bizarre épopée » (Gautier, *La Presse*, 19 février 1844).

⁹ « Le livre de M. Sue fait fureur ici tous les soirs. Mes belles nièces en lisent ce qu'on leur permet et ne rêvent que de lui » (Lamartine, 1875 : 29).

¹⁰ Sue écrit à ce sujet au rédacteur du *Journal des Débats*, le 18 août 1843 : « Monsieur, Je lis dans le numéro du *Satan* de ce jour qu'un théâtre s'occupe d'un drame tiré des *Mystères de Paris*. Me permettez-vous de me servir de la voie de votre journal pour protester d'avance contre tout emprunt fait à mon livre ? Je me suis réservé le droit de mettre ce roman en scène dans un drame actuellement à l'étude au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Eugène Sue » (Sue, 2013 : 338).

mendiant qui chante dans les rues, le Grand-Duc Rodolphe de Gérolstein abandonne son entourage et ses excentricités. Après les interminables réécritures de la pièce de décembre 1843 à février 1844 et les nombreuses concessions faites aux censeurs¹¹, Eugène Sue ne reconnaît plus son œuvre et ne la croit plus digne d'intérêt comme il l'écrit à Marie d'Agoult¹² (Sue, 2013 : 508) ou encore à Hygin-Auguste Cavé¹³ (Sue, 2013 : 512). Il a évité de justesse la suspension de la représentation et a dû demander audience auprès du ministre de l'Intérieur, Charles Marie Tanneguy Duchâtel (Sue, 2013 : 500), le second rapport de la commission de censure sur *Les Mystères de Paris* du 1^{er} février 1844 n'étant pas plus favorable¹⁴ que le premier du 30 décembre 1843. Le troisième rapport du 6 février, après l'intervention du ministre et quelques retranchements de plus, finit par autoriser l'ouvrage (Sue, 2013 : 516).

Selon la *Revue des deux mondes* de mars 1844, la foule se rend à la pièce mais ne l'applaudit pas, « en mettant son roman en mélodrame, M. Sue a rendu au goût

¹¹ Le premier rapport de la commission de censure sur *Les Mystères de Paris* du 30 décembre 1843 requiert « de larges coupures et de nombreuses modifications » et doutent de leur faisabilité annonçant déjà la rigueur intransigeante qui s'appliquera et la faible possibilité d'obtenir leur accord : « En supposant que de pareils changements fussent praticables, il resterait encore à examiner jusqu'à quel point ces modifications, quelque profondes qu'elles fussent, pourraient rendre admissibles des personnages, dont les caractères ont été d'avance dépeints et les antécédents décrits dans un roman, qui a reçu la plus grande publicité et qui a excité non seulement dans la presse, une vive polémique au point de vue littéraire et moral ; observations dont il importe de ne pas perdre le souvenir » (Sue, 2013 : 472).

¹² Dans une lettre à Marie d'Agoult, il écrit : « Je suis désolé madame que vous me préveniez si tard de votre désir d'assister à cette malheureuse représentation qui grâce à la censure est complètement indigne de votre intérêt » (Sue, 2013 : 508).

¹³ « [...] je vous assure, monsieur, qu'il est impossible à deux hommes d'intelligence, de faire plus de concessions pénibles que nous n'en avons faites et que nous en ferons encore, à des craintes à des scrupules incroyables, et cela sans avoir même la certitude que cet ouvrage si informé qu'il est devenu, sera même joué. J'ai fait complètement abnégation non seulement d'amour-propre, mais de pensée littéraire, en présence d'exigences si incroyables, d'hommes honnêtes et consciencieux, je le crois, mais d'une telle subalternité, que malgré eux, ils sacrifient à leur méticulosité les intérêts les plus respectables, ceux de ces malheureux directeurs de la porte St Martin, car croyez-le, monsieur, s'il ne s'agissait que de moi, il y a longtemps que j'aurais renoncé à un labeur aussi repoussant, et contre lequel ma conscience et ma dignité d'écrivain, se révoltent souvent » (Sue, 2013 : 512).

¹⁴ « En résumé, en admettant que les changements exécutés par les auteurs rendissent supportable au théâtre une pièce basée sur une semblable accumulation de crimes, il resterait à examiner avec la plus scrupuleuse réserve s'il n'y a pas un inconvénient radical, dans le sujet même de cet ouvrage. Quels que soient les adoucissements apportés aux personnages du drame, n'est-il pas à craindre, ainsi que nous l'exprimions dans notre premier Rapport que le masque placé sur le visage de ses hommes portant les mêmes noms que dans le roman, ne laissent toujours apercevoir les traits des personnages du livre qui apparaîtront ainsi au public, avec les crimes et la dépravation qui en ont fait des types ineffaçables et qui ont soulevé de violentes récriminations dans la presse et à la tribune. Cette appréciation est-elle exagérée ? Et l'administration peut-elle s'en affranchir ? Nous ne le pensons pas et dans cette préoccupation, nous avons l'honneur de soumettre à M. Le Ministre les considérations de morale publique qui nous font persister dans les conclusions de notre premier Rapport sur cet ouvrage » (Sue, 2013 : 511).

public un service signalé ; il s'est uni de son triomphe et s'est immolé généreusement » (*Revue des deux mondes*, Chronique de la quinzaine, mars 1844 : 915). Pourtant, elle connut un immense succès et transmit à un public peu lettré un nouveau mythe de Paris radicalisé par les décors : son côté sombre et noir, dangereux (Krakovitch, 2004 : 204). Cette transmission de la capitale comme symbole du mal influencera les scènes parisiennes, en 1844 et 1845, avec des vaudevilles comme *Paris à la campagne* et *La Campagne à Paris*, ou encore *Paris voleur*, *Paris au bal*, *Paris et la banlieue*....

L'incroyable succès des *Mystères de Paris* encourage les quotidiens à publier plus de feuilletons. On annonce, dès 1844, la parution d'une série signée Alexandre Dumas qui comme nous allons le voir est le fruit d'une collaboration dans l'ombre à l'issue bien plus compliquée.

2. Alexandre Dumas et Auguste Maquet

S'inspirant des collaborations théâtrales, les quotidiens en recherche constante de grands noms pour leurs romans-feuilletons, le nouvel appât pour fidéliser les abonnés, encouragent les grands écrivains à s'associer pour accroître leur production. Le cas d'Alexandre Dumas est particulièrement représentatif. Ces collaborations dans l'ombre ont rarement une issue positive.

La collaboration d'Alexandre Dumas avec Auguste Maquet a fait couler beaucoup d'encre, notamment depuis le pamphlet diffamatoire d'Eugène de Mirecourt *Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie*. (Les marchands de nouveautés, 1845), suivi de l'instance contre ce dernier gagné par Dumas le 15 mars 1845, mais surtout avec le procès de 1858 devant le tribunal civil de la Seine, où Maquet attaque le grand écrivain en justice pour impayé et pour revendiquer ses droits de co-auteur. Si la justice lui accorde 145 200 francs payables en onze ans, elle renonce à lui attribuer sa part de propriété intellectuelle et à apposer son nom sur les couvertures. Jusque dans son testament du 12 mai 1879, Maquet réclamera justice et invitera ses héritiers à faire connaître au public « la part immense (...) prise à la création de tant d'œuvres célèbres » (Simon, 2012 : 5)¹⁵. Dans l'ombre, le jeune collaborateur participe à pas moins

¹⁵ « J'ai écrit avec Dumas père un nombre considérable d'ouvrages dont quelques-uns : Les Mousquetaires, Le Chevalier d'Harmental, Monte-Cristo, La Reine Margot, Le Chevalier de Maison-Rouge, Joseph Balsamo, La Dame de Monsoreau, etc., sont connus universellement. Cette collaboration féconde, consacrée par la notoriété publique, sanctionnée par la justice, Dumas l'a reconnue par écrit et par des actes publics, il l'a proclamée cent fois, alors qu'il en avait besoin et ne pouvait s'en passer. D'ailleurs les témoignages sont irrécusables, ils abondent : dans ma correspondance avec Dumas, dans les journaux, comptes rendus littéraires ou judiciaires, partout éclate cette vérité.

C'est à mes héritiers, qui bénéficieront du produit de ces ouvrages, c'est à ceux que j'ai aimés, à ceux qui portent mon nom, qu'il appartient de me faire, en toute occasion, attribuer la part d'honneur qui m'en revient, c'est à eux d'apprendre au public quelle part immense j'ai prise à la création de tant d'œuvres célèbres » (Simon, 2012 : 5).

de dix-neuf romans¹⁶ et treize pièces de théâtre¹⁷, contribution reconnue par Dumas dans une missive ouverte à la Société des gens de lettre en 1845.

Certains critiques ont accusé Dumas d'exploitation et tenté de rétablir les droits bafoués de Maquet, en particulier, Gustave Simon dans son *Histoire d'une collaboration* (1919). D'autres ont retranscrit des manuscrits du porte-plume, comme Claude Schopp dans ses *Grands romans d'Alexandre Dumas* (1991), montrant ainsi le grand travail de réécriture de Dumas. Le débat soulève bien des thèmes sur l'auctorialité, la propriété intellectuelle, les valeurs. Qui est l'auteur ? Celui qui a l'idée, celui qui fait le plan et l'ébauche ou celui qui donne forme finale au manuscrit ? Nos définitions actuelles sont difficilement applicables au XIX^e siècle où les quotidiens requièrent un seul nom dans leurs feuillets. Le nouveau système de publication des romans relègue le collaborateur dans l'ombre. Pour y remédier, certains co-auteurs choisissent un pseudonyme qui les représente (Jules Sandeau, Prosper Dinaux, Erckmann-Chatrian...).

Lorsqu'en 1838, le professeur d'histoire suppléant au collège Charlemagne présente à Dumas, à travers son camarade de lycée, Gérard de Nerval, un drame en trois actes et en prose : *Le Soir de carnaval*, ce dernier retouche la pièce et lui donne un nouveau titre : *Bathilde* mais ne se l'approprie pas. Seul Maquet est crédité (Simon, 2012 : 16). Il s'agit cependant d'une œuvre théâtrale, et n'y intervient aucun éditeur ni directeur de journal.

En revanche, en 1840, lorsque le jeune enseignant lui propose un roman historique, *Le bonhomme Buvat*, la relation change, impulsée par des enjeux financiers. Dumas veut le co-signer avec son collaborateur, mais Louis Desnoyers, le directeur littéraire du *Siècle*, lui fait remarquer que seul le nom de Dumas, déjà bien connu du public, attire les abonnements et peut fidéliser les lecteurs (Bassan, 1993 : 103). Dumas se contente donc d'acheter l'ébauche à Maquet, pour 1200 francs (Simon, 2012 : 18), qui accepte ces conditions et son anonymat. Depuis 1838, il écrit, pour *Le Siècle*, des romans en feuillets (*Le Capitaine Paul* en 1838, *Acté* en 1839, *Aventures de John Davy*, *Le Capitaine Pamphile*, *Maître Adam le Calabrais*, *Othon l'Archer* en 1840) qui ont eu un certain succès¹⁸, mais pas autant que ses œuvres théâtrales, notamment *Henri III et sa cour* et *Antony*. Il voit immédiatement le potentiel de cette histoire au genre très en vogue, le retravaille entièrement l'augmentant de trois volumes de plus et le publie dans le quotidien sous le titre du *Chevalier d'Harmental*. Le roman est une

¹⁶ *Le chevalier d'Harmental*, *Sylvandire*, *Les Trois Mousquetaires*, *Vingt ans après*, *La Reine Margot*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *La Dame de Monsoreau*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Joseph Balsamo*, *Le Bâtard de Mauléon*, *Les Mémoires d'un Médecin*, *Le Collier de la Reine*, *Le Vicomte de Bragelonne*, *Ange Pitou*, *Ingénue*, *Olympe de Clèves*, *La Tulipe noire*, *Les Quarante-cinq*, *La Guerre des femmes*.

¹⁷ *Les Trois Mousquetaires*, *La Reine Margot*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Catilina*, *La Jeunesse des Mousquetaires*, *Le Chevalier d'Harmental*, *La Guerre des femmes*, *Urbain Grandier*, *Le Comte de Morcef*, *Villefort*, *Le Vampire*, *La Dame de Monsoreau*.

¹⁸ Son premier roman-feuilleton, *Le Capitaine Paul*, paru dans *Le Siècle*, du 30 mai au 23 juin 1838, rapporte 5 000 nouveaux abonnements au journal (Bassan, 1993 : 103).

réussite et Dumas décide de continuer la collaboration qui semble alors convenir aux deux parties. Après *Sylvandire* en 1841, le grand romancier qui a lu *Les mémoires de M. d'Artagnan* de Courtilz de Sandras (1704) durant un voyage en train de Marseille à Paris, soumet l'idée à son collaborateur.

Ainsi s'installe un « atelier littéraire » où chacun a sa place (Mombert, 2022 : 32) : Maquet fait le travail préparatoire à partir des documents historiques qu'il trouve lui-même ou que Dumas lui suggère¹⁹, il écrit la première version (« une copie »²⁰, terme utilisé dans leur correspondance) avec un plan, des chapitres, les grandes lignes de l'intrigue et des esquisses de dialogue ; Dumas retravaille la livraison lui apportant style et effet dramatique dans les dialogues, des passages d'action ainsi qu'un bon développement des personnages (le volume textuel s'en voit très largement augmenté) ; le porte-plume n'écrit la suite qu'après avoir lu la version imprimée.

Le 25 mars 1845, les deux auteurs signent une convention financière stipulant la rémunération de Maquet (Dumas, tome IV, 2020 : 300-301). Le lendemain, un gros contrat est passé avec le directeur de *La Presse*, Emile de Girardin, et le directeur du *Constitutionnel*, Louis Véron, pour un achat de neuf volumes par an chacun, pendant cinq ans, à 3 500 F par volume, soit 63 000 F, plus 45 000 F pour l'édition pour les cabinets de lecture, et 36 000 F pour l'exploitation à l'étranger soit une somme totale de 144 000 F (Dumas, tome IV, 2020 : 301-305). C'est à partir de là, comme le souligne Sarah Mombert dans son article « Dans les archives d'un atelier littéraire », que la collaboration se déroule sous des principes plus rigoureux (Mombert, 2022 : 37) : les collaborateurs développent ensemble l'intrigue du roman avec plan détaillé, l'évolution des personnages et quelques esquisses de dialogue²¹, puis chacun s'attache à son volume (Dumas rédige le feuilleton d'un roman pendant que Maquet prépare la copie d'un autre) au rythme du bouclage des quotidiens, plusieurs romans étant simultanément en écriture²². N'ayant pas le temps pour les relectures, c'est le directeur littéraire du journal qui corrige les épreuves et, dans ce travail à la chaîne, les coquilles sont

¹⁹ En voici un exemple dans une lettre d'Alexandre Dumas à Auguste Maquet de la mi-janvier 1844 : « N'oubliez pas de vous procurer le volume de l'Histoire de Louis XIII qui traite du procès Chalais et des pièces relatives. Apportez-moi en même temps ce que vous avez de travail préparé pour *Athos* » (Dumas, 2020 : 134). Avant qu'Armand Dutacq, le directeur du *Siècle*, ne propose *Les Trois Mousquetaires*, le roman est intitulé *Athos* ou *D'Artagnan*.

²⁰ « Dans l'argot des journalistes de l'époque, la « copie » occupe un statut intermédiaire entre le travail présumé imparfait du lycéen et le texte destiné à l'impression puisque, dotée d'une faible auctorialité, elle est toujours soumise au rédacteur en chef, qui retaille et modifie à sa convenance le manuscrit du rédacteur avant de le faire porter à la composition. Ancien professeur d'histoire et écrivain du journal, Maquet est familier de ces méthodes de rédaction » (Mombert, 2022 : 33).

²¹ Voir les dix feuilles doubles manuscrites du plan du *Vicomte de Bragelonne* retranscrites dans « Les grands romans d'Alexandre Dumas », tome III, édition de Claude Schopp (Dumas, 1991 : 854-871).

²² En mars 1845 par exemple, chaque jour apparaît un épisode de *Vingt Ans après* dans *Le Siècle*, de *La Reine Margot* dans *La Presse* et de *La Guerre des femmes* dans *La Patrie*.

nombreuses et les erreurs historiques de Dumas ne peuvent être identifiées par Maquet qu'une fois le texte publié (Mombert, 2022 : 38). Lors des campagnes électorales de Dumas en 1848 et 1849, il arrive même qu'Auguste Maquet remplace Dumas pour la rédaction des feuilletons.

Après le succès des *Trois Mousquetaires*, Dumas est assiégé par les directeurs de journaux qui lui réclament des feuilletons. En besoin constant d'argent, le romancier accepte tous les contrats, que ce soit avec le *Journal des Débats* (*Le Comte de Monte Cristo*), *La Démocratie Pacifique* (*Le Chevalier de Maison-Rouge*), *Le Commerce* et *L'Espagnol* (*Le Bâtard de Mauléon*), et bien d'autres. Les deux écrivains se tuent à la tâche entre 12 et 14 heures par jour.

En 1847, Maquet accompagne Dumas en Algérie lorsque le ministre de l'Instruction publique Salvandy lui propose, contre subvention, de décrire le pays afin d'attirer plus de colons (Bassan, 1993 : 106). Ayant abandonné les feuilletons du 6 septembre 1846 au 4 janvier 1847, ce voyage vaut au romancier un procès de Girardin et Véron qui le condamne, le 19 février 1947, à 6 000 F de dommages et intérêts et 8 volumes pour *La Presse* et 6 pour *Le Constitutionnel*.

Le 20 décembre 1850, le nouveau Théâtre-Historique confié à Dumas en 1847 est déclaré en faillite. L'écrivain se voit en fâcheuse position d'autant plus que ses commandes de romans-feuilletons sont réduites par le nouveau droit du timbre imposé par le gouvernement²³. *Ange Pitou*, la suite du *Collier de la Reine*, est terminé sans l'aide de Maquet²⁴. Leur relation s'achève en 1851 avec *Olympes de Clèves*, publié dans *Le siècle*, du 16 octobre 1851 au 19 février 1852. Le jugement de faillite prononcé en 1850 étant confirmé le 11 décembre 1851, le grand écrivain, prévenu à l'avance et désirant éviter la contrainte par corps, fuit à Bruxelles (Bassan, 1983 : 108). Maquet cesse d'être son collaborateur et finit par lui réclamer ses impayés au tribunal. Quelques années plus tard, il est remplacé par Paul Bocage pour l'écriture des *Mohicans de Paris* (1854-55), entre autres.

La fin de la multi-édition (feuilleton puis libraire) fragilisera la position des écrivains qui se retrouvent plus que jamais « sous la coupe du marchand », comme écrit Jean-Yves Mollier (Mollier, 2003 : 143). L'édition « capitaliste » verra le jour avec la Bibliothèque des chemins de fer et la Collection Michel Lévy à un franc, entre 1853 et 1855. Dumas sera soumis à des contrats d'exclusivité²⁵. Le débutant n'aura d'autres choix que de vendre à l'éditeur son manuscrit à forfait, sans droits proportionnels sur les ventes. C'est ainsi que Michel Lévy achètera les manuscrits de la comtesse de Dash (*L'Arabie heureuse et la Vie au désert*), du docteur Maynard (*Les Baleinières*), de Victor

²³ Le rétablissement du droit du timbre réduit la publication des romans-feuilletons à trois jours par semaine.

²⁴ Il sera publié dans *La Presse*, du 17 juin 1850 au 26 juin 1851.

²⁵ Michel Lévy obtient l'exclusivité des *Œuvres complètes* de Dumas, vendues deux francs le volume (Mollier, 2003 : 144).

de Perceval (*Les Mémoires d'un policeman*) et du marquis de Cherville (*Le chasseur de Sauvagine*), qui seront publiés sous la signature d'Alexandre Dumas. André Laurie se retrouvera dans cette position-là, comme nous allons le voir.

3. Jules Verne et André Laurie

L'apogée du roman-feuilleton de 1836 à 1850, année du vote de l'amendement d'Henri de Riancey qui vient taxer les journaux d'un impôt d'un centime par feuilleton, fragilise de nombreux éditeurs. Pierre-Jules Hetzel est pratiquement ruiné à la veille de la révolution de 1848²⁶. Il avait fondé, en 1843, le *Nouveau Magasin des enfants* qui propose aux jeunes lecteurs les œuvres d'écrivains comme Balzac, Musset, Sand, Nodier, Dumas. Exilé en Belgique de 1851 à 1860, ce n'est qu'à son retour en France qu'il crée, avec Jean Macé, la revue *Bibliothèque illustrée des Familles*, qui devient le *Magasin d'éducation et de récréation* en 1864. Alfred de Bréhat lui fait rencontrer, en 1861, un tout jeune auteur, Jules Verne, qui, avec ses *Voyages extraordinaires*, sera à l'origine de son plus grand succès. Travaillés étroitement autant par l'auteur que l'éditeur²⁷, prépubliés sous forme de roman-feuilleton dans le *Magasin d'éducation et de récréation* puis édités en trois collections destinées aux étrennes : une économique sans illustration, un petit format peu illustré et un grand format richement illustré et cartonné, les *Voyages extraordinaires* renfloueront les caisses.

C'est au sommet du succès de Verne, que Paschal Grousset contactera l'éditeur Hetzel qu'il a connu grâce à son cousin Adrien Hébrard, le directeur du journal *Le Temps*. L'ancien délégué aux Affaires étrangères de la Commune de Paris, condamné à la déportation dans une enceinte fortifiée en Nouvelle-Calédonie en septembre 1871, après la chute de la Commune, puis évadé en 1874 avec cinq de ses camarades (Rochefort, Jourde, Pain, Ballière et Grantille), s'est installé à Londres, d'où il cherche à vivre de sa plume. Chef de famille avec quatre sœurs à sa charge en Angleterre et un frère cadet à l'école militaire en France, comme le souligne Xavier Noël, Grousset est en constante recherche de travaux littéraires et sous une lourde pression économique (Noël, 2013 : 92). Il ne rechigne pas lorsqu'après le refus de son premier ouvrage en 1875, *Scènes de la vie de collège en Angleterre*²⁸, Hetzel propose, en 1877, de lui acheter les droits d'auteur du manuscrit intitulé *L'héritage de Langévol* pour le confier ensuite

²⁶ Voir à ce sujet, Jean-Yves Mollier, *L'argent et les lettres : histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1988, p. 242-249.

²⁷ Voici ce que Curval nous en dit : « Là, ce dernier entrait ouvertement en lutte avec son auteur, réécrivant parfois certains passages, discutant âprement de l'intérêt de tel personnage ou de tel épisode et parvenant souvent à les faire supprimer. Une période rayonnante, combattante où l'élaboration de ses principaux chefs-d'œuvre ressemblait superficiellement à la fabrication de super *best-sellers*, mais où Verne, dans ce dur dialogue avec le père artificiel qu'il s'était choisi, découvrait ses véritables cibles » (Curval, 1978).

²⁸ Cet ouvrage sera tout de même accepté et publié par Hetzel en 1881, sous le nom de plume d'André Laurie. Y fera suite toute une série : *Mémoires d'un collégien* (1882) et *Une année de collège à Paris* (1883).

à Jules Verne²⁹. Il verra le jour en 1879, sous un nouveau titre : *Les 500 millions de la Bégum et sous la signature du grand écrivain*.

Jules Verne doit à Hetzel deux romans par an³⁰ et en 1878, le romancier a pris du retard sur ses remises. L'œuvre de Grousset, comme le montre cette *lettre d'Hetzel à Verne* du 29 août 1878, est une solution rapide pour résorber le délai :

En somme, vous êtes en retard de deux volumes sur ceux que nous devrions avoir. En vous fournissant *L'Héritage de L'Angevol* qui, tout en participant bien de votre œuvre, y apporterait aussi une note un peu nouvelle, nous diminuerons de moitié cette brèche. Et si l'autre ouvrage après celui-là pouvait aller, ce dont pour ma part je doute bien moins encore que pour le *Langévol*, la brèche serait fermée au complet, et peut-être ce je ne sais quoi qui serait un peu bâti ne ferait-il pas mal dans le paysage. [...] Cette ou ces deux affaires, de l'abbé d'une part, celle de M. Marcel de l'autre, vous montrent bien que je fais de mon mieux pour avoir à y arriver sans surcroît de charge pour vous (Dumas, 2001 : 286).

Quelques années plus tard, en février 1881, Grousset envoie de Londres, sous le nom de Philippe Daryl, *L'Étoile du Sud, Aventures au pays des diamants*, qui est acheté en 1883 dans les mêmes conditions que le précédent (Noël, 2015 : 30). *L'étoile du Sud*, remanié par Jules Verne, dès l'été 1883, sera publié dans le *Magasin d'éducation et de récréation* au format feuilleton à partir du 1er janvier 1884 jusqu'au 15 décembre de la même année.

Après les publications réussies des aventures de collégiens sous le pseudonyme d'André Laurie : *Scènes de la vie de collège en Angleterre* (1881), *Mémoires d'un collégien* (1882), *Une année de collège à Paris* (1883), *L'histoire d'un écolier hanovrien* (1884), le troisième manuscrit de Grousset retravaillé par Verne, *L'Épave du Cynthia*, proposé en mai 1884, porte sur sa couverture en 1885 le nom des deux collaborateurs : Jules Verne et André Laurie³¹. Ce roman ne fait pas partie des *Voyages extraordinaires* comme les deux précédents. C'est la dernière collaboration entre les deux auteurs. André Laurie

²⁹ « Cet écrivain devra accepter de mettre le livre en état de paraître à ses risques et périls, sous son seul nom et sans que celui de l'auteur primitif de l'œuvre à refaire puisse jamais avoir à y reparaître sous un titre quelconque. Cet écrivain pourra être M. Jules Verne auquel M. Hetzel pense à offrir ce travail de préférence à tout autre » (Vierne, 1966 : 454).

³⁰ Selon le traité du 17 mai 1875 entre Hetzel et Verne, « M. Jules Verne fournira par an, comme précédemment, à MM. J. Hetzel & Cie deux volumes de la même valeur et étendue que ceux qu'il a déjà publiés chez les mêmes éditeurs. (...) Quand M. Jules aura remis à MM. J. Hetzel & Cie le manuscrit d'une œuvre nouvelle, MM. J. Hetzel & Cie feront choix, avant de la publier en volume, du journal, du recueil ou de la revue auxquels ou à laquelle il sera plus utile ou plus profitable d'en céder la primeur » (Dumas, 2002 : 367).

³¹ Le roman est publié dans le *Magasin d'éducation et de récréation* en feuilleton, à partir du 1er janvier 1885, et en in-8 la même année.

fera désormais cavalier seul avec de nombreux ouvrages chez Hetzel jusqu'en 1905. Grousset avouera dans une lettre à Hetzel du 31 décembre 1879 avoir beaucoup appris de Verne. Cette association lui aura permis de mettre le pied à l'étrier et comme l'affirme Xavier Noël : Qui sait si le travail de réécriture de Jules Verne n'a pas contribué à la naissance de l'écrivain André Laurie ?

Cette collaboration bien plus qu'une collaboration Verne-Grousset qui n'ont aucun contact entre eux est une collaboration Grousset-Hetzel, Hetzel-Verne, le duo devenant trio avec pour pilier l'éditeur. Dès le premier manuscrit, *L'héritage de Langévol*, va se poser la question de la pluri-auctorialité et de l'entremise de l'éditeur. William Butcher nous assure que quelques pages de l'œuvre publiée auraient été réécrites par Hetzel lui-même (Butcher, 2015 : 419-423). Hetzel intervient grandement sur le manuscrit de *L'étoile du Sud* envoyé par Grousset, en y critiquant la froideur de l'histoire d'amour, la supériorité d'Alison sur son milieu, et en suggérant qu'elle soit élevée en France et qu'il y ait des antécédents à l'amour d'Alison et de Cyprien, remarques auxquelles Grousset répond dans une lettre du 18 mars 1881 (Noël, 2015 : 30).

Une fois le manuscrit acheté, l'auteur du manuscrit n'a plus aucune relation avec l'éditeur et est totalement exclu du processus d'édition du texte. Alors commence l'échange assidu entre l'éditeur et l'écrivain final. Hetzel recommande à Verne de ne pas raccourcir et de sacrifier « rien de ce qui peut vous paraître intéressant et bon à garder » (Noël, 2015 : 32). Verne supprime quand même quatre chapitres et en ajoute six pour faire durer le suspense et renforcer l'intérêt du lecteur, mais doit justifier chaque retouche auprès de l'éditeur³². Certains noms de personnage sont aussi modifiés à la demande d'Hetzel : Alison devient Alice, Thomas Steel, Thomas Hopkins et un personnage est ajouté : Bardik, le second cafre. Mais les corrections sont principalement stylistiques (cf. Kalliokoski, 2021 : 53-56), assez équivalentes à celles que font les éditeurs de nos jours sur les manuscrits des auteurs débutants pour plus de fluidité, d'expressivité et de cohérence des personnages³³ ; certaines d'ailleurs sont le résultat des remarques d'Hetzel en marge du manuscrit. Verne, auteur d'une trentaine d'ouvrages, apporte surtout sa technique au manuscrit du primo-romancier (Vierne, 1966 : 467).

Dans sa correspondance à Hetzel, l'écrivain souligne, à plusieurs reprises, le gros travail réalisé sur le manuscrit de *L'étoile du Sud* (lettres à Hetzel du 6 au 10 juillet 1883, Noël, 2015 : 32). Pourtant, comme le souligne Xavier Noël, le récit une fois

³² Il va « prolonger jusqu'au bout l'affaire du faux diamant artificiel » (Lettre de Jules Verne à Pierre Hetzel du 6 juillet 1883, Noël, 2015 : 32) en déplaçant le « tribunal secret » sur le secret de la pierre artificielle (chapitre VIII du manuscrit) et la révélation de l'erreur cadastrale (chapitre X du manuscrit) à la fin du roman. Il corrige aussi les invraisemblances qui sont vivement discutées avec Hetzel, comme celle du passage de l'enlèvement de deux personnages en l'air dans un filet par un groupe d'oiseaux ou l'affaire du diamant avalé par une autruche (Dumas et al., 2002 : 184-186).

³³ Verne modifie le personnage d'Alice comme le désirait Hetzel et approfondit l'histoire d'amour en ajoutant la réciprocité de son amour.

réécrit par Verne est encore « laurien » et dans l'esprit d'autres romans du même auteur (Noël, 2015 : 35). Daniel Compère considère aussi que « bien plus qu'*adapté*, le roman aurait été *adopté* » (Compère, 1974 : 132).

L'épave du Cynthia souffre encore moins de retouches, quelques simplifications et allègements de vocabulaire ou de syntaxe et des suppressions de passage dont, entre autres, la tension familiale entre Erik et sa famille adoptive (Noël, 1984 : 49). On peut se demander si ce retrait ne fut pas requis par Hetzel qui désirait apporter une éducation morale aux enfants en défendant les valeurs de la famille. Le seul ajout de Verne, cinq lignes, au début du chapitre IV, a pour but d'insuffler plus d'émotion et de montrer « plus tôt et de façon plus explicite que chez Laurie, l'attachement entre Erik et Vanda » (Noël, 1984 : 19), de même qu'il avait été fait entre Alice et Cyprien dans *L'étoile du Sud*. Ce roman renferme tous les thèmes lauriens dont, entre autres, la patrie et la nationalité présents dans presque tous les romans d'aventure et la série *Vie de Collège* de Laurie (Noël, 1984 : 50), l'enfant trouvé, le traître entravant un voyage de recherche (Noël, 1984 : 55).

Le chef d'orchestre de ces trois romans est définitivement l'éditeur Hetzel et peut-être pourrait-on penser que Verne n'en a été que le « correcteur » qui mettait à jour les manuscrits pour les faire entrer dans le cadre des publications hetzeliennes. Francisque Sarcey, dans un article de *Le Temps* de décembre 1881, en évoquant les *Voyages extraordinaires*, n'a-t-il pas écrit :

[Hetzel] est de moitié dans cette admirable série d'ouvrages que Jules Verne a signés de son nom, car c'est lui qui les a inspirés, qui a pressé l'auteur, qui a tiré de lui une foule de livres que l'auteur de Cinq semaines en ballon n'aurait sans doute essayé d'écrire, s'il n'avait pas été vivement sollicité par un homme intelligent, capable de le comprendre et de le conseiller (Dumas, 202 : 136).

À la fin de sa vie, comme Maquet avant lui, Grousset, en manque de reconnaissance, ne se satisfait plus de l'accord passé avec Pierre-Jules Hetzel. Ce dernier lui fait entrevoir la possibilité d'une révision des traités (pas correctement appliqués selon Grousset) et d'une compensation pour avoir cédé les manuscrits de *L'Héritage de Langévol* et de *L'Étoile du Sud*. Deux ans après la mort du père, après plusieurs échanges virulents, le 29 janvier 1888, Grousset réclame son dû au fils et écrit : « Il faut ou porter le différend devant les juges, ou le régler nous-mêmes par un arrangement définitif » (Noël, 2010 : 240). Le prête-plume menace de rendre publiques les lettres qu'il a reçues d'Hetzel. Louis-Jules Hetzel n'accepte pas cette demande, en se justifiant par une lettre de son père qui explique que Grousset « se fait des illusions sur la vente de ses livres » (Noël 2010, 241-243).

Jules Verne aura plusieurs collaborateurs tout au long de sa carrière : le père et le fils Hetzel, Michel Verne, mais aussi un géographe et bibliothécaire à la bibliothèque nationale, Gabriel Marcel³⁴.

En conclusion, la disparition du mécénat et la diminution du soutien des institutions va propulser la figure du libraire-éditeur comme intermédiaire avec le lectorat au XIX^e siècle. Il devient la seule source de revenus de l'auteur qui se voit obligé de plier à ses conditions. Le livre se convertissant en une véritable industrie rentable, grâce à l'ample divulgation que signifie le roman-feuilleton, un format économique et populaire, l'écrivain se voit de plus en plus broyé par la machine éditoriale. Le patron libraire devenu éditeur prend tout son pouvoir, intervient sur les textes pour les ajuster aux attentes du lecteur et fait pression sur son ouvrier écrivain. Toute méthode est justifiée pour ne pas ralentir la production. On n'hésite pas à acheter à bon prix les droits d'auteur d'un manuscrit pour l'attribuer à son cheval gagnant qui a du retard sur ses livraisons. Les contrats passés avec les "best-sellers" de l'époque sont abusifs et transforment les auteurs en esclaves dont les heures de travail ne se comptent plus. Le XIX^e sera le siècle du « prolétaire des lettres » comme se définissait Octave Mirbeau (Mollier, 2003 : 146), de l'écriture collaborative dans l'ombre : Paul Bocage, Anicet Bourgeois, Octave Feuillet, Théophile Gautier, Jules Janin, Paul Lacroix, Adolphe de Leuven, Félicien Maleville, Paul Meurice, Gérard de Nerval, peut-être Eugène Sue, et même Alexandre Dumas fils auraient figuré parmi les prête-plumes d'Alexandre Dumas (Caporal-Gréco, 2018 : 4).

Mais qu'en est-il de nos jours ? L'écriture collaborative des scénaristes d'Hollywood devant abreuver la machine sans cesse affamée des plateformes de films et séries Netflix, Amazon Prime Vidéo, Paramount +, Disney + etc. pose-t-elle de nouvelles questions d'auctorialité ?

Comment évoluera l'écriture collaborative avec l'apparition de l'intelligence artificielle ? L'écrivain aura-t-il trouvé son prête-plume sans risque de réclamation de droits d'auteur ?³⁵

³⁴ Marcel aidera dans deux ouvrages historiques chez Hetzel : *Découverte de la terre : Histoire générale des grands voyages et des grands voyageurs* (1870-1880), un ouvrage de 3 volumes qui vulgarise les découvertes et les voyages des explorateurs et des navigateurs les plus connus de l'histoire, et *La Conquête économique et scientifique du globe* sur les conquêtes des continents d'Amérique, de l'Australie et des régions polaires qui ne sera jamais publiée. (Dumas et al., 2001 : 197-198). Il a également écrit pour Verne la nouvelle parue en août 1879, vendue pour 300 francs, dans la collection des *Voyages extraordinaires*, avec *Les cinq cents millions de la Bégum* (Dumas et al., 2002 : 25).

³⁵ Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa* (PID2021-123009NB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BASSAN, Fernande (1993) : « Le Roman-Feuilleton et Alexandre Dumas Père (1802-1870) ». *Nineteenth Century French Studies*, 22/1-2, 100-11.
- BUTCHER, William (2015) : *Jules Verne inédits : les manuscrits déchiffrés*. Lyon, Ens Éditions, Institut d'Histoire du livre.
- CAPORAL-GRÉCO, Stéphane (2018) : « De l'infamie dans les romans d'Alexandre Dumas. Variations sur le thème de l'indignité ». *Cahier Jean Moulin*, 4. DOI : <https://doi.org/10.4000/cjm.667>
- COMPÈRE, Daniel (1974) : « La part du réel dans l'Étoile du Sud de Jules Verne ». *Bulletin de la société Jules Verne*, 29-30, 125-132.
- CURVAL, Philippe (1978) : « Jules Verne sous les bandelettes ». *Magazine littéraire*, 139 (*La fin des utopies*). Disponible sur *Quarante-deux. Les archives stellaires*. URL : https://www.quarante-deux.org/archives/curval/divers/Jules_Verne_sous_les_bandelettes
- DUMAS, Alexandre (1857) : *Le Monte-Cristo : journal hebdomadaire de romans, d'Histoire, de voyages et de poésie*, 19 (consacré à Eugène Sue). Paris, Imprimerie de E. Brière, 13 août, 257-272
- DUMAS, Alexandre (2020) : *Correspondance générale. Tome IV*. Édition de Claude Schopp. Paris, Classiques Garnier.
- DUMAS, Alexandre (1991) : « Les grands romans d'Alexandre Dumas », I. *Les Trois Mousquetaires, Vingt Ans après* ; II. et III. *Le Vicomte de Bragelonne*, édition de Claude Schopp. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- DUMAS, Olivier *et al.* (2001) : *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome II, 1875-1878*. Genève, Éditions Slatkine.
- DUMAS, Olivier *et al.* (2002) : *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome III, 1879-1886*. Genève, Éditions Slatkine.
- DUMASY, Lisa (1989) : *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*. Paris, PUF.
- GAUTIER, Théophile (1844) : « Feuilleton dramatique ». *La Presse*, 19 février.
- GOUDMAND, Anaïs (2016) : « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des Mystères de Paris ». *Cahiers de Narratologie : sérialité narrative. Enjeux esthétiques et économiques*, 31. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7589>
- GUISE, René (1992) : « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte. Légende et vérité ». *Bulletin des amis du roman populaire*, 17, 9-29.
- JOST, Hans-Ulrich ; Peter UTZ & François VALLOTON [éd.] (1996) : *Littérature « bas de page », Le Feuilleton et ses enjeux dans la société française des XIX^e et XX^e siècles / Literatur « unter dem Strich » : Funktionen des Feuilletons in der Gesellschaft des 19. und Jahrhunderts*. Lausanne, Antipodes.
- KALIFA, Dominique ; Philippe RÉGNIER ; Marie-Ève THÉRENTY & Alain VAILLANT [éd.] (2011) : *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris, Nouveau Monde Éditions.

- KALLIOKOSKI, Elina (2021) : *L'économie de l'auctorialité. Le cas de L'Étoile du Sud dans le cadre de la littérature industrielle : l'auctorialité partagée entre Paschal Grousset et Jules Verne au sein de la maison d'édition Hetzel*. Mémoire de Master sous la direction de Mathilde Labbé. Université de Nantes. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03808719/document>
- KRAKOVITCH, Odile (2004) : « Paris sur scène au XIX^e siècle, mythe ou décor ? ». *Sociétés & Représentations*, 17/1, 195-210 DOI : <https://doi.org/10.3917/sr.017.0195>
- LAMARTINE, Alphonse (1875) : *Correspondance de Lamartine. Tome sixième (1842-1852)*. Paris, Hachette et Cie.
- MOLLIER, Jean-Yves (2003) : « Alexandre Dumas et la littérature industrielle », in Michel Arrous (dir.), *Dumas, une lecture de l'histoire*. Paris, Maisonneuve et Larose, 135-152.
- MOMBERT, Sarah (2022) : « Dans les archives d'un atelier littéraire. Exploration génétique de la collaboration entre Alexandre Dumas et Auguste Maquet ». *Genesis*, 54, 31-42. DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.7012>
- NESCI, Catherine (2016) : « De la littérature comme industrie : Les Mystères de Paris et le roman-feuilleton à l'époque romantique ». *L'Homme & la Société*, 2, 99-120. DOI : <https://doi.org/10.3917/lhs.200.0099>
- NETTEMENT, Alfred (1845) : *Études critiques sur le feuilleton roman*. Paris, Librairie de Perrodil.
- NOËL, Xavier (1984) : « L'Épave du Cynthia d'André Laurie et Jules Vernes : contribution respective des deux auteurs ». *Cahiers du centre d'études verniennes et du Musée de Jules Verne*, 4, 15-64.
- NOËL, Xavier (2010) : *Paschal Grousset : de la Commune de Paris à la Chambre des Députés, de Jules Verne à l'olympisme*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- NOËL, Xavier (2013) : « Philippe Daryl (André Laurie) ». *Revue Jules Verne*, 37, 85-105.
- NOËL, Xavier (2015) : « Le manuscrit de l'Étoile du Sud par Philippe Daryl (Paschal Grousset) ». *Bulletin de la société Jules Verne*, 190, 23-36.
- P. L. (1844) : « Les Mystères de Paris au théâtre ». *Revue des deux mondes*, 5, 911-915. URL : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-mysteres-de-paris-au-theatre>
- PINSON, Guillaume (2012) : *L'imaginaire médiatique, Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*. Paris, Classiques Garnier.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1839) : « De la littérature industrielle ». *Revue des deux mondes*, 19, 675-69.
- SIMON, Gustave (2012) : *Histoire d'une collaboration Alexandre Dumas et Auguste Maquet, Documents inédits, portraits et fac-similés*. Montréal, Le Joyeux Roger.
- SUE, Eugène (2013) : *Correspondance générale d'Eugène Sue, Volume II (1841-1845)*. Édition de Jean-Pierre Galvan. Paris, Honoré Champion.
- THÉRENTY, Marie-Ève (2007) : *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris, Seuil.
- THÉRENTY, Marie-Ève & Alain VAILLANT, (2001) : *1836 L'An I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*. Paris, Nouveau Monde Éditions.

VÉRON, Louis (1856) : *Mémoires d'un bourgeois de Paris, Tome 3*. Paris, Librairie Nouvelle.

VIERNE, Simone (1966) : « L'authenticité de quelques œuvres de Jules Verne ». *Annales de Bretagne*, 73/3, 445-468.

George Sand face à Maurice Sand : une collaboration problématique

Àngels SANTA

Universitat de Lleida

angels.santa@udl.cat

<http://orcid.org/0000-0002-3934-43-59>

Resumen

George Sand se sintió siempre muy unida a su hijo. Desde su nacimiento él ocupó un lugar privilegiado en su vida. Lo muestra la correspondencia que ambos mantuvieron sobre todo en la infancia de Maurice. Desde el viaje a Mallorca en 1838 juntamente con Solange, la hija de la escritora, y Chopin, su amante, Maurice vive en Nohant con su madre la mayor parte del tiempo. Muy dotado para el dibujo, colabora con su madre en las ilustraciones de sus obras completas. Esa colaboración se extiende a la escritura. En las novelas que Maurice escribe encontramos la huella de su madre, como sucede con *Mademoiselle de Cérignan*, novela ejemplo de su colaboración sin lugar a dudas.

Palabras clave: madre, hijo, correspondencia, ilustraciones, novelas.

Résumé

George Sand a toujours été très unie à son fils. Dès sa naissance il a occupé un lieu privilégié dans sa vie, comme le montre la correspondance maintenue entre la mère et le fils surtout dans l'enfance de celui-ci. A partir du voyage à Majorque en 1838 avec Solange, la fille de la romancière, et Chopin, son amant, Maurice vit à Nohant avec sa mère la plupart du temps. Très doué pour le dessin il collabore avec elle dans les illustrations de ses œuvres complètes. Cette collaboration se développe aussi dans l'écriture. Dans les romans que Maurice écrit nous trouvons la trace de sa mère. Comme il arrive avec *Mademoiselle de Cérignan*, roman qui est sans doute un exemple de leur collaboration.

Mots clé : mère, fils, correspondance, illustrations, romans

Abstract

George Sand always felt very close to her son. Since his birth he occupied a privileged place in her life. This is shown by the correspondence that both maintained, especially during Maurice's childhood. After the trip to Mallorca in 1838 together with Solange, the

* Artículo recibido el 11/09/2024, aceptado el 4/03/2025.

writer's daughter, and Chopin, her lover, Maurice lives in Nohant with his mother most of the time ever since. Very gifted in drawing, he collaborates with his mother on the illustrations of her complete works. That collaboration extends to writing. In the novels that Maurice writes we find the trace of his mother. Such is the case with *Mademoiselle de Cérignan*, a novel that is an example of their collaboration without a doubt.

Keywords: mother, son, correspondence, illustrations, novels.

George Sand est toujours restée très attachée à son fils avec lequel elle avait une relation privilégiée. Cet attachement se traduit déjà dans les premiers moments de la vie de l'enfant. Et reste indélébile durant toute la vie de la romancière. Maurice est sans doute, selon les mots, de Maurice Toesca (1965) « le plus grand amour de George Sand ». Les faits et les gestes de l'écrivaine tout au long de sa vie le prouvent.

Le 30 juin 1823 Maurice naît à Paris. Elle décrit émerveillée la naissance de son fils : « Ce fut le plus beau moment de ma vie que celui où après une heure de profond sommeil qui succède aux douleurs de cette crise, je vis en m'éveillant le petit être endormi sous mon oreiller » (Sand, 2004 : 1125).

Maurice est l'enfant préféré de George Sand. Elle manifeste toujours le bonheur des retrouvailles avec lui dans sa correspondance avec ses proches:

Maurice est charmant, à ce qu'il semble à moi. Il est surtout aimable, bon et affectueux au-delà de tout ce qu'on peut espérer de son âge. Nous sommes tous deux dans la fraîcheur de notre ravissement, comme deux amants qui se retrouvent, nous ne pouvons nous quitter d'un pas, nous couchons ensemble, et quand nous nous réveillons à côté l'un de l'autre, c'est comme un rêve (Sand, 1966 : 192-194).

La séparation leur coûte toujours. Malgré cela, elle ne laissera pas de faire sa vie pour rester auprès de son enfant. Elle part à Venise avec Musset, Maurice est devenu pensionnaire à Paris, à Henri IV ; la séparation d'avec sa mère est très dure pour lui, en plus il doit subir le harcèlement de ses camarades au collège. Les lettres de sa mère ne suffisent pas à calmer sa peine : « Tu feras le bonheur de ma vie si tu le veux. Quand tu seras en âge de quitter le collège et d'interrompre tes études, nous voyagerons ensemble » (Sand, 1833 : 462-463).

Il ne lui écrit pas ; elle s'en plaint et tente de justifier son absence et son éloignement :

Je ne fais pas ce que je veux, et quand tu seras plus grand, je te raconterai toutes les raisons qui m'ont forcée de te quitter souvent et de rester bien des mois éloignée de toi. Tu sauras alors que j'ai bien souffert, que j'ai fait bien des rêves où je croyais tenir mes deux enfants dans mes bras, et que je suis bien des fois

éveillée en pleurant de me trouver seule et si loin d'eux (Sand, 1834 : 577).

En 1838 elle part à Majorque avec son nouvel amant, Chopin, et elle emmène ses deux enfants. Chopin est malade et Maurice ne va pas non plus très bien. Le séjour est bénéfique pour les enfants ; malheureusement les effets ne sont pas les mêmes sur le musicien qui se sent à chaque moment plus faible ; comme conséquence, il faut retourner en France en vitesse.

À partir de ce moment, Maurice reste à Nohant et la plupart des fois il partage la vie avec sa mère, à laquelle il reste très attaché ; la dépendance est claire et, malgré ses nombreuses activités, il semble incapable de se débrouiller tout seul et il lui est difficile de prendre des décisions. George Sand aimerait le voir plus décidé, plus actif et elle lui reproche son attitude : « C'est toi que je crains pour toi-même. C'est ton indécision, tes taquineries, tes moments de dégoût, ton absence de parti-pris sur les éventualités sérieuses de la vie conjugale » (Sand, 1850 : 854).

Maurice est très doué pour le dessin et il le travaille avec entrain. Il a eu de très bons professeurs qui ont facilité son apprentissage. En 1851 Hetzel signe un contrat avec George Sand pour l'exploitation des œuvres complètes de l'écrivaine. Hetzel est convaincu que cette édition, qu'il prévoit populaire, devra son succès à l'illustration. Elle portera comme titre les *Œuvres Illustrées*. Pour cette entreprise il réclame la collaboration de l'illustrateur Tony Johannot qui a beaucoup travaillé avec lui. Quand j'ai fait l'édition de *Jacques* pour les éditions Honoré Champion, à l'intérieur du projet des *Œuvres complètes* de George Sand, dirigé par Béatrice Didier, j'ai remarqué que, comme il était d'usage, les illustrations de *Jacques* étaient pour la plupart signées du nom du dessinateur, Maurice Sand, ainsi que du graveur qui avait rapporté le croquis, Henri Delaville. Il y en avait très peu qui échappaient à cette règle. En conséquence, il n'y avait pas de dessins de Tony Johannot. Mais nous pouvions trouver en tête de chaque volume l'inscription « dessins de Tony Johannot », tandis que Maurice Sand était mentionné en dessous en caractères plus petits. On pouvait penser à une collaboration étroite entre Johannot et Sand. En réalité, il n'en est rien car Tony Johannot est malheureusement disparu très tôt, en 1852, quand les premiers volumes venaient seulement d'être publiés. Cela explique sa totale absence des dessins de *Jacques*, publié en 1853, même s'il a pu influencer le travail de Maurice Sand. Sa mort causa à Hetzel une grande douleur. Il perdait un illustrateur renommé et très prolifique seulement âgé de 49 ans. George Sand lui écrivit pour lui exprimer ses condoléances et lui proposer la collaboration, à la place de Johannot, de son propre fils, Maurice. Cela prouve que l'écrivaine aimait beaucoup son fils, comme nous avons déjà vu, et elle tenait à lui confier une tâche importante. Nous ne savons pas si Hetzel était d'accord avec cet arrangement ; certainement, c'était une opportunité pour Maurice, mais il ne possédait pas le crédit et la renommée de Johannot.

Maurice, qui ne le connaissait pas du tout, est là comme un soldat qui voit tomber son capitaine et dit – ça fait de la place dans les rangs et de l'avancement pour qui mérite d'avancer –. Il désire donc vivement faire la suite des dessins de mes œuvres complètes (Sand, 1852 : 279).

George Sand ne s'arrête pas là. Elle exprime aussi certaines remarques vis-à-vis du travail du dessinateur. Elle va ainsi jusqu'à critiquer ouvertement l'illustrateur tout juste disparu : « Votre publication est aussi bien lancée que possible, non pas grâce aux dessins, mais malgré les dessins de Johannot qui étaient aussi mauvais que l'homme est excellent » (Sand, 1852 : 279-280).

De toute façon, Hetzel fut contraint d'accepter cette collaboration d'autant plus que la publication des œuvres complètes était une affaire entre lui et la romancière et elle avait son mot à dire. Cela et la renommée de Johannot explique peut-être qu'il n'ait pas été remplacé dans les couvertures des volumes et qu'il continue à y figurer, même s'il n'a pas fourni des dessins à l'intérieur, comme c'est le cas pour *Jacques*.

Mais il faut reconnaître que, quoiqu'il soit imposé par sa mère, Maurice Sand réalise un travail exquis, auquel son éducation auprès du peintre Delacroix, ami de George, n'est pas étrangère. Les dessins de Maurice Sand sont dans l'esprit romantique de l'époque et servent à appuyer les romans de sa mère. Les scènes présentent en légende un extrait caractéristique de l'intrigue ou parfois simplement un personnage. Le lecteur peut ainsi suivre d'une certaine manière le déroulement de l'histoire par l'image et par le texte, car il existe de grands manques dans les dessins et il est parfois difficile de suivre le fil de l'histoire.

En même temps, Maurice est très actif. Il travaille à la gravure et au théâtre de marionnettes de Nohant en étroite collaboration avec sa mère. Mais il fait aussi des recherches qui s'orientent d'une part à consigner les légendes du Berry, ce qui donnera les *Légendes rustiques*, et d'autre part à répertorier la *commedia dell'arte* qui aboutira à l'ouvrage *Masques et bouffons*. À cela il faut ajouter son intérêt pour la botanique et l'entomologie. George Sand essaie de placer les ouvrages de Maurice et elle en fait une belle publicité. Finalement, elle obtient pour son fils la Légion d'honneur. On voit que George Sand se dévoue pour la carrière de son fils, désirant le pousser toujours en avant. Maurice a toujours droit à toute l'aide de sa mère, elle lui accorde de signer ses ouvrages Sand. Et elle ne manque jamais de faire ses éloges, en mettant en valeur le travail qu'il réalise :

Il a voyagé de bonne heure avec sa mère et manifesté dès ses premières années de grands instincts d'observation scientifique et humoristique. Mais on se tromperait si on le prenait pour un talent exclusivement fantaisiste. Le roman *Callirhoé* publié dans *La Revue de Deux Mondes* et actuellement sous presse chez Lévy est une forte et remarquable étude de l'antiquité présentée à travers une fiction des plus originales et une philosophie qui n'est pas sans profondeur. Maurice Sand est très savant (Sand, 1863 : 126-127)

L'influence de la romancière se manifeste dans tous les aspects de la vie de son fils. Elle va être très importante quand il s'agit du mariage. George Sand va jouer un rôle significatif dans le choix de la femme qui va finalement partager la vie de son fils. Maurice épouse Lina Calamatta, fille d'un graveur, Luigi Calamatta, vieil ami de George Sand. La demande en mariage se fait en 1862. George Sand gardera son fils à Nohant et en plus elle va gagner une fille, qui va l'aider à oublier les tracasseries infligées par sa fille biologique, Solange.

Mais ce bonheur est menacé. Il va y avoir une faille. C'est la jalousie de Maurice. Il est habitué à être l'homme de Nohant. Il a exercé cet honneur pendant de nombreuses années, il a réussi à écarter Chopin et il ne supporte pas d'avoir un concurrent. Cette fois, c'est son ami Manceau, devenu l'amant de sa mère. George Sand ne va pas céder. Elle se décide à quitter Nohant, en le laissant à son fils et à sa famille et en juin 1864 elle déménage à Palaiseau en compagnie de Manceau. Mais elle ne rompt jamais avec son fils avec qui elle continue une relation étroite à travers la correspondance et les visites. Elle rentrera à Nohant à la mort de Manceau qui a lieu le 21 août 1865, elle s'y réinstalle définitivement en 1867.

Pendant les dix dernières années de George Sand, de 1866 à 1876, la vie de l'écrivaine se confond avec celle de Maurice, Lina et ses petites-filles.

Les travaux de Maurice l'occupent, ils travaillent ensemble. George Sand cherche des éditeurs et collabore avec son fils.

Leurs travaux se poursuivent : *Mademoiselle Merquem*, *Pierre qui roule*, *L'Histoire du beau Laurence*, *Malgré tout*, *Césarine Dietrich* pour la mère, *Miss Mary* en novembre 1867 dans *La Revue des Deux Mondes*, *Mademoiselle Azote* dans *Le journal des débats*, publié en 1870 ; *Mademoiselle de Cérignan* en feuilleton dans *Le Temps* en 1872, puis *L'Augusta* pour le fils. Maurice est toujours le maître d'œuvre des marionnettes, il herborise et il se passionne toujours pour les papillons.

Maurice Sand meurt en 1899. Maurice Périgois prononce son éloge funèbre où il évoque la vie du fils de George Sand, liée au Berry et consacrée à la culture. Il énumère ses ouvrages et analyse ses intérêts :

Ses préférences, ses aptitudes, l'ont dirigé surtout vers les sciences naturelles, l'entomologie et la géologie, cela même qu'il avait au même degré que le sentiment de la nature, ses promenades venaient compléter encore ses études constantes [...] Maurice, aidé de ses amis, faisant connaître le plus antique des théâtres, celui des marionnettes [...] Mme Sand trouvait parfois parmi les scénarios improvisés le sujet d'un beau livre, *L'homme de neige*, par exemple. Adieu, donc, cher Maurice ; nous nous reverrons dans une vie supérieure qui continuera celle-ci. [...] En attendant ce jour, repose auprès de ta mère qui t'aimait tant... (Chambaz-Bertrand, 2007 : 182).

Maurice Sand avait subi l'influence de sa mère. Nous pouvons le déduire de tout ce que nous venons de dire. Mais sa mère aussi avait profité des travaux de Maurice. Il existe entre eux une collaboration difficile de délimiter, une collaboration problématique car nous ne pouvons pas savoir exactement ce qui revient à l'un ou à l'autre. À Nohant ils partagent presque tout, habiter ensemble favorise énormément les choses. En plus, George Sand aimait son fils et elle aurait voulu le caser, à cause de cela elle fait tous les efforts nécessaires pour lui trouver un lieu dans le monde des lettres, elle aurait voulu assurer son avenir et aussi sa renommée, elle ne se rendait pas compte que son ombre posait des limites à son épanouissement intellectuel.

George Sand suit de près le travail de son fils ; elle collabore avec entrain à son ouvrage *Masques et bouffons*, paru en 1859, qui a été longuement revu et corrigé par elle, comme en témoignent les *Agendas*. Il serait intéressant de faire un travail de la part qui revient à George Sand et celle qui revient à Maurice car, comme il signale Lise Bissonnette (2017 : 213), « il en avait conçu le projet, et mené à bien la réalisation en assumant la recherche, la rédaction générale et les dessins ».

À partir de ce moment Maurice se consacre au travail d'une façon régulière et suivie. Sa mère cherche à le faire entrer « dans le monde convenu d'une carrière littéraire, qui allie la notoriété – par la publication en revues et en volume – à la rémunération par le théâtre, équation qu'elle poursuit pour elle-même avec des résultats variables » (Bissonnette, 2017 : 227).

Dans cette optique nous allons analyser l'ouvrage *Mademoiselle de Cérignan*, qu'il commença à écrire en 1868, et qu'il publia d'abord en feuilleton dans *Le Temps* en 1872 et en volume en 1874 chez Michel Lévy.

Selon les *Agendas*, on peut situer le début de la rédaction de ce roman le 23 septembre 1868. George Sand note : « Bouli (c'est le nom avec lequel elle désignait son fils) nous lit une partie de son roman » (Chevereau, 1868 : 136). Et le lendemain : « Maurice nous lit, je cause avec lui » (Chevereau, 1868 : 136). Les mentions reviennent le 4 mai 1871, où elle mentionne « la lecture du roman de Maurice qui nous intéresse beaucoup, *Le Colonel Haudoin* [personnage principal du roman] » (Chevereau, 1871 : 380). George Sand évoque à nouveau le roman dans les *Lettres retrouvées*, publiées par Thierry Bondin (décembre 1869) : « longue nouvelle qui fait suite sans être suite obligatoire à *André Beauvray* » (Bondin, 2004 : 350). En 1871 elle dit qu'elle « a décidé Maurice à revoir et à corriger un roman qu'il avait fait la veille des événements de l'année dernière ; [c'est] une suite des aventures et campagnes du colonel Haudoin (Bondin, 2004 : 372-373) ». Dans les *Agendas* de mai et juin 1871 on recueille le travail de la romancière et de Maurice sur le roman. Tout au long de la dernière quinzaine du mois de mai 1871 elle recueille dans les *Agendas* les nouvelles de la Commune de Paris tel qu'elle les reçoit à Nohant et elle cite après son travail sur le roman de Maurice. Le 15 mai : « Je travaille au *colonel Haudouin* » (Chevereau, 1871 : 384) ; le 16, le 17, le 18, le 20, le 21, le 23, le 24 elle répète toujours la même

phrase : « Je travaille à *Haudouin* » (Chevereau, 1871 : 384-387) ; elle la modifie un peu le 2 juin où elle signale : « Je travaille toujours à *Haudouin* » (Chevereau, 1871 : 391). Le 4 juin elle consigne une représentation autour d'*Azote*, qui avait précédé la rédaction de *Mademoiselle de Cérignan* : « Le soir on joue *Azote*. C'est très émouvant et très joli comme fantastique » (Chevereau, 1871 : 391). Le 6 juin elle parle de son travail avec Maurice : « Je travaille avec Maurice à *Haudouin* », qu'elle reprend le lendemain, 7 juin, en changeant légèrement la formule : « Je travaille à *Haudouin* avec Maurice » (Chevereau, 1871 : 392). Les jours suivants elle nous dit qu'elle travaille avec Maurice, mais omet la référence à *Haudouin* ; le 8 et le 9 juin : « Je travaille avec Maurice et j'écris des lettres » (Chevereau, 1871 : 393), le 10 : « Travail avec Maurice » (Chevereau, 1871 : 393), le 11 et le 12 : « Je travaille avec Maurice » (Chevereau, 1871 : 394). Elle est plus explicite le 15 juin où elle signale : « Je lis seule la 2^e partie de *Haudouin* qu'Edmée et Hébert emportent » (Chevereau, 1871 : 395) et le 16 : « J'achève de relire et ponctuer *Haudouin*, La fin part demain matin » (Chevereau, 1871 : 395). Toutes ces notes manifestent qu'il y a autour de *Mademoiselle de Cérignan* un clair travail de collaboration entre la mère et le fils.

Comment classer *Mademoiselle de Cérignan* ? Il s'agit avant tout d'un roman historique, mais nuancé par d'autres éléments : on peut aussi parler de roman d'aventures, de roman exotique et de roman fantastique avec des touches de mystère. Une panoplie qui correspond aux goûts populaires du XIX^e siècle. Il serait une suite d'*André Beauvray* qui fait partie de *Mademoiselle Azote*, comme nous l'apprenons dans les premières pages du roman. Le protagoniste principal, autour duquel se joue toute l'intrigue, est Pierre Haudouin de Coulanges, mais il n'utilise pas la particule « de » en essayant d'adhérer aux idéaux républicains qu'il manifeste et défend tout au long du roman. Le jeune homme part en Égypte dans l'armée de Napoléon, décidé à suivre jusqu'au bout l'aventure coloniale de l'Empereur. La figure de l'Empereur se dresse, fière et orgueilleuse, magnifique dans son prestige et son pouvoir, dans les pages du roman. On peut y déceler l'admiration de George Sand pour Napoléon, héritée sans doute par son fils, qui ne met jamais en doute son caractère héroïque. Le souvenir de la figure de son grand-père, soldat de Napoléon, y est pour quelque chose. Le roman devient alors un roman d'initiation, où il apprend à vivre à travers les différentes épreuves subies. Le roman historique se complète avec la légende de Louis XVII ; en effet, l'une des héroïnes du roman, Olympe de Cérignan, a un jeune frère, qui est en réalité le Dauphin de France, le fils de Louis XVI et de Marie Antoinette. Haudouin réussit à le faire devenir soldat de Kleber, recueillant la légende qu'il aurait été protégé par ce général pour devenir après soldat de Napoléon et fuir plus tard en Angleterre. Les choses ne se passent pas ainsi dans le roman de Maurice Sand, même s'il recueille certains traits de la légende. Le descendant de Louis XVI, dans le roman, ne désire pas être reconnu comme le fils de son père, il aspire à une vie tranquille et paisible loin d'un pouvoir qui peut devenir meurtrier.

À son arrivée en Égypte le colonel Haudouin achète une maison dans laquelle il trouve enterré un trésor, côté fantastique de l'histoire uni aux talents de sorcière d'une de ses esclaves, Thomardhyr, qui lui permet de mener un train de vie extraordinaire, se constituant avec une grande facilité un harem avec de belles jeunes filles.

Les femmes occupent dans le roman une grande place : le colonel Haudouin est partagé entre la belle et délicate Olympe de Cérignan, qui l'attire dès qu'il fait sa connaissance, et la fille d'un chef arabe, Mourad, qu'il sauve en Égypte, Djémilé, jeune fille qui le séduit par sa jeunesse et sa beauté :

Si j'étais violemment épris de la jeunesse, de la beauté et de l'originalité de la jeune Mameluke, je n'avais pas cessé d'être amoureux de la distinction et de l'esprit de la charmante Française. Avec elle, je pouvais causer de tout, je ne trouvais jamais ces hautes murailles qui, chez Djémilé, m'interdisaient l'accès de son intelligence (Maurice Sand, 1874 : 174).

D'autres femmes peuplent le roman, parmi lesquelles joue un rôle important la maîtresse de son ami Dubertet, Sylvie, audacieuse et coquette, qui n'hésite pas à essayer de le conquérir, même si elle n'y réussit pas car il reste fidèle en amitié et il n'aime pas son caractère.

Olympe de Cérignan et Sylvie ressemblent à des héroïnes de George Sand. Elles ne sont pas soumises à l'autorité masculine. Quoique très différentes, elles exercent leur liberté, prennent en main leur destin et choisissent leur mode de vie et leur destin. Surtout Olympe qui résume les valeurs d'une jeune femme, libre, sérieuse et capable de diriger sa vie avec modération et sagesse.

Maurice Sand ne connaît pas l'Égypte. Ses descriptions s'en ressentent. Il remplace le vécu par ses lectures, mais nous nous apercevons très tôt de cette connaissance livresque. Il utilise beaucoup les lieux communs en ce qui concerne les mœurs et la vie des musulmans. Seulement y échappent les personnages avec lesquels il a un rapport direct.

Il y a aussi dans le roman un caractère autobiographique. Maurice se reflète dans deux personnages : Morin, qui possède ses dons de dessinateur hors pair (« Morin avait rapporté une montagne de croquis, de dessins d'après nature et de portraits. Il en copia pour moi un bon nombre, et je décorai bientôt les murailles de mon appartement d'une suite de jolies esquisses », Maurice Sand, 1874 : 223) et Geoffroy Saint-Hilaire, célèbre naturaliste qui accompagne Napoléon en Égypte.

Le roman sera réédité par Calmann Lévy (ancienne maison Lévy et frères) en 1884. Il éveille en ce moment un certain intérêt de la critique, même si parfois elle se montre négative.

Le roman avait été publié en 1874, George Sand meurt en 1876. Maurice Sand continue à travailler, à écrire et à publier dans la mesure du possible. Mais les critiques ont accordé moins d'intérêt aux publications qui suivent la mort de sa mère, comme

s'il était incapable de travailler loin de sa tutelle. Il est certain que le nom de Maurice Sand n'a pas une entité par lui-même, malgré les efforts de certains critiques actuels, dont Lise Bissonnette. Il est toujours sous l'ombre bienveillante, et parfois étouffante, de George Sand¹.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BISSONNETTE, Lise (2017) : *Maurice Sand, une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*. Rennes, Montréal, Presses Universitaires de Rennes, Les Presses de l'Université de Montréal.
- BONDIN, Thierry (2004) : *Lettres retrouvées*. Paris, Gallimard.
- CHEVEREAU, Anne (1990) : *Agendas George Sand 1852-1876*, 5 volumes + 1 index [format PDF]. Paris, Association Les Amis de George Sand.
- PÉRIGOIS, Maurice (2007) : *Discours enterrement*, B.H.V.P. H 413, *apud* Christine Chambaz-Bertrand, *George Sand était leur mère*, Paris, Le jardin d'essai.
- SAND, George (1966) : *Correspondance, tome II (1832-1835)*. Textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin. Paris, Garnier.
- SAND, George (1972) : *Correspondance, tome IX (janvier 1849-décembre 1850)*. Textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin. Paris, Garnier.
- SAND, George (1976) : *Correspondance, tome XI (avril 1852-juin 1853)*. Textes réunis, classés et annotés par George Lubin. Paris, Garnier.
- SAND, George (1984) : *Correspondance, tome XVIII (août 1853-décembre 1854)*. Textes réunis, classés et annoté par George Lubin, Paris, Garnier.
- SAND, George (2004) : *Histoire de ma vie*. Édition établie, présentée et annotée par Martine Reid. Paris, Gallimard.
- SAND, George (2012) : *Jacques*. Édition d'Àngels Santa, in *Œuvres Complètes*, sous la direction de Béatrice Didier. Paris, Honoré Champion.
- SAND, Maurice (1884) : *Mademoiselle de Cérignan*, Paris, Calmann Lévy.
- TOESCA, Maurice (1965) : *Le plus grand amour de George Sand*. Paris, Albin Michel.

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa* (PID2021-123009NB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

La collaboration de Prosper-Parfait Goubaux dans la production littéraire d'Eugène Sue

Ángela Magdalena ROMERA PINTOR

Universidad Nacional de Educación a Distancia

aromera@flog.uned.es

<https://orcid.org/0000-0002-0841-5679>

Resumen

El presente estudio analiza la relación de amistad entre Eugène Sue y Goubaux, así como la colaboración de este último en la producción literaria del primero. En un primer tiempo, se estudia el procedimiento de la labor colaborativa de Goubaux y su participación explícita en las adaptaciones teatrales de las novelas de Sue. A continuación, se examina con mayor detenimiento la eventual aportación de Goubaux en la concepción y composición de dos novelas de Sue, *Arthur* y *Les Mystères de Paris*, a través del análisis documentado de las manifestaciones de sus contemporáneos y de la prensa del momento, que nos permiten confirmar la contribución de Goubaux en ambas novelas por medio de indicaciones y consejos literarios.

Palabras clave: escritura colaborativa, siglo XIX, literatura popular francesa.

Résumé

Cette étude analyse le rapport d'amitié entre Eugène Sue et Goubaux, ainsi que la collaboration de ce dernier dans la production littéraire de Sue. Dans un premier temps, nous étudions la démarche collaborative de Goubaux et sa participation explicite dans les adaptations théâtrales des romans de Sue. Puis, nous examinons plus en détail l'éventuel apport de Goubaux dans la conception et la composition de deux romans de Sue, *Arthur* et *Les Mystères de Paris*, à travers l'analyse documentée des manifestations de leurs contemporains et de la presse de l'époque, permettant de confirmer la contribution de Goubaux dans lesdits romans par le biais d'indications et de conseils littéraires.

Mots-clés : écriture collaborative, XIX^e siècle, littérature populaire française.

Abstract

This study analyses the friendship between Eugène Sue and Goubaux, as well as the latter's collaboration in the literary production of the former. First, we study Goubaux's

* Artículo recibido el 5/09/2024, aceptado el 13/10/2024.

collaborative procedure and explicit involvement in the theatrical adaptations of Sue's novels. Then, we examine in more detail the possible input of Goubaux in the conception and the composition of two novels of Sue, *Arthur* and *Les Mystères de Paris*, through a documented analysis of their contemporaries' affirmations, as well as the press of their time, all of which allow us to confirm Goubaux's contribution in both novels through his literary counsel and suggestions.

Keywords: collaborative writing, nineteenth-century, French popular literature.

1. Introduction

Notre étude¹ sur la collaboration² entre Prosper-Parfait Goubaux (1795-1859) et Eugène Sue (1804-1857) s'attachera tout d'abord au rapport personnel et littéraire entre les deux auteurs³. Pour ce faire, nous offrirons en premier lieu un bref aperçu de la vie et de la personnalité de Goubaux, pour ensuite consacrer notre attention sur sa démarche collaborative et sur le rapport d'amitié qui s'établit entre Goubaux et Eugène Sue, une amitié qui s'avère inséparable de son interaction littéraire avec lui, tel que nous le verrons par la suite. Nous commenterons le travail d'arrangement de Goubaux dans les adaptations théâtrales de Sue, qui n'offrent point de doute, du moment que son nom figurait comme auteur des pièces, à côté de celui du romancier. Puis, nous analyserons plus en détail l'éventuelle participation de Goubaux dans deux romans de Sue, *Arthur* et *Les Mystères de Paris*, dans le but de prouver que cette dernière contribution est tout aussi documentée, même si le nom de Goubaux ne figure pas dans la publication de ces deux ouvrages puisqu'il se limite à fournir des conseils littéraires ou des indications.

¹ Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa* (PID2021-123009NB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

² Nous renvoyons à l'article, rigoureux et concluant, « El estudio de la escritura colaborativa: un reto que asumir », où M. Carme Figuerola examine de près la matière dans le contexte de la littérature populaire française. Dans son analyse, Figuerola (2023 : 32-33) montre que « la dualidad y pluralidad creativa han merecido una escasa atención hasta el momento » et revendique l'importance d'entamer des recherches visant non seulement l'étude des textes composés par les duos d'écrivains, mais aussi une analyse de la variété de circonstances et particularités de leur association littéraire : « [...] resulta interesante tener en cuenta las circunstancias y motivos que llevan a dicha práctica o el momento en que se produjo la colaboración en el marco de la trayectoria de los autores : si se trata solo de una experiencia de juventud o si se mantiene incluso cuando existe un reconocimiento de su escritura en común. A nivel estético, es preciso observar si se procura una homogeneización para precisamente disimular la comunidad escritural, sin olvidar hasta qué punto la pluralidad afecta otros aspectos de la forma: la elección de un género, el respeto de sus "normas" ».

³ Michel Lafon et Benoît Peeters (2006 : 11) établissent cette première démarche analytique dans *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains* : « Plus que le contenu des œuvres, ce sont les pratiques et les méthodes de travail qui ont d'abord retenu notre attention ».

La question que nous nous posons comme point de départ, en tant qu'hypothèse de travail, est la suivante : les indications et les conseils littéraires fournis par Goubaux lors de la conception et composition de ces deux romans, peuvent-ils être considérés comme une collaboration ?

Pour répondre à cette question il est important d'établir préalablement une définition du concept de « collaboration ». Nous l'avons cherchée dans le contexte de nos auteurs et nous avons trouvé une étude de Georges Harmand, avocat à la cour d'appels de Paris, intitulée *La collaboration dans les œuvres intellectuelles*, publiée en 1901⁴. Cet ouvrage a pour but de « dégager les principes de la jurisprudence » sur la matière, tout en démontrant « l'utilité de l'intervention du législateur », c'est-à-dire, l'importance de rédiger une loi sur cette notion, dès lors que, au moment où il écrit, il n'existait pas de législation dans ce domaine en France, qui n'appliquait que la jurisprudence⁵.

D'emblée, il est intéressant de constater que Harmand (1901 : 6) fait une allusion explicite au contexte théâtral, comme milieu habituel où se développe cette modalité d'écriture collective : « Il faut observer ici que, si la collaboration s'applique à tous les genres et à tous les ordres de travaux intellectuels, c'est pour la production des pièces de théâtre que le plus souvent ont eu lieu des collaborations ».

Mais ce qui nous intéresse ici c'est la définition fournie dans le premier point de son étude. La voici :

Il faut, pour être collaborateur, apporter un travail effectif à la forme ou au fond de l'œuvre ; car il n'est pas nécessaire que le travail produit soit matériel : il peut suffire qu'il soit resté intellectuel, pourvu qu'il ait été utilisé et ait en conséquence produit, dans l'œuvre achevée, un résultat appréciable (Harmand, 1901 : 5).

En rapport avec cette définition⁶, il est tout aussi important de connaître l'avis de Harmand sur la question d'établir une division ou une partition qui permette de déterminer le degré de participation des différents auteurs dans un même ouvrage, car cela s'avère d'une importance capitale dans le cas des conseils littéraires et des discussions sur les plans de contenu que Goubaux aurait procurés à Sue pour composer les deux romans signalés.

⁴ Même si l'étude de Harmand est publiée en 1901, il est à noter qu'il recueille, en note, des ouvrages du XIX^e écrits à quatre mains comme exemples de ses propos.

⁵ « La plupart des pays du globe ont fait, dans leur législation, une place à la réglementation de l'association intellectuelle, c'est-à-dire à la collaboration. Notre législation française ne lui a point fait de place. Il faut reconnaître toutefois qu'à l'aide des principes généraux, notre jurisprudence sur la collaboration est, sur bien des points, satisfaisante » (Harmand, 1901 : 5).

⁶ Dans le but d'illustrer ses propos, Harmand (1901 : 5-6) signale que l'on a reconnu la qualité de collaborateur : « à celui qui, sans avoir, en fait, produit un acte ou une scène d'une pièce de théâtre, avait indiqué un dénouement heureux, avec lequel la pièce avait été représentée ; à celui qui avait remanié une pièce de théâtre déjà représentée, à l'effet de la rendre plus propre à un théâtre déterminé ; à celui qui avait fourni l'idée d'un truc employé dans une féerie ».

À ce sujet, le point IX de l'étude de Harmand est justement dédié à répondre à la question suivante : « La divisibilité de l'œuvre produite en collaboration est-elle possible ? » Et voici la réponse que donne l'avocat (Harmand, 1901 : 11) : « L'œuvre produite en collaboration étant le résultat d'un travail commun où l'intelligence et le tempérament de chacun des collaborateurs s'est fondu dans une œuvre unique, on peut affirmer qu'une telle œuvre est indivisible ».

Harmand (1901 : 13) conclut cette partie en établissant un principe d'indivisibilité, qui se justifie en raison de la qualité « inhérente » des différentes contributions dans l'œuvre résultante :

On peut, en somme, ajouter ce critérium, que si les œuvres juxtaposées sont simplement adhérentes, il n'y aura pas de collaboration, d'où divisibilité possible. Si, au contraire, elles sont inhérentes, il y aura production d'une œuvre en collaboration, d'où indivisibilité. L'indivisibilité est le principe de la collaboration ; la divisibilité est une question de fait, où en somme il n'y a que collaboration incomplète.

Le texte de Harmand nous permet de confirmer a priori qu'une contribution composée de conseils littéraires ou d'indications dans la conception d'un ouvrage peut être considérée comme une collaboration de plein droit, si son résultat s'avère « appréciable », tout en demeurant « inhérent » et de ce fait, « indivisible », dans l'œuvre achevée. Et c'est ce genre d'apport que nous nous proposons de prouver et de documenter dans notre étude dans le cas de Goubaux dans deux romans de Sue.

2. Prosper-Parfait Goubaux

Sur Prosper-Parfait Goubaux (1795-1859) il ne nous intéresse de relever ici que trois aspects qui permettent de comprendre ses intérêts et sa personnalité : son dévouement comme éducateur, sa vocation théâtrale et la bonté de cœur signalée par ses amis. Ces trois axes vitaux de Goubaux sont rehaussés par Édouard Petit (1895 : 4) dans le journal *Le Radical* dans les termes suivants : « Il était né inventeur dramatique comme il était né professeur. [...] Surtout il était bon, bon au point d'oublier ses intérêts, de se sacrifier pour ses élèves ».

Retenons, alors, que Goubaux avait dédié sa vie professionnelle à la Pension Saint-Victor, plus tard devenue École Chaptal⁷, qu'il fonda et conserva grâce à sa généreuse abnégation et sacrifice, si l'on croit aux assertions de ses proches et amis. Édouard Petit (1895 : 4) résume le dévouement de Goubaux pour son école dans cette phrase : « Cette petite pension que Goubaux, par des prodiges d'énergie, empêcha de sombrer, qu'il sauva [...], qui fut sa chose, sa chair, sa vie [...] n'est autre que le *Collège Chaptal*, si fier de ses succès dans les concours et aux Écoles ».

⁷ Édouard Petit (1895 : 4) recueille l'évolution des noms de cette pension : « [...] pension appelée d'abord *Pension Saint-Victor*, puis *École François I^{er}*, puis *École Chaptal* ».

D'après ses collègues et ses élèves, Goubaux était le maître dévoué, attentionné et paternel, dont la bonté de cœur fut inlassablement reconnue. Ainsi, en parlant de Goubaux dans « Le courrier de Paris » du journal *L'Univers illustré*, Gérôme (1874 : 99) recueille cette bonté de cœur et ces mêmes traits de caractère que lui avaient reconnus ses amis et élèves : « Quel homme charmant, aimable, sympathique dans la plus large acception du mot, que cet excellent Goubaux ! Quelle belle et bonne nature, expansive, tendre, paternelle ».

Louis Judicis aussi (Vice-président de l'Association Chaptal), dans le discours prononcé sur la tombe de Goubaux, « au nom des anciens élèves », souligne la bonté de celui qui avait été leur maître : « notre maître bien-aimé était, avant tout, par-dessus tout, un homme de souveraine bonté » (Boulatignier *et al.*, 1861 : 554).

Sur l'éventuelle bonté de Goubaux nous ne reproduirons que deux autres commentaires qui semblent ratifier ce trait dominant de sa personnalité. Celui de Frédéric Lemaître (1880 : 261), qualifié par Victor Hugo de « comédien suprême »⁸, qui dans ses *Souvenirs* loue la bonté de Goubaux : « Goubaux et moi nous nous connaissions depuis 1826 ; nous avons eu ensemble deux de nos plus grands succès, *Trente ans* et *Richard* ; son caractère honorable et bon me faisait l'aimer comme un frère ».

Et le commentaire d'Albert Delpit (1879 : 1), dans le journal *La Liberté*, qui résume en ces quelques mots les mérites de Goubaux : « Ce fut un homme très distingué, très bon, affable et spirituel, qui fonda une pension célèbre. Il eut l'honneur de compter parmi ses élèves M. Dumas fils, et fut, par la suite, directeur du collège Chaptal ».

En plus d'éducateur, Goubaux était aussi auteur de théâtre, au point que ce double engagement était devenu indissociable dans l'exercice de sa profession, tel que le souligne Édouard Petit (1895 : 4) :

Auteur dramatique très apprécié, il a été un éducateur incomparable. Il mêlait le théâtre à l'école, l'art scénique à la pédagogie. Il menait une existence en partie double et réussissait également dans les deux rôles. Au sortir d'une classe il surveillait une répétition et avant de remonter en chaire, il bâtissait un scénario avec ses collaborateurs. Il était né inventeur dramatique comme il était né professeur.

Dans l'exercice de sa production théâtrale, Goubaux avait travaillé avec de nombreux auteurs. Nous ne signalerons ici que Jacques Félix Beudin, car c'est ce confrère littéraire qui est à l'origine du pseudonyme de Dinaux, adopté par les deux dramaturges.

⁸ Lors de la mort de Frédéric Lemaître, Victor Hugo lui adresse un émouvant discours d'adieu, dont quelques extraits sont recueillis par son fils dans la préface intitulée « Mon père », des *Souvenirs* de son père : « Je salue dans cette tombe, a dit le poète, le plus grand acteur de ce siècle, le plus merveilleux comédien peut-être de tous les temps. [...] il a été, parmi tous les artistes dramatiques de son époque, le comédien suprême » (Lemaître, 1880 : 15-16).

Ainsi l'explique, entre autres⁹, Valentin (1883 : 1) dans le journal *Le Gaulois* :

[...] les deux auteurs signaient du pseudonyme Dinaux, formé par la réunion des deux dernières syllabes de leurs deux noms, les pièces dues à leur collaboration, parmi lesquelles il faut citer en tête *Trente ans ou la vie d'un Joueur*, en société avec Ducange, et *Richard d'Arlington* avec Alexandre Dumas [père].

3. La pratique collaborative de Goubaux

Pour comprendre la démarche collaborative de Goubaux, nous avons vérifié la description faite à ce sujet par ses associés littéraires¹⁰. Nous avons choisi d'aborder ici celle de Legouvé¹¹, la plus exhaustive et détaillée, mais aussi celle de Lucien Mallefille, car toutes deux nous semblent hautement illustratives et révélatrices de la démarche de Goubaux dans son rôle de co-auteur et de conseiller littéraire.

Pour ce qui est d'Ernest Legouvé (1861 : s.p.), « l'un de ses plus anciens collaborateurs et le plus assidu de ses amis », et qui avait décrit la vie de Goubaux dans la Notice qui précède la publication des *Nouvelles* de Goubaux, il est à noter qu'il accorde une très grande place au rôle de son ami dans les ouvrages où il participe et aux fruits littéraires de sa contribution. Il remarque, par exemple, que « le public, malgré l'éclat du nom de ses collaborateurs, lui fit largement sa part dans ces deux pièces [*Le Joueur* et *Richard d'Arlington*], tant on y sentait un autre esprit que celui d'un simple dramatis-te, même éminent, l'esprit d'un penseur » (Legouvé, 1861 : s.p.).

Sur son expérience avec Goubaux, Legouvé (1861 : s.p.) souligne non seulement les bienfaits littéraires d'avoir à ses côtés un auteur « aussi expérimenté » (« Qu'il me soit seulement permis de dire qu'un des grands bonheurs de ma carrière littéraire a été de trouver au-début, et pour me montrer le chemin, un guide aussi sûr et aussi expérimenté »), mais aussi, comme il ne pouvait être autrement, l'amitié qui découlait de ce rapport : « cette collaboration a été non-seulement pour moi une aide considérable et un enseignement, mais le fondement d'une amitié de vingt-cinq ans, toujours

⁹ Par exemple aussi dans les *Souvenirs* de Frédéric Lemaître (1880 : 97) : « Goubaux et Beudin [...] s'abritaient sous le pseudonyme, plus connu au théâtre, de Dinaux ».

¹⁰ Pour ce qui est du rapport littéraire entre Dumas et Goubaux, il est intéressant de noter qu'il accorde à Goubaux une place assez significative dans ses *Mémoires*. D'emblée, il définit Goubaux comme « un homme d'infiniment de mérite » (Dumas, T. VIII, 1884 : 215). Il commente que Goubaux était devenu son voisin (Dumas, T. VIII, 1884 : 232) et que son fils « était en pension » chez lui (Dumas, T. VIII, 1884 : 138). Mais il est intéressant d'apprendre surtout le rapport de collaboration qu'il avait établi avec Dinaux (Beudin et Goubaux), lorsque Dumas accepta d'« exécuter » la pièce *Richard Darlington* pour eux : « Ainsi, aujourd'hui 24 juillet, à cinq heures du soir, il est convenu que nous faisons ensemble, vous, Goubaux et moi, *Richard Darlington* » (Dumas, T. VIII, 1884 : 220) ; « –Vous prendrez moitié ? –Pourquoi moitié, puisque nous serons trois ? –Mais parce que nous vous laisserons le soin de l'exécution. –J'exécuterai la pièce, si vous voulez ; mais je ne prendrai que le tiers » (Dumas, T. VIII, 1884 : 220).

¹¹ Ernest Legouvé, « l'académicien », qui « a toujours été un des amis les plus fidèles du romancier » (Solms, 1858 : 16).

charmante et utile ».

L'explication que fournit Legouvé sur la façon de travailler de Goubaux est tout aussi éclaircissante. Les détails de sa démarche prouvent à quel point il considérait sa contribution bienfaisante et utile. Il nous intéresse de souligner le commentaire final de Legouvé, où il fait observer que la participation de Goubaux était souvent anonyme. De ce fait, son nom ne figurait pas toujours explicitement dans la publication des ouvrages :

Goubaux réunissait les qualités les plus diverses de ce rôle difficile [celui de conseiller et collaborateur] : la sincérité absolue, la naïveté [...], le bon sens [...], le sens critique [...]. Eh bien, quoique personne n'eût une critique plus inventive, plus féconde en idées heureuses que Goubaux, il ne se substituait jamais à l'auteur. À peine la lecture commencée, il entraînait en vous, pour ainsi dire, il s'installait au cœur de votre propre conception, et c'est là qu'il vous poussait en avant dans votre voie, qu'il vous suggérait des aperçus nés de votre propre pensée, qu'il vous ouvrait enfin dans votre ciel des horizons nouveaux. Que d'ouvrages il a ainsi fertilisés, ou complétés, ou sauvés ! Il était le collaborateur anonyme et inconnu de tous les succès de ses amis (Legouvé, 1861 : s.p.).

Legouvé (1861 : s. p.) explique aussi les qualités d'humilité et de dévouement de Goubaux dans l'achèvement de ses œuvres. Il détaille, par exemple, comment dans l'intervalle de la première représentation à la seconde « c'est-à-dire en quarante-huit heures », Goubaux pouvait réécrire entièrement un acte tout en aidant les acteurs à l'apprendre et tout en les consolant, lors d'un échec :

Il les attendait [les interprètes] à la sortie de chaque scène, les recueillant, comme on recueille les soldats blessés qu'on emporte du champ de bataille : « Ah ! mes amis, quel mauvais rôle je vous ai donné là ! » Il disait toujours *je*, alors, oubliant qu'il aurait pu presque toujours dire *nous*, je le sais, et rejeter la moitié de la faute sur un complice ; mais il ne se souvenait qu'il eût un collaborateur que les jours de succès !

De son côté, dans l'un des discours prononcés sur la tombe de Goubaux, cette fois au nom de la Commission des auteurs dramatiques, Lucien Mallefille souligne aussi la généreuse contribution de Goubaux, souvent ignorée : « Que de bons conseils, que d'utiles enseignements prodigués par sa bienveillance désintéressée ! Combien d'améliorations apportées à des œuvres dont il ne retirait aucun profit d'argent ou de réputation, se trouvant assez récompensé par le succès d'un confrère ! » (Boulatignier *et al.*, 1861 : 552).

Retenons donc cette idée de « bienveillance désintéressée » et de son apport « anonyme et inconnu », car ce semble bien le cas de Goubaux dans deux romans de Sue : *Arthur* et *Les Mystères de Paris*.

4. La collaboration de Goubaux dans les adaptations théâtrales de Sue

S'il y a une collaboration qui n'offre point de doute, c'est celle des adaptations théâtrales des ouvrages de Sue, remaniés par Goubaux et Beudin. Albert Delpit (1879 : 1), dans le journal *La Liberté*, qualifie de « faiseurs habiles » ces deux auteurs, figurant souvent sous le pseudonyme de Dinaux et chargés de rédiger la version dramatisée de plusieurs ouvrages de Sue :

Eugène Sue n'était pas un homme de théâtre. Il s'était adjoind deux faiseurs habiles pour tirer une pièce de son roman, Beudin et Goubaux. Ceux-ci avaient coutume de travailler ensemble, si bien qu'avec les désinences de leurs noms, ils en avaient fait un « Dinaux ». Ce pseudonyme a eu ses heures de célébrité.

Dans le but d'illustrer ici leur travail de composition dramatique, parmi les nombreuses adaptations théâtrales¹² des œuvres de Sue faites par Goubaux, nous avons choisi la plus célèbre, celle des *Mystères de Paris*, de 1842, commentée par Alexandre Biguet (1887 : 6) dans *Le Radical* : « *Les Mystères de Paris*, arrangés [...] par Beudin et Goubaux (Dinaux sur l'affiche), furent créés à l'Ambigu par Frédérick-Lemaître, Clarence, Matis, Boudin et Albert ».

Dans *Souvenirs de Frédérick Lemaître*, l'on perçoit la difficulté du processus d'arrangement d'un texte aussi long. Le travail de remaniement de l'histoire fut partagé entre Goubaux et Eugène Sue, avec l'assistance de Lemaître lui-même (1880 : 261-262), qui qualifia la conception du drame tiré des *Mystères de Paris* d'« enfantement laborieux » : « Je passais de longues heures enfermé avec lui [Goubaux] et avec Eugène Sue, et je fus plus que jamais à même de pouvoir me convaincre de la difficulté matérielle qu'il y a à résumer vingt volumes dans un seul drame ».

Les pièces de Sue adaptées par Goubaux ne furent pas toutes bien reçues par la critique¹³. Legouvé (1861 : s.p.) avait bien fait observer cela dans la biographie de Goubaux : « De leur intimité sortirent plusieurs pièces de théâtre, dont quelques-unes, comme les *Chauffeurs*, obtinrent un succès éclatant, et, dont quelques autres, moins heureuses, me permettent de mettre en relief un des traits les plus remarquables de Goubaux comme auteur dramatique ».

Pour ce qui est des *Mystères de Paris*, Lemaître (1880 : 263-264) offre la réaction

¹² Il y en a bien d'autres, bien sûr. À titre d'exemple, nous ne signalerons ici que *Les Pontons* : « Eugène Sue et Goubaux faisaient répéter à la Gaîté un drame intitulé *les Pontons anglais*. Le tableau trop vrai du cruel genre de captivité infligé aux prisonniers français par le gouvernement britannique pendant les guerres de la République et de l'Empire, parut susceptible de blesser le cabinet de Saint-James. La censure exigea que la pièce s'appelât *les Pontons* tout court, et que le lieu de la scène fût ailleurs. Les pontons prirent pour station le port de Cadix, au lieu de celui de Devonport ou de Plymouth » (Muret, 1865 : 264).

¹³ Nous reproduisons, à titre d'exemple aussi, un extrait de la critique du journal *Le Charivari* (1847) sur *Martin et Bamboche*, drame en dix tableaux : « C'est le long et trop long roman de M. Eugène Sue, longuement et trop longuement découpé en pièce » (Anonyme, 1847 : 2).

des spectateurs lors de sa représentation à Paris (pièce en cinq parties et onze tableaux, avec musique de Pilati, qui avait Lemaître dans le rôle de Férand), sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 13 février 1844 :

Le jour de la première représentation, l'effervescence était générale. Dès deux heures de l'après-midi, toutes les issues du théâtre étaient envahies [...]. Certains tableaux furent l'objet d'une véritable ovation. [...] D'autres furent moins heureux ; on en siffla même quelques-uns. [...] Bref, le drame fut trouvé décousu [...] parce qu'il manquait d'homogénéité. [...] *Les Mystères de Paris*, grâce à la vogue du roman, n'en tinrent pas moins l'affiche pendant trois mois.

De son côté, Auguste Vitu, qui avait déjà commenté en 1876 (dans *Le Figaro*, n° 171) assez sévèrement l'adaptation des *Mystères de Paris* au théâtre, reprend son commentaire dix ans plus tard dans *Le Figaro*, n° 43, lors de la nouvelle adaptation de l'ouvrage par Ernest Blum, et résume l'erreur commise à son avis par les arrangeurs (Goubaux et Beudin), qui « établirent leur pièce sur les amours de la comtesse Sarah Mac Grégor avec le prince Rodolphe et sur les crimes du notaire Jacques Ferrand, laissant au second plan les études sociales et les types populaires qui justifiaient le titre » (Vitu, 1887 : 3).

Dans le même numéro 43 du *Figaro*, de 1887, un autre critique, sous le nom de « un monsieur de l'orchestre » (1887 : 3), offre une explication au sujet de la version de Dinaux qui nous semble fort vraisemblable, vu le rapport d'amitié entre Goubaux et Lemaître : « Dinaux, en effet, n'avait eu qu'une pensée : écrire un beau rôle pour Frédéric Lemaître et concentrer sur ce personnage tous les effets qu'Eugène Sue avait disséminés sur une foule d'autres personnages devenus légendaires ».

Tout compte fait, malgré les inévitables omissions et réductions opérées dans les adaptations théâtrales de Dinaux, le public attendait toujours expectant¹⁴ les représentations de Sue, comme le signale ce même critique dans *Le Figaro* :

Et pourtant, la vogue du roman était telle que l'annonce de cette première représentation avait littéralement fanatisé Paris. On s'arrachait à prix d'or les moindres places, et on vendit des fauteuils jusqu'à cent francs, ce qui, pour l'époque, était phénoménal. La légende même raconte qu'on se mit à faire la queue pour la seconde représentation au moment où le rideau se levait pour la première (Un Monsieur de l'orchestre, 1887 : 3).

5. La collaboration littéraire de Goubaux dans les romans de Sue

Dans son livre biographique dédié à Sue, Mirecourt (1859 : 76) affirme que le

¹⁴ C'est ce que rappelle Frédéric Lemaître (1880 : 260) dans ses *Souvenirs* : « *Les Mystères de Paris*, dont le succès, obtenu par le roman dans lequel Eugène Sue s'évertuait à tailler un drame en collaboration avec Goubaux, révolutionnait alors tout le monde ».

romancier « est doué d'une puissance d'invention merveilleuse » et que « nous devons lui rendre cette justice qu'il travaille sans collaborateurs », affirmation que Mirecourt (1859 : 78) nuance dans une note en bas de page, où il convient que « M. Prosper Dinaux est son collaborateur pour les ouvrages dramatiques ».

Or, il existe de nombreuses preuves qui documentent¹⁵ une association littéraire entre Goubaux et Sue au-delà des ouvrages adaptés pour la scène.

Michaud (1843 : 394) laisse entrevoir, dans sa *Biographie universelle*, un éventuel rapport entre *Arthur, journal d'un inconnu*, roman de Sue de 1839, et Goubaux, qui lui aurait inspiré sa fin :

[Sue] écrivit *Arthur*, dont le commencement parut d'abord dans le journal *la Presse*, et dont la fin, inspirée, dit-on, par un ami d'Eugène Sue, M. Goubaux, qui devint ensuite son collaborateur, révélait assez de talent pour que, plus tard, un critique minutieux, M. Ste-Beuve, le fit précéder d'un jugement littéraire.

De son côté, dans la description que fait Legouvé sur le rapport littéraire entre Goubaux et Sue, l'on perçoit un certain degré de reproche dans l'absence de reconnaissance publique de la participation ou, du moins de l'inspiration de Goubaux dans certains ouvrages de grande renommée de Sue, comme *Les Mystères de Paris* :

Je ne suis pas le seul qui aurais le droit d'écrire ces lignes. Il est, ou plutôt il était un romancier illustre, qui e t tenu aussi à honneur d'appeler Goubaux son maître, c'est Eugène Sue. L'influence de Goubaux sur lui fut profonde et toujours salutaire. Les plus touchantes pages des *Mystères de Paris*, les chapitres vraiment inspirés par l'amour de l'humanité, les passages où la pitié jaillit comme un cri du cœur, sont nés de cette influence (Legouvé, 1861 : s.p.).

En définitive, il s'agirait alors de deux éventuelles contributions, par le biais de conseils ou d'inspirations littéraires, que Goubaux aurait fournies dans la composition de ces deux romans de Sue : d'une part *Arthur* et de l'autre *Les Mystères de Paris*.

Madame Marie de Solms, contemporaine de l'auteur, sans nommer explicitement Goubaux, laisse entrevoir ce rapport de conseil de la part des amis de Sue. Dans l'Avant-Propos¹⁶ de l'ouvrage *Eugène Sue photographié par lui-même* (où elle reproduit

¹⁵ Nous n'abordons pas ici les lettres de Goubaux pour documenter ses contributions puisque l'étude de sa correspondance fait partie de l'analyse menée par Isabelle Bes Hoghton dans ce même numéro de * dille*.

¹⁶ Dans son Avant-Propos, Solms (1858 : 49) dévoile une amitié et un dévouement profonds pour Sue, qui se manifestent tout le long de son discours : « C'est chez moi qu'il a écrit le *Fils de famille*, qu'il m'a dédié ; c'est chez moi que nous avons eu ces longues conversations graves et paternelles de sa part, affectueuses et filiales de la mienne, dont l'écho vibre encore dans mon cœur ; c'est chez moi enfin, qu'il a trouvé l'amitié qui lui manquait, l'amitié d'une femme, plus douce et plus ingénieuse que celle d'un homme ».

la correspondance de celui-ci), Solms s'occupe de retracer la vie du romancier. Du fait de son amitié avec Sue, son Avant-Propos n'a pas seulement le but de fournir des « Détails sur sa vie et ses œuvres », mais aussi celui de réfuter¹⁷ les accusations de sybaritisme et les critiques¹⁸ que Sue avait reçues :

De ce moment date pour lui cette existence luxueuse qui a servi de thème à tant de fables absurdes, à tant de calomnies aussi odieuses que ridicules. [...] C'est ici le moment d'aborder cette accusation de sybaritisme que les ennemis de l'auteur des *Mystères de Paris* ont continuellement sur les lèvres (Solms, 1858 : 24 et 27).

Certes, la participation de Goubaux n'est pas mentionnée explicitement dans cette biographie, mais Solms parle de certains amis qui conseillent et soutiennent le romancier lors de la composition d'*Arthur* et des *Mystères de Paris*. Par rapport à *Arthur*, elle signale : « Conseillé par quelques amis restés fidèles à sa mauvaise fortune, il se retira à la campagne et chercha dans un travail immodéré des distractions contre ses douloureuses préoccupations. Trois mois après, il publia le roman d'*Arthur*, où [...] il s'est peint lui-même » (Solms, 1858 : 30-31).

Donc, d'après Solms, pour ce qui est de la composition du roman *Arthur*, le seul conseil des amis restés fidèles (ici elle fait probablement allusion à Legouvé et à Goubaux) n'aurait été que celui de recommander à l'auteur de se retirer à la campagne.

Pour ce qui est des *Mystères de Paris*, Solms (1858 : 32) établit explicitement un lien de parenté avec les conseils des amis : « toujours conseillé par les amis qui l'avaient soutenu et encouragé de leur amitié au moment douloureux des revers, il se mit à étudier les misères du peuple, et le résultat de ses études, les *Mystères de Paris*, furent publiés ».

Par conséquent, dans le cas des *Mystères de Paris*, Solms convient à signaler que l'étude des misères du peuple découle directement de l'encouragement et des conseils de ces amis fidèles.

Toutefois, même après avoir fait cette concession, la transformation des idées dans les ouvrages de Sue ne découlerait, d'après Solms, que des revers de la fortune qui seraient à l'origine du changement de l'approche littéraire du romancier. Voyons ce qu'elle dit à ce sujet :

¹⁷ Solms (1858 : 62-63) réfute aussi une des anecdotes de Dumas : « Alexandre Dumas a introduit dans sa plus intéressante que véridique biographie je ne sais quelle histoire de femme. [...] Je n'ai presque pas quitté Sue pendant les trois dernières années de sa vie ; [...] l'âge et les infirmités aidant, il avait depuis longtemps dit adieu à la galanterie, et son intérieur calme et presque austère n'était animé par aucune figure féminine. N'en déplaise au trop fécond romancier [Dumas], les dernières années de notre ami ont été adoucies par l'amitié peut-être, mais n'ont pas été troublées par l'amour ».

¹⁸ Notamment « qu'il n'était pas de bonne foi et que ses convictions démocratiques n'étaient qu'une comédie ; on l'a accusé de [...] déchaîner les passions avides uniquement pour gagner de l'or, sans avoir le moindre souci des maux qu'il causait » (Solms, 1858 : 10).

La nouvelle de sa ruine anéantit Eugène Sue, et cette catastrophe inattendue le jeta pendant quelques jours dans une prostration complète ; [...] presque tous les amis des jours de richesse disparurent [...]. Les cœurs dans l'amour desquels il espérait pouvoir se retremper et se consoler lui refusèrent les compensations auxquelles il était en droit de prétendre. Oh, ce fut un réveil cruel ! et de ce jour date la transformation qui s'opéra dans les idées et les habitudes d'Eugène Sue, transformation qui déteignit dans ses nouvelles œuvres et leur donna cette portée philosophique et sociale qui assure à jamais leur immortalité (Solms, 1858 : 30-31).

On voit bien que la version fournie par l'ami de Goubaux (Ernest Legouvé) et celle de l'amie de Sue (Marie de Solms) coïncident dans l'idée d'une participation des amis de Sue dans la composition de ces deux romans, ne serait-ce que par le biais de conseils ou d'approches littéraires (Legouvé pointe directement Goubaux, tandis que Solms, moins spécifique, ne mentionne que des « amis restés fidèles »).

Voyons maintenant la version de Dumas, car sans l'ombre d'un doute, la description la plus détaillée sur l'origine de l'amitié et du rapport littéraire établis entre Goubaux et Sue est celle d'Alexandre Dumas père, qui en fait le portrait dans ses *Causeries* et dans ses *Mémoires*¹⁹.

D'après Dumas, l'origine de l'amitié qui s'établit entre Sue et Goubaux aurait eu lieu à travers la médiation de Legouvé. Sur ce sujet, Dumas (1857 : 89) explique dans ses *Causeries* que Goubaux avait rencontré Eugène Sue « deux ou trois fois et sans intimité », mais qu'« il n'en accepta pas moins cette mission que lui confiait Legouvé et qui avait pour but de relever, par la force, par la raison et par la droiture, cette âme brisée qui n'avait la force que de gémir ».

Ce fut donc grâce à Ernest Legouvé, décrit par Dumas (1857 : 89) comme « un esprit sain, un cœur droit et une âme chrétienne », que Goubaux se rendit chez Sue pour lui remonter la morale, dans un moment où le romancier se trouvait accablé par les dettes, le manque d'argent et l'abandon de ses amis : « Goubaux trouva le malade dans une atonie morale complète ; tout venait de lui manquer à la fois : fortune, amitié, amour ! Goubaux essaya de le relever par la gloire » (Dumas, 1857 : 89-90). Toujours d'après Dumas (1857 : 89-90), Eugène Sue était démoralisé au point de croire qu'il n'avait point de talent ; accablé par un sentiment défaitiste, il ne trouvait plus le courage d'avancer au-delà des deux premiers chapitres de son *Arthur* :

Tenez, en voulez-vous un exemple : voilà deux mois que j'ai fait les deux premiers feuilletons d'un roman nommé *Arthur* ; voilà

¹⁹ Dans ses *Mémoires*, Alexandre Dumas (père) recueille une biographie de Sue, qui reprend pour la plupart celle qu'il avait composée en 1857 dans ses *Causeries*, à la mort du romancier. Il rappelle quelques données intéressantes, comme les suivantes : « Eugène Sue naquit le 1^{er} janvier 1803. Il a, par conséquent, cinq mois de moins que moi, et quelques jours de plus que Victor Hugo » (Dumas, T. X, 1884 : 249).

deux mois que ces deux feuilletons ont paru dans la *Presse*. Je ne puis pas arriver à faire le troisième. Je suis un homme perdu, mon cher monsieur Goubaux, et, si je n'étais pas *poltron comme une vache*, je me brûlerais la cervelle.

Goubaux se mit donc à l'ouvrage pour aider le romancier et le faire sortir de sa crise de talent. Il commence alors par lire les deux premiers feuilletons d'*Arthur* et revient le lendemain pour lui offrir ses conseils :

Goubaux revint le lendemain ; il avait lu les deux chapitres. [...] ces deux chapitres, en piquant la curiosité, n'entament aucun sujet. [...] –Eh bien, je vais vous donner une idée. [...] Vous doutez de tout, de vos amis, de vos maîtresses, de vous-même ? [...] Eh bien, faites le roman du doute : que ce voyageur qui visite la maison abandonnée soit vous. Creusez votre cœur, faites-en résonner toutes les fibres. [...] Vous serez tout étonné qu'autour de vous gravitera tout un monde de personnages créés, non point par vous, mais, selon le côté où vous les envisagerez, par le hasard, la fatalité ou la Providence. Quant aux événements, au lieu que ce soient les caractères qui ressortent d'eux, ce sont eux qui ressortiront des caractères. Mais, avant tout, quittez Paris, isolez-vous avec vous-même, trouvez quelque campagne [...] et ne revenez que quand votre roman sera fini (Dumas, 1857 : 91-93).

Voilà comment, d'après Dumas, grâce à Goubaux et à ses conseils, Eugène Sue aurait réussi à finir son *Arthur*. Dumas (1857 : 94) reproduit un extrait de la préface du roman pour prouver que Sue « avait bien suivi le conseil de Goubaux » et finit par conclure que « De là date l'amitié de Goubaux pour Eugène Sue, et l'espèce de vénération qu'Eugène Sue avait pour Goubaux. [...] Goubaux était, non-seulement l'homme du conseil moral, mais encore l'homme du conseil littéraire » (Dumas, 1857 : 98-99).

Jusqu'ici la version de Dumas sur la contribution de Goubaux dans l'*Arthur* de Sue. Pour ce qui est de sa contribution dans *Les Mystères de Paris*, elle est aussi longuement expliquée dans ses *Causeries* : « Ce fut, ayant à sa droite Goubaux, qui était sa raison, et à sa gauche cette femme [...], qui était sa lumière, qu'Eugène Sue fit ses deux meilleurs romans, *Mathilde* et *les Mystères de Paris* » (Dumas, 1857 : 99).

Dans la présentation des conseils littéraires fournis par Goubaux à Sue l'on perçoit facilement à quel point, d'après Dumas (1857 : 100-102), la contribution de Goubaux fut déterminante dans la composition des *Mystères de Paris* :

Souvent, Goubaux, en causant avec Eugène Sue, lui avait dit : – Mon cher Eugène, vous croyez connaître le monde et vous n'en avez vu que la surface ; [...] vous n'avez vu et fréquenté qu'une classe de la société. Il y a une chose au milieu de laquelle

vous vivez, que vous ne voyez pas, qui vous coudoie éternellement [...]. C'est le peuple ! Ce peuple jamais on ne l'entrevoit même dans vos livres ; vous le dédaignez, vous le méprisez, vous le mettez à néant [...]. Voyez donc le peuple, étudiez-le donc, appréciez-le donc ; c'est un cinquième élément que la physique a oublié de classer, et qui attend son historien, son romancier, son poète. Vous avez assez vécu jusqu'aujourd'hui dans les régions supérieures de la société ; descendez dans les classes inférieures ; c'est là, croyez-moi, que sont les grandes douleurs, les grandes misères, les grands crimes, mais aussi les grands dévouements et les grandes vertus. [...] Mais Eugène Sue secouait la tête. Un jour, il se décida [...] et s'en alla tout seul dîner dans un cabaret de la rue aux Fèves. [...] Il rentra, et, sans savoir où cela le mènerait, il fit les deux premiers chapitres des *Mystères de Paris* [...] ; puis un troisième qui s'y rattachait tant bien que mal [...]. Ces trois chapitres faits, il envoya chercher Goubaux et les lui lut. Goubaux trouva les deux premiers chapitres excellents, mais le troisième mal soudé [...]. Il fut sacrifié séance tenante. [...] Eugène Sue discuta avec Goubaux le plan de trois ou quatre autres chapitres, qui furent arrêtés.

C'est-à-dire que Goubaux non seulement lui aurait fourni le sujet d'étude du roman et lui aurait conseillé d'éliminer le troisième chapitre, qu'il avait trouvé « mal soudé », mais encore il aurait travaillé avec Sue pour tracer « le plan de trois ou quatre » nouveaux chapitres des *Mystères de Paris*.

Après le succès énorme de cet ouvrage, « Et alors seulement, Eugène Sue comprit quel admirable conseil lui avait donné Goubaux » (Dumas, 1857 : 104).

Quand bien même l'on prendrait avec des pincettes la description probablement très romancée de Dumas, si l'on tient compte aussi de la version de Legouvé, celle de Mallefille, celle de Solms et celle d'autres contemporains, comme René de Rovigo²⁰, et vu aussi la personnalité de Goubaux vantée par ses amis (son éventuelle bonté, généreuse disposition et humilité), il semblerait raisonnable de conclure que, effectivement, Goubaux avait contribué sensiblement à redresser l'approche littéraire d'Eugène Sue, en lui fournissant des idées et des conseils littéraires d'ordre substantiel que le romancier suivit au point de la lettre²¹ et qui contribuèrent à l'énorme succès desdits ouvrages.

²⁰ À cet égard, nous recueillons aussi le commentaire de Rovigo (1857 : 2) dans *Le Figaro*, où il commente la publication d'Alexandre Dumas sur Eugène Sue : « Eugène Sue, aimer le peuple ! mais vous le dites vous-même, monsieur Dumas, ce fut M. Goubaux d'abord, ce fut ensuite M. le docteur Véron qui lui montrèrent la voie, dans un moment où l'écrivain était aux abois et où il s'agissait de relever le *Constitutionnel* ».

²¹ « Eugène suivit en tout point le conseil de Goubaux » (Dumas, 1857 : 98).

6. Conclusions

Pour conclure, il est clair que la collaboration de Goubaux dans le domaine théâtral n'offre point de mystère du moment que les noms des auteurs figuraient ostensiblement pour chaque pièce, aussi bien sur les affiches des représentations, que sur leur version écrite et publiée.

Pour ce qui est des romans *Arthur* et *Les Mystères de Paris*, de Sue, il nous semble avoir offert dans notre étude des preuves suffisantes sur l'existence raisonnable de la participation effective de Goubaux dans la composition des deux ouvrages par le biais de conseils littéraires et d'indications significatives, qui ont permis de modifier l'approche du romancier dans les deux cas.

D'autre part, face à l'éventuel écueil de considérer comme une collaboration les indications, les discussions sur les plans de contenu et les conseils littéraires fournis par Goubaux, lors de la conception et composition de ces deux romans, la définition formulée par Harmand (1901 : 5), déjà commentée, nous a permis de trancher l'affaire dès le départ, « car il n'est pas nécessaire que le travail produit soit matériel : il peut suffire qu'il soit resté intellectuel, pourvu qu'il ait été utilisé et ait en conséquence produit, dans l'œuvre achevée, un résultat appréciable ».

De ce fait, d'après l'explication de Harmand et ses propos sur le principe de l'indivisibilité de la collaboration, il nous semble que ce serait bien le cas de Goubaux, qui –en dehors de son travail d'arrangement pour transformer en pièces de théâtre certains romans d'Eugène Sue–, avait aussi coopéré avec lui à travers ses conseils littéraires et ses idées visant à redresser les romans *Arthur* et *Les Mystères de Paris*, tel que nous l'avons vu dans notre étude. Et cela même si, comme le souligne Legouvé (1861 : sans page), ce fut bien Eugène Sue qui avait rédigé ces ouvrages du début à la fin : « [...] non qu'une autre plume que celle de Sue ait écrit un mot de ces pages, mais Sue avait été longtemps sceptique, moqueur, désenchanté : c'est Goubaux qui lui apprit à aimer l'humanité, à la plaindre, à la secourir, à croire en elle ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANONYME (1847) : « Théâtre de la Gaîté. *Martin et Bamboche* ». *Le Charivari*, 303, 16^e année, 30 octobre, 2.
- BIGUET, Alexandre (1887) : « Premières représentations ». *Le Radical*, 44, 7^e année, dimanche 13 février, 3.
- BOULATIGNIER ; Maurice MONJEAN ; Lucien MALLEFILLE & Louis JUDICIS (1861) : « Discours prononcés sur la tombe de M. Goubaux », in P.-P. Goubaux, *Nouvelles*. Paris, Imprimerie Centrale des Chemins de Fer, 547-556.

- DELPIT, Albert (23/06/1879) : « Revue dramatique. Porte Saint-Martin : *Les Mystères de Paris* (reprise), drame en cinq actes et douze tableaux, d'Eugène Sue et Dinaux ». *La Liberté*, lundi 23 juin, 1.
- DUMAS, Alexandre [père] (1857) : « Eugène Sue, sa vie et ses œuvres », in *Causeries*. Leipzig, Alph. Durr, Libraire-Éditeur, 43-118. [Paru aussi dans le journal publié et rédigé par Alexandre Dumas, seul : *Le Monte-Cristo*, 17, 1^e année, jeudi 13 août 1857].
- DUMAS, Alexandre [père] (1884) : *Mes Mémoires*. Tome VIII et Tome X de ses *Œuvres complètes*. Paris, Calmann Lévy Éditeur.
- FIGUEROLA, M. Carme (2023) : « El estudio de la escritura colaborativa : un reto que asumir ». *L'Ull crític*, 25-26, 21-37.
- GÉRÔME (1874) : « Courrier de Paris ». *L'Univers illustré*, 986, 17^e année, 14 février, 98-102.
- HARMAND, Georges (1901) : *La collaboration dans les œuvres intellectuelles*. Paris, Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, Imprimerie Nationale.
- LAFON, Michel & Benoît PEETERS (2006) : *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*. Paris, Éditions Flammarion.
- LEGOUVÉ, Ernest (1861) : « Notice biographique sur l'auteur : Prosper Goubaux », in P.-P. Goubaux, *Nouvelles*. Paris, Imprimerie Centrale des Chemins de Fer, s.p.
- LEMAÎTRE, Frédéric (1880) : *Souvenirs de Frédéric Lemaître*, publiés par son fils. Paris, Paul Ollendorff, Éditeur.
- MICHAUD (1843-18...) : « Eugène Sue », in *Biographie Universelle Ancienne et Moderne*, Tome 40. Paris, Chez Mme C. Desplaces, 393-396.
- MIRECOURT, Eugène (1859) : *Eugène Sue*. Paris, Gustave Havard Éditeur.
- MURET, Théodore (1865) : *L'histoire par le théâtre. 1789-1851. Le Gouvernement de 1830. La seconde République*. Paris, Amyot Éditeur.
- PETIT, Édouard (1895) : « Chronique de l'École. Prosper Goubaux ». *Le Radical*, 2, 15^e année, mercredi 2 janvier, 4.
- ROVIGO, René de (1857) : « Courrier de Paris ». *Le Figaro*, 262, jeudi 20 août 1857, 1-3.
- SOLMS, Marie de, née Bonaparte-Wyse (1858) : « Eugène Sue. Avant-Propos », in Eugène Sue, *Eugène Sue photographié par lui-même*. Genève, Imprimerie C.-L. Sabot, 5-64.
- SUE, Eugène (1858) : *Eugène Sue photographié par lui-même : fragments de correspondance non interrompue de 1853 au 1er août 1857 avant-veille de sa mort, précédés de détails sur sa vie et ses œuvres*. Madame Marie de Solms (éditeur). Genève, Imprimerie C.-L. Sabot.
- UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE (1887) : « La soirée théâtrale. *Les Mystères de Paris* ». *Le Figaro*, 43, 33^e année, 3^e série, samedi 12 février, 3.
- VALENTIN (1883) : « L'histoire du Juif errant ». *Le Gaulois*, 216, 17^e année, 3^e série, samedi 17 février, 1-2.
- VITU, Auguste (1876) : « Premières représentations ». *Le Figaro*, 171, 23^e année, 3^e série, lundi 19 juin, 3.

VITU, Auguste (1887) : « Premières représentations. *Les Mystères de Paris*, pièce en cinq actes et douze tableaux, tirée du roman d'Eugène Sue, par M. Ernest Blum ». *Le Figaro*, 43, 33^e année, 3^e série, samedi 12 février, 3.

Erckmann-Chatrian : « deux plumes jumelles » ? Heurs et malheurs de l'écriture en collaboration

Noëlle BENHAMOU

Université de Picardie Jules Verne

noelle.benhamou@u-picardie.fr

<https://orcid.org/0000-0001-7854-409X>

Resumen

Erckmann y Chatrian colaboraron de 1847 a 1887 y escribieron colecciones de cuentos, novelas y obras de teatro bajo un doble nombre. Los periodistas pensaban que se trataba de un solo autor, mientras que Pierre Larousse los llamaba «los dos escritores gemelos» y «los hermanos siameses de la literatura contemporánea». Pero esta empresa literaria a cuatro manos llegó a su fin cuando Chatrian le confesó a Erckmann que estaba pagando a *negros* por adaptaciones teatrales en nombre de su colega y amigo. El recurso a colaboradores ajenos al dúo puso fin a una amistad y a un sistema que habían funcionado durante cuarenta años. Su rotunda separación llevó a un juicio para determinar cuál de los dos tenía realmente la pluma.

Palabras clave: Erckmann-Chatrian, escritura colaborativa, historia de la literatura.

Résumé

Erckmann et Chatrian ont collaboré de 1847 à 1887 et ont signé d'un double nom recueils de contes, romans et pièces de théâtre. Les journalistes croyaient avoir affaire à un seul auteur, tandis que Pierre Larousse les nomma « les deux plumes jumelles » et « les frères siamois de la littérature contemporaine ». Mais cette entreprise littéraire à quatre mains prit fin lorsque Chatrian avoua à Erckmann qu'il payait des nègres pour les adaptations théâtrales sur la part de son collègue et ami. Le recours à des collaborateurs extérieurs au duo a mis fin à une amitié et à un système qui avaient fonctionné pendant quarante ans. Leur séparation retentissante donna lieu à un procès pour déterminer qui tenait vraiment la plume.

Mots-clés : Erckmann-Chatrian, écriture collaborative, histoire littéraire.

Abstract

Erckmann and Chatrian collaborated from 1847 to 1887 and wrote collections of short stories, novels, and plays under a dual name. Journalists thought they were a single au-

* Artículo recibido el 9/07/2024, aceptado el 20/11/2024.

thor, while Pierre Larousse called them «the twin writers» and «the Siamese brothers of contemporary literature». But this four-handed literary enterprise came to an end when Chatrian confessed to Erckmann that he was paying ghostwriters for theatrical adaptations on behalf of his colleague and friend. The use of collaborators from outside the duo put an end to a friendship and a system that had worked for forty years. Their resounding separation led to a trial to determine who really had the pen.

Keywords: Erckmann-Chatrian, collaborative writing, literary history.

1. Introduction

L'écriture en collaboration a toujours provoqué de vives réactions comme le soulignent Michel Lafon et Benoît Peeters (2006) qui s'intéressent essentiellement au XIX^e siècle. Pour les uns, il s'agit d'une pratique littéraire occulte puisque les collaborateurs sont généralement cachés, voire invisibles. Pour d'autres, elle est totalement scandaleuse étant donné que tous les co-auteurs n'apparaissent pas sur la couverture de l'œuvre. Ainsi, les critiques donnent en exemple le travail d'Auguste Maquet au côté d'Alexandre Dumas, ou pour le théâtre des collaborateurs de Labiche et de Feydeau. Lorsqu'il est question au XIX^e siècle d'écriture en collaboration assumée, deux autres noms viennent aussitôt à l'esprit : les Goncourt et Erckmann-Chatrian. Les premiers, frères de sang, écrivirent à quatre mains leur journal et des romans. Ils glanèrent des informations dans les salons et s'appuyèrent sur le document humain pour rédiger leurs œuvres fictionnelles. Ils virent leur collaboration s'achever avec la mort du cadet, Jules, en 1870. Les seconds intriguent d'autant plus qu'ils n'ont aucun lien de parenté mais qu'ils collaborèrent durant quarante ans environ, de 1847 à 1887, et laissèrent des récits, nouvelles et romans, et des pièces de théâtre adaptées de leurs œuvres. Ce sont les heurs et malheurs de cette collaboration que nous nous proposons d'évoquer en rappelant tout d'abord la vie des deux Lorrains jusqu'à leur première rencontre et les circonstances de leur association, puis d'étudier le système d'écriture de ceux que Larousse surnomma « les frères siamois de la littérature contemporaine ». Enfin, nous analyserons la brouille qui mena à leur séparation définitive en 1887.

2. La rencontre et l'association de deux Lorrains

Les vies d'Émile Erckmann et d'Alexandre Chatrian sont plutôt bien connues depuis les travaux pionniers de Louis Schoumacker (1933) et, plus proches de nous, de l'historien Jean-Pierre Rioux (1989)¹. Émile Erckmann, né en 1822 à Phalsbourg, est le fils d'un relieur et papetier protestant, Philippe Erckmann, originaire de Suisse, et d'une Alsacienne, Juliana Weiss, dont la famille habite la Petite Pierre. Dernier de cinq

¹ On doit aussi rendre hommage au travail de Paul Kittel, président de l'association Sauvegarde du Patrimoine de Phalsbourg, auquel on doit la brochure *Émile Erckmann (1822-1899). Écrivain et citoyen* (2000).

enfants, il est souvent gardé par le Capitaine Florentin et sa femme, qui reçoivent des « grognards », soldats de la vieille garde sous Napoléon I^{er}, et qui deviendront des personnages de ses récits. Émile est donc bercé par les souvenirs des soldats de l'Empire qui seront une source de ses écrits. Il souffre beaucoup de la disparition de sa mère survenue alors qu'il n'a que dix ans. Il devient alors interne au collège de Phalsbourg où il fait la connaissance de M. Perrot, professeur qui change sa vie. Il le fera apparaître lui aussi dans son œuvre sous le trait de Nicolas Poirier, professeur de rhétorique et de philosophie au collège de Sainte-Suzanne dans *Le Grand-Père Lebigre* (1880) et *La Vision de M. Nicolas Poirier* (1880). Enfant réservé et quelque peu solitaire, Émile prépare le baccalauréat à Nancy et devient bachelier en 1841. En 1842, il va faire son droit à Paris et loge chez le libraire Froment Pernet, qui apparaît sous les traits du héros de *Le Grand-Père Lebigre*. L'année suivante, il publie une brochure engagée, *Du recrutement militaire* (1843), qui critique la conscription, le système du tirage au sort et des remplaçants. En 1845, ayant échoué à sa troisième année de droit et atteint de la fièvre typhoïde, il rentre à Phalsbourg.

Alexandre Chatrian, né en 1826 à Grand Soldat, est l'avant-dernier des douze enfants de Jean-Baptiste Chatrian, maître-verrier originaire du Val d'Aoste, et de Marie-Anne Restignat. La famille paternelle est établie dans la région depuis le XVIII^e siècle. Passionné de lecture, Alexandre étudie d'abord auprès de l'abbé Thony à Dabo. Comme Erckmann, il écoute les récits des soldats de la Révolution et de l'Empire. De 1842 à 1844, il est élève en « classe industrielle » au collège de Phalsbourg. En 1843, la verrerie dont son père est le principal actionnaire fait faillite. Alexandre part en Belgique, où il se fait embaucher comme comptable et contremaître dans une verrerie. Licencié, il retourne à Phalsbourg en 1847, où il sollicite un emploi auprès de son ancien professeur M. Perrot. Il obtient un poste de maître d'études au collège de Phalsbourg. Ses années d'enseignement inspireront au duo *Histoire d'un sous-maître* (1871) et *Les Années de collège de Maître Nablot* (1874).

Cette année 1847 voit donc la rencontre de deux jeunes Lorrains, que tout oppose, leur physique – l'un est grand et mince, blond ; l'autre petit et râblé, aux cheveux aile de corbeau –, comme leur caractère – l'un est rêveur, timide et cultivé ; l'autre a de l'aplomb, est bavard et a les pieds sur terre –, mais qui sont tous deux férus de littérature. Leur professeur de rhétorique et de philosophie, M. Perrot, les a réunis pour qu'ils s'épaulent l'un l'autre afin d'atteindre leur rêve de gloire littéraire. Il aurait dit à ce propos : « Quand Chatrian écrivait quelque chose, il venait me demander mon avis. En même temps, il y avait ici un autre jeune homme, qui venait me consulter : c'était Émile Erckmann. J'ai vu ce qui manquait à l'un et à l'autre ; je leur ai conseillé de s'associer. C'est ce qu'ils ont fait » (Schoumacker, 1933 : 45).

Les oppositions de leurs caractères vont devenir des atouts pour le duo, formant une certaine complémentarité. Seul, Émile Erckmann, que ses proches ont surnommé « le Braque », le fou, n'aurait pas eu le courage de continuer et de faire connaître son

œuvre. Les deux jeunes gens ont besoin d'échanger leurs idées et de discuter de leurs œuvres respectives. Émile rédige des contes, tandis qu'Alexandre compose des poèmes et des pièces de théâtre qu'il envoie à ses frères avec pour ordre de les détruire. En 1847, Alexandre écrit à ses frères : « J'ai fait la connaissance d'un jeune homme de talent qui vit retiré d'une façon indépendante. On le regarde comme un fou. Je ne vois en lui qu'un homme d'un grand esprit. Bref, nous sommes liés et nos relations sont très fréquentes » (Schoumacker, 1933 : 45). Son drame en quatre actes *Les Montagnards des Vosges* qu'il espérait voir joué en Belgique sert de base aux deux amis pour *Georges ou le chasseur des ruines*, drame en cinq actes et deux tableaux, publié en 1848 à Saint-Nicolas-de-Port et étrangement signé Émile Erckmann et Pierre Chatrian. Ils avaient présenté cette pièce au Théâtre de la Gaîté puis à L'Ambigu Comique. Mais elle ne sera pas jouée car Erckmann refuse de porter des corrections à son manuscrit comme le lui demandait le directeur du théâtre.

En 1849, Alexandre Chatrian fait paraître dans le journal *Le Démocrate du Rhin* un conte, *Malédiction*, tiré de son roman *Karl-Maria*, tandis qu'y paraît également le conte « Vin rouge, vin blanc » qu'Émile avait écrit sous le titre *Les Deux Crânes*. Les deux récits sont signés Émile Erckmann-Chatrian, c'est-à-dire la réunion de leurs deux patronymes. Les écrits communs paraissent sous cette double signature. Ainsi le recueil *Histoires et contes fantastiques*, le récit *Science et Génie* et le drame *L'Alsace en 1814* paraissent chez Silbermann à Strasbourg en 1850. Cette dernière pièce est, elle aussi, tirée des *Montagnards des Vosges*, que Chatrian avait écrite. *L'Alsace en 1814* est représentée sur le Théâtre de Strasbourg le 20 janvier 1850 mais la pièce est interdite par le préfet car un spectateur a crié « Vivent les rouges ! » dans la salle.

On voit donc combien les deux auteurs remanient leurs œuvres de jeunesse pour essayer de percer dans le milieu littéraire, ils changent le titre et réécrivent l'œuvre avant de la publier sous la signature Émile Erckmann-Chatrian. La genèse des premières œuvres est instructive et montre combien les deux hommes font feu de tout bois pour publier. Émile Erckmann et Alexandre Chatrian se retrouvent en fin d'après-midi pour évoquer les écrits d'Émile : « Chatrian arrivait le soir vers cinq heures. Je lui lisais mes élucubrations philosophiques ou dramatiques et je me souviens qu'il me disait : je donnerais ma main gauche pour qu'un de ces drames fût représenté à Paris. Son enthousiasme me gagnait » (Kittel, 2000 : 10). À Paris, les deux compères conserveront ce système.

Émile est alors à Paris et Alexandre à Phalsbourg. Les événements de 1848 vont inverser la situation des deux hommes. En février 1848, Émile est secrétaire d'un « Club de la Sorbonne » et il est contraint de retourner à Phalsbourg car son père lui a coupé les vivres. Il y crée un club avec Chatrian et collabore au *Républicain alsacien*, journal qui sombre le 31 août. Mais Alexandre perd son emploi au collège de Phalsbourg en 1850 et quitte la Lorraine pour Paris, où il accepte de devenir le collaborateur

d'Émile, qui l'installe dans la capitale et lui verse une pension. À charge pour Chatrian de rendre célèbre le nom d'Erckmann-Chatrian.

Signalons cependant que la situation de Chatrian à Paris est pour le moins étrange et paradoxale car il est censé répondre à un cahier des charges laissé par Erckmann à la veille de son départ pour la capitale :

- 1°) Écrire des pièces pour les acteurs, c'est-à-dire se créer des intelligences dans la place.
- 2°) Aborder le drame autant que possible et ne faire du vaudeville que comme pis-aller.
- 3°) Tâter le terrain de l'école du Bon Sens. Voir si l'on ne pourrait convertir quelque influence au réalisme.
- 4°) Manœuvrer de façon à faire passer deux pièces coup sur coup² (Schoumacker, 1933 : 75).

Mais Chatrian se fait passer pour Émile Erckmann dans les salons et les milieux littéraires parisiens qu'il fréquente assidument. En 1850, il écrit ainsi à son ami resté à Phalsbourg :

Il est bien définitivement entendu que je m'appelle Émile Erckmann. Il n'y a pas à revenir là-dessus. Je m'appelle Erckmann ; Carré, Barbier, Beauplan et tous les autres collaborateurs ne me connaissent que sous le nom d'Erckmann. Question résolue, mon ami. J'ai signé *Georges et Valentine*, Émile Erckmann. Il n'y a plus à y revenir. D'ailleurs, c'est impossible, je ne puis changer³ (Schoumacker, 1933 : 78, note 107).

Il n'est donc pas étonnant que les critiques tels Barbey d'Aurevilly et Zola parlent d'un seul écrivain respectivement en 1859 et 1865.

C'est encore la correspondance entre les deux amis, désormais associés, qui nous permet de mesurer le rôle de chacun dans ce duo plein d'ambition littéraire. Chatrian est censé placer les pièces de théâtre qu'écrit Erckmann depuis la Lorraine mais ne réussit pas à faire jouer ces vaudevilles pourtant dans l'air du temps. Mis en garde par les siens, Émile vient à Paris surprendre son ami et le prévient qu'il ne pourra pas l'entretenir au-delà de l'hiver 1851-1852. Il leur faudra donc réussir vite mais le coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte le 2 décembre 1851 porte un coup d'arrêt à leur système de collaboration expérimentale qui aura duré deux ans. Alexandre, qui croit encore en une possible gloire littéraire, se décide à chercher un emploi qui lui permettra de poursuivre les démarches auprès des éditeurs et des journaux. Il fait donc jouer ses relations et écrit à ses frères :

En résumé, voilà la chose ; il me faut un emploi qui me prenne ma journée et qui, en échange, me donne de quoi vivre et de

² Lettre de Chatrian à ses frères, 14 octobre 1850.

³ Lettre de Chatrian à Erckmann, s.d. [entre le 1^{er} et le 25 janvier 1851].

quoi intervenir pour ma part dans la pension de nos vieux parents. Bref un emploi de douze cents francs.

Cet emploi obtenu, tout marche simplement : je travaille le jour pour vivre et le soir pour le théâtre, pour l'avenir. J'ai plus de force et de courage qu'il n'en faut pour accomplir cette double tâche. Béranger, Dumas, George Sand et bien d'autres ont commencé comme cela.

Erckmann a fait plus que sa part. Il est temps que je commence la mienne⁴ (Schoumacker, 1933 : 85).

Il trouve une place dans les Bureaux des Chemins de fer de l'Est, comme il l'annonce en mars 1852 dans une lettre à Émile :

J'entre à l'administration du chemin de fer de Paris à Strasbourg aux appointements de 4 francs par jour, à raison d'un travail de 10 heures du matin à 5 heures du soir... Grâce à Dieu, me voilà donc casé... et je pourrai sans inconvénient mener de front le travail du pain et celui de l'avenir... Travaille donc sans appréhension⁵ (Kittel, 2000 : 16).

Mais Erckmann est sur le point de trouver un autre collaborateur dans la personne d'Achille Toupié⁶, dramaturge qui cherche lui aussi à se faire un nom dans le métier et qu'il a connu à la faculté de droit. En 1852, il fait paraître un roman, *Schinderhannes ou les Brigands des Vosges*, au *Journal des faits* sous la seule signature Émile Erckmann. Ses velléités d'association avec Toupié ayant raté, il revient vers Alexandre mais pour une collaboration différente, où la littérature a peu sa place. Désormais, Erckmann écrit et Chatrian place leurs œuvres.

Erckmann, qui se sentait incapable d'écrire agréablement pour un vaste public, reconnaissait son inaptitude aux besognes d'ordre pratique que nécessitait le placement de ses manuscrits. Il se réservait, dans l'association, la composition des œuvres qu'il imaginerait à Phalsbourg. Quant à Chatrian, il s'installerait à Paris et n'aurait d'autre rôle, pour commencer, que de faire les démarches nécessaires à la publication des textes envoyés par son associé (Benoît-Guyod, 1963 : 72-73).

En avril 1854, Émile fait paraître toujours sous son seul nom « Lettre à une jeune femme blonde » dans *Le Figaro hebdomadaire*. Chatrian s'active pour faire publier des contes dans la presse. Les 19 et 20 février 1855, *Le Bourgmestre en bouteille* signé Émile Erckmann paraît dans *Le Mousquetaire* d'Alexandre Dumas. L'année suivante,

⁴ Lettre de Chatrian à ses frères, s.d. [après le 2 décembre 1851, avant le 20 février 1852].

⁵ Lettre de Chatrian à Erckmann, 1852.

⁶ Achille Toupié-Béziers (1826-1909) connut un certain succès au Gymnase avec *Les Roses remontantes* (1877). Il était membre de la Société des auteurs dramatiques.

Chatrian imagine un subterfuge pour rééditer le conte en deux livraisons dans *L'Artiste*. Il fait croire que l'auteur, E. Erckmann, est un disciple d'Hoffmann et que le conte a été traduit de l'allemand par Pierre Chatrian. Voici la mention figurant en note :

Tous les Français connaissent Théodore Hoffmann, et cependant personne, jusqu'à ce jour, ne s'est préoccupé du continuateur de l'illustre écrivain. On croirait, à voir cette indifférence, que le conte fantastique est mort avec son créateur... Et cependant rien de plus faux. – L'Allemagne est, avant tout, la patrie du rêve, le paradis terrestre de la fantaisie. – Le fantastique s'y trouve à l'état de souvenir et de croyance. – Il vit dans le passé par la légende, dans le présent par l'enthousiasme philosophique. – Hoffmann a donc tout un peuple de continuateurs.

Ce conte est une des productions les plus récentes de la jeune littérature d'outre-Rhin. Écrit dans le genre du maître, il caractérise cependant la tendance philosophique des élèves

P.[ierre] C.[hatrian] (Erckmann, 1856 : 243).

On peut considérer que cette publication, co-signée en un certain sens, marque le début de la véritable collaboration littéraire. D'autres contes suivront signés Émile Erckmann-Chatrian, mais c'est la publication en feuilleton de *L'Illustre Docteur Mathéus* dans *La Revue de Paris* en 1857, puis du volume en 1859, qui scelle le destin du duo.

3. « Les frères siamois de la littérature contemporaine » (Larousse)

C'est finalement en 1860 qu'Émile Erckmann et Alexandre Chatrian percent dans le milieu littéraire parisien où *L'Illustre Docteur Mathéus* se vend très bien à la Librairie nouvelle. Treize ans après leur première rencontre, les deux hommes touchent enfin leur rêve de gloire. Suite à la publication des *Contes fantastiques* chez Hachette et alors que les *Contes de la Montagne* sont sous presse chez Michel Lévy, collection Hetzel, Chatrian demande à son comparse d'abandonner le conte au profit du roman : « Les volumes de contes se vendent généralement très peu. Le public les considère comme des ouvrages faits de pièces et de morceaux et les éditeurs qui connaissent le goût du public, ne les publient qu'en rechignant... Les libraires vendent trois fois plus de *Mathéus* que de *Contes*⁷ » (Schoumacker, 1933 : 106). Cette intelligence commerciale sera suivie d'autres intuitions, comme si Chatrian savait prendre la mesure de l'air du temps et des attentes du lectorat. Cette même année 1860, il fait encore preuve d'ingéniosité en réussissant à placer *Hugues-le-Loup* en feuilleton dans le rez-de-chaussée du journal *Le Constitutionnel*.

⁷ Lettre de Chatrian à Erckmann, août 1860.

Le petit roman ou la longue nouvelle avait été accepté par *Le Moniteur universel* sous son premier titre, *La Tour de Hugues*⁸, dès octobre 1858. Mais la date de publication avait été sans cesse différée au profit d'auteurs à succès selon Chatrian : « Notre ami About et le réaliste Champfleury vont nous passer sur le dos »⁹ (Schoumacker, 1933 : 102). Finalement, le directeur du journal officiel du régime impérial refuse de publier une œuvre qu'il juge hostile au gouvernement¹⁰. Chatrian a pourtant foi en leur talent commun et écrit à son ami qui doute de leur succès à venir : « Dans deux ans d'ici, nous aurons enfoncé les réalistes, les fantaisistes et toute la classe de l'École Normale, à commencer par l'ami About¹¹ » (Schoumacker, 1933 : 106). Émile Erckmann propose alors à son camarade de remanier l'œuvre pour la proposer ailleurs. Mais Chatrian répond par la négative :

Je m'en charge, ne t'en inquiète pas. Cet ouvrage vaut mieux que tu ne penses. Il a de la vigueur, du coloris, de l'intérêt. *Mathéus* lui est supérieur, cela ne fait pas le moindre doute, mais *Mathéus* est une œuvre d'art qui ne peut être appréciée que par les délicats et par les hommes du métier. Le gros public, celui qui fait nombre et qui achète, n'y trouve pas les émotions auxquelles trente années de romantisme l'ont habitué et ce public-là trouvera la *Tour de Hugues* fort à son goût. J'en ai la certitude¹² (Schoumacker, 1933 : 102).

Le 11 mai 1859, Chatrian annonce à Erckmann qu'il a placé le roman au *Constitutionnel*. Il ne commencera à paraître qu'à partir du 17 janvier 1860 par l'entremise de Nathan Sichel, ami d'Émile Erckmann qui lui avait dédié le conte *Le Combat de coqs ou le Hibou de la synagogue*. Celui-ci était prote au *Constitutionnel*. Chatrian lui apportait régulièrement des bouteilles de kirsch et s'informait de la date de parution de l'œuvre commune. Le metteur en page aida ses amis en usant d'un habile stratagème. Le dimanche 15 janvier 1860, il emmène déjeuner Joseph-Félix Haly, rédacteur au journal, et l'enivre. Il dit ensuite à sa direction qu'il n'y a plus de roman, le dernier feuilleton s'étant arrêté la veille. Il propose de remplacer le rez-de-chaussée vide par *Hugues-le-Loup* (Siebecker, 1889 : 2), qui sera dédié à Haly dans le recueil. La ruse fonctionne bien et Chatrian peut écrire à Erckmann : « *Hugues-le-Loup* est un succès ; je souligne le mot, un vrai

⁸ Selon Louis Schoumacker, les deux correspondants désignaient aussi *Hugues-le-Loup* sous un autre titre *Waldeck* durant la rédaction de l'œuvre. *Waldeck* fut ensuite transformé en *Nideck* dans la version définitive.

⁹ Lettre de Chatrian à Erckmann, vers le 1^{er} décembre 1858.

¹⁰ Peut-être l'idée du crime de Yéri-Hans de Nideck se répercutant sur ses descendants, rappelait-elle trop le 18 brumaire et le 2 décembre.

¹¹ Lettre de Chatrian à Erckmann, vers le milieu de 1859.

¹² Lettre de Chatrian à Erckmann, 7 avril 1859.

succès. Tous les rédacteurs du *Constitutionnel* sont enchantés ; il y a longtemps qu'ils ne s'étaient trouvés à pareille fête¹³ » (Schoumacker, 1933 : 103).

On voit combien Chatrian faisait preuve d'une habileté commerciale dont Erckmann était dépourvu. C'est lui aussi qui prendra l'habitude de changer les titres entre la préoriginale et le volume afin de leurrer le lecteur qui croyait avoir affaire à de nouveaux récits : *Rembrandt* devient *Le Sacrifice d'Abraham* ; *Vin rouge et vin blanc*, *Le Bourgmestre en bouteille* ; *La Pie*, *Entre deux vins* ; *Le Tueur d'âmes*, *La Pêche miraculeuse* ; *L'Oreille de la chouette*, *L'Inventeur*. Même le roman *Le Fou Yégof* se transforme en *L'Invasion*, sans que la plupart du temps la lettre du texte n'ait été modifiée. Cette manœuvre purement commerciale, habile quoique peu honnête, ne serait jamais venue à l'idée d'Erckmann, pas assez terre-à-terre.

Comme l'écrivent Michel Lafon et Benoît Peeters dans leur essai (2006 : 136), « [d]orénavant, les prénoms s'effacent et les deux patronymes accolés font label, comme une signature unique en quatre syllabes, mélangeant mystérieusement les sonorités germaniques et françaises ». Mais, en 1862, les deux compères se demandent s'ils ne vont pas signer leurs œuvres à venir de leurs deux noms complets et remplacer le trait d'union par un « et ». Il semblerait que des amis bien intentionnés, dont Edmond About qui détestait Chatrian¹⁴, leur aient soufflé cette idée. Cependant, peu avant la publication de leur volume de *Contes des bords du Rhin*, Pierre-Jules Hetzel, leur éditeur, les met en garde :

Ce changement de signature sera considéré par les uns comme un relâchement d'amitié, par les autres comme un commencement de rupture. Je sais bien qu'il n'en est rien et que vous resterez unis dans la bonne fortune comme vous l'avez été dans les tiraillements de la lutte, mais mon impression personnelle ne changera pas l'impression produite sur le public et cette impression sera très fâcheuse. Du reste, vous ne tarderez pas à vous en apercevoir. La joie de vos rivaux, de vos ennemis, vous donnera la faute que vous avez commise. Ce n'est pas au moment décisif de la bataille qu'il s'agit de desserrer les rangs, sous prétexte qu'il tombe plus de boulets d'un côté que de l'autre. La personne qui vous a conseillé de signer Erckmann *et* Chatrian est un pire ennemi que tous les critiques malveillants de la presse parisienne. Elle vous coupe en deux, tandis que les critiques les plus rageurs ne peuvent que répandre votre nom et le grandir par les attaques (Schoumacker, 1933 : 118-119).

Hetzel conseille aux deux auteurs de rédiger une courte préface expliquant qu'ils sont deux écrivains sous une même signature. Le recueil *Contes des bords du Rhin*

¹³ Lettre de Chatrian à Erckmann, 29 août 1860.

¹⁴ About aurait dit à Erckmann en parlant de Chatrian : « voilà un monsieur qui fait payer cher ses services » (Schoumacker, 1933 : 119, note 105).

s'ouvre donc sur un texte indiquant qui ils sont. Ils rappellent leur amitié remontant à 1847.

Plusieurs critiques ayant exprimé le désir de savoir si *l'Illustre Docteur Mathéus, Maître Daniel Rock, les Contes fantastiques*, etc., sont l'œuvre d'un seul ou de deux écrivains, nous croyons devoir déclarer que nous sommes deux : Émile Erckmann et Alexandre Chatrian.

Cela ne nous empêchera pas de signer, comme par le passé, ERCKMANN-CHATRIAN, en considération de l'amitié qui nous unit depuis quinze ans, et du bon accueil que le public a fait, dès l'origine, à cette signature.

ERCKMANN-CHATRIAN

Paris, le 11 juillet 1862. (Erckmann-Chatrian, 2020 : 311)

La correspondance des deux hommes nous permet d'évaluer la place de chacun dans l'entreprise littéraire bicéphale : Émile a des idées, les soumet à Alexandre, les écrit et les fait lire à son collaborateur qui donne son avis, demande des modifications, puis place les œuvres dans la presse et auprès des éditeurs. Jusqu'en 1887, date de la brouille, Chatrian tient également les comptes du duo apparaissant sur un registre commencé le 12 juin 1861. Il inscrit toutes les sommes perçues des journaux et des éditeurs, et divise le total par deux en fin d'année. On y trouve ensuite trois colonnes : « Recettes communes », « Part des recettes d'Erckmann » et « Dépenses d'Erckmann » (Schoumacker, 1933 : 105, note 62). Chatrian n'écrit donc plus rien, mais remanie parfois avec l'aide d'Hetzel certains écrits :

Erckmann, qui écrit d'un seul jet avec une régularité d'horloge, n'aimait guère revenir, disait-il, sur « ses vomissements » ; mais Chatrian et Hetzel excelleront dans cette petite industrie qui décuple l'audience en ne mettant jamais tous les œufs dans le même panier [...]. (Rioux, 1989 : 52).

Contrairement aux frères Goncourt qui écrivent tous deux, l'entreprise de ceux que Pierre Larousse appelle « des frères siamois » n'est pas à proprement parler une collaboration littéraire. On serait bien en peine de trouver trace dans les manuscrits des récits des deux écritures de nos auteurs lorrains. C'est Erckmann qui écrit, à Phalsbourg ou à Paris, tandis que Chatrian travaille au Bureau des Chemins de fer de l'Est et, sur son temps libre, a le rôle d'agent commercial. Il est d'ailleurs un peu plus que cela puisqu'il donne son avis sur les écrits d'Émile. La correspondance nous permet d'y voir plus clair dans ce système mis en place par les deux amis.

Émile vit entre Phalsbourg et Paris, où il se rend de temps en temps. Il loue une chambre meublée dans le 10^e arrondissement, près de la gare de l'Est pour être proche de son ami. Les journées se déroulent de manière immuable. Chaque matin, pendant qu'Alexandre est au travail, Émile reste à écrire. Les deux hommes se retrouvent pour déjeuner au Bouillon-Duval et discutent du sujet de l'intrigue en cours. Puis

Émile rédige un chapitre jusqu'à ce que Alexandre sorte du bureau à cinq heures. Ils se retrouvent autour d'un bock et lisent les pages écrites depuis la veille.

Alors, Chatrian exerçait ce qu'on peut appeler sa véritable collaboration. Elle était toute auditive et orale, consistant à écouter la lecture faite, à corriger, relire, amplifier ou réduire d'un commun accord les passages trouvés défectueux et, enfin, prévoir le développement des pages suivantes (Benoît-Guyod, 1963 : 106).

Il arrive quelquefois qu'Erckmann, sur le point de terminer un roman, souhaite le boucler rapidement et laisse ce soin à Chatrian. Bien qu'il dispose d'indications de la part de son ami, le résultat final n'est pas toujours heureux. Les fins de *Waterloo* et d'*Histoire d'un sous-maître* sont ainsi abruptes et détonnent avec le reste du roman.

Quand l'œuvre est prête, Chatrian se charge de toute la partie éditoriale. Ses employés de bureau recopient le manuscrit, ce qui économise sur les officines spécialisées. Il entre ensuite en relation avec les directeurs de journaux et les éditeurs, corrige les épreuves en temps voulu, soumet le livre à la commission de censure, tandis que son associé est à Phalsbourg et se décharge de toutes ces tâches matérielles sur lui. Chatrian gère aussi les comptes et achète des obligations sur le Chemin de fer de l'Est. Erckmann a donc pleinement confiance en Chatrian qui conserve même dans le coffre-fort de son bureau les documents importants. Ils s'étaient fait aussi une donation mutuelle entre vifs au dernier survivant.

En 1865, Hetzel lance les *Romans nationaux*, divisé en fascicules à 10 centimes, qui comprennent *Histoire d'un conscrit de 1813*, *Waterloo*, *L'Invasion* et *Madame Thérèse*. Les ouvrages sont bientôt illustrés par Édouard Riou et Théophile Schuler. Ces dessinateurs sont comme des collaborateurs supplémentaires. Erckmann apprécie particulièrement Schuler, d'origine alsacienne : « Je crois bien que, si j'avais su dessiner, je me serais rencontré presque toujours avec Théophile Schuler. C'est le plus grand éloge qu'un écrivain puisse faire de son dessinateur, qu'on appelle un peu témérairement son illustrateur » (Benoît-Guyod, 1963 : 127). D'autres collaborateurs viendront s'insérer dans le duo, ce qui provoquera sa dissolution.

Pour lors, la popularité des deux amis va croissant. Pierre Larousse (1866-1877 : 790-791) leur consacre un article de son *Dictionnaire* qui porte leur double nom, ce qui prouve qu'ils sont au sommet de leur art :

Désormais leurs deux noms n'en formeront plus qu'un ; deux plumes jumelles, couple mystérieux, mettront sous la même raison sociale le travail encore obscur, l'effort inaperçu d'où surgira ce romancier double, cette intelligence géminée dont s'honore aujourd'hui notre littérature. À partir de ce moment, la biographie de M. Erckmann est aussi celle de M. Chatrian. La science pourrait peut-être opérer la section des frères siamois ; mais la critique ne pourrait diviser ces deux esprits qui, en faisant conjonction, ont produit des œuvres d'une unité si parfaite.

L'image de la gémellité et des frères siamois fera florès dans la presse. Les deux hommes utilisent leurs souvenirs de jeunesse pour les insuffler dans leurs romans et leurs récits courts. Ils ont donc désormais une biographie commune et leurs récits sont souvent rédigés à la première personne. L'association Erckmann-Chatrian passe pour un phénomène littéraire. Et Pierre Larousse (1866-1877 : 790-791) d'ajouter : « Nous croyons en avoir assez dit pour bien faire apprécier la nature exceptionnelle du talent de ces deux écrivains consciencieux, qu'on pourrait appeler les frères siamois de la littérature contemporaine ».

Il ne fait plus aucun doute à cette époque que le double nom Erckmann-Chatrian recouvre deux auteurs et qu'il y ait une collaboration littéraire. En octobre 1868, Hetzel leur fait signer un contrat d'exclusivité et achète « pour 120 000 francs leur propriété littéraire complète, passée et à venir » (Rioux, 1989 : 98). Néanmoins, il ne peut participer à l'écriture des romans comme il en a l'habitude avec ceux de Jules Verne, par exemple. Cette collaboration se matérialise en 1869 par l'achat d'une belle demeure au Raincy, agencée de manière à réserver un espace commun aux deux amis : le rez-de-chaussée ; le premier étage à Chatrian et le second à Erckmann. Le Tout-Paris de la critique et des arts afflue pour voir à quoi ressemble le phénomène bicéphale. Il ne rencontre sans doute que Chatrian, qui a toujours été l'homme public, Erckmann, le créateur, préférant se retirer dans ses appartements.

Le succès obtenu sous le Second Empire pour les romans perdure sous la Troisième République pour le théâtre. Adapter leurs récits à la scène est une idée de Chatrian, qui dut convaincre son ami Erckmann réticent. Leur renommée s'étend également à l'art dramatique, devenue l'affaire du seul Chatrian. Leur roman *L'Ami Fritz* fait un triomphe à la Comédie-Française en 1876, tant et si bien que Chatrian souhaite battre le fer et adapter d'autres récits. Suivront donc *Les Rantzau*, pièce tirée des *Deux Frères* en 1882 et d'abord refusée à l'Odéon. Un journaliste rappelle au sujet de cette comédie qu'Erckmann avait prévenu son collaborateur des risques pris au théâtre :

C'est bien fait ! écrivit immédiatement Erckmann à son collaborateur ; cela t'apprendra à vouloir faire du théâtre ; au lieu d'écrire tranquillement des romans au coin de ton feu, sans te soucier d'autre approbation que de celle du grand public, qui est loin de se montrer aussi exigeant que les directeurs ! (Ordonneau, 1882 : 2).

La pièce est finalement montée au Français. La critique est plutôt favorable et Jean Richepin (1882 : 2) désigne les auteurs comme « les Erckmann-Chatrian » :

Le temps et la place me font défaut pour parler maintenant comme il conviendrait de tous les détails de mise en scène, toujours si pleins de charme et de vérité chez les Erckmann-Chatrian.

On sait de reste comment ils s'entendent, et dans le roman, et sur les planches, à mettre en relief les choses familières, les menues habitudes, les tics même, des personnages. Ils sont les poètes intimes de l'Alsace.

« Les Erckmann-Chatrian » résonne comme une entreprise et un label connus, presque immuables. C'était sans compter que le théâtre, mais pas seulement, allait décider de la rupture du duo.

4. La brouille et la séparation

Les ambitions théâtrales de Chatrian mènent l'association bicéphale à sa perte, bien qu'elles ne soient pas l'unique responsable du conflit puis de la séparation. Durant quarante ans, deux hommes signent d'un double nom recueils de contes, romans et pièces de théâtre. Leur succès intéresse les journalistes qui croient longtemps avoir affaire à un seul auteur, surtout lorsqu'ils apprennent la teneur de leur collaboration littéraire. Mais cette entreprise littéraire à quatre mains prend fin dans de douloureuses circonstances annoncées par une autre amputation, territoriale cette fois : celle de la perte de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine.

La sérénité éprouvée dans la maison du Raincy est de courte durée. Durant la guerre franco-prussienne de 1870, Phalsbourg, en état de siège, est bombardée. Émile Erckmann retourne dans sa ville natale, désormais allemande, mais est contraint de la quitter et est recherché par la police du Reich pour crime de lèse-majesté. S'étant installé en 1872 à Saint-Dié chez un ami, Montezuma Goguel, il est à nouveau éloigné de Chatrian, resté à Paris. Leur collaboration aura lieu à distance, par lettres. De plus, Albert Delpit (1872 : 2) attaque violemment Erckmann dans un article paru dans *Le Gaulois* et intitulé « Le Patriote Erckmann ». Si la double signature est mise en cause – « Les écrivains siamois n'apparaissent guère dans mon esprit, pourtant, que comme l'antithèse complète de ce qu'on appelle le patriotisme » –, c'est surtout Erckmann, au nom à consonnance allemande, qui est accusé de germanophilie et d'antipatriotisme. L'article fondé sur une information erronée – « M. Erckmann épouse M^{lle} Schwartz, une Alsacienne » (Delpit, 1872 : 2) – poursuit sur la mauvaise influence que les œuvres données pour les étrennes auront sur les enfants. Il achève sa critique sur une prédiction infamante : « En effet, S. M. l'empereur Guillaume ne peut faire autrement que de vous nommer tous les deux grand'croix de l'Aigle rouge ! Vous l'avez bien mérité ! » (Delpit, 1872 : 2). Même si les deux hommes font front, le duo commence à se fissurer.

Plus grave, une campagne diffamatoire est lancée dans *Le Figaro* par le chroniqueur Arthur Bucheron, alias Saint-Genest, qui s'était signalé par des attaques contre le ministère de la guerre. Cet ancien capitaine de l'armée impériale n'a pas supporté les critiques contre Napoléon III véhiculées par les romans nationaux d'Erckmann-Chatrian, en particulier *Histoire d'un Plébiscite*. Dans un article du 9 septembre 1876, il demande au Ministre de l'Instruction Publique l'interdiction de la pièce *L'Ami Fritz*,

susceptible selon lui de démoraliser les Français. Il va jusqu'à assimiler les auteurs de cette œuvre jugée subversive à deux espions prussiens. L'amalgame était facile mais les autorités ne cédèrent pas à la pression du *Figaro*. Pourtant, Erckmann est bien un patriote. En 1870, il a fait partie de la délégation d'Alsaciens et de Lorrains venue se plaindre, auprès de Jules Favre, du bombardement de la bibliothèque de Strasbourg. Il vit très mal son exil de Phalsbourg et refuse tout contact avec l'occupant, même à son neveu par alliance. En avril 1876, il lui écrit :

Monsieur,
J'ai quitté mon pays et ma famille pour ne pas subir la loi de l'étranger.
Quand l'Allemagne nous rendra l'Alsace et la Lorraine, non par force mais par esprit de justice, alors nous pourrons fraterniser ensemble.
En attendant cet heureux moment, je refuse et je refuserai toutes vos invitations, avec regret, car on me dit que vous êtes un homme de cœur et de talent.
Votre oncle

ÉMILE ERCKMANN¹⁵ (Benoît-Guyod, 1963 : 186).

La correspondance d'Émile et Alexandre offre un précieux témoignage de la violente campagne de presse du *Figaro* et du *Gaulois* à leur encontre, les démêlés politiques des deux hommes avec leurs détracteurs.

Bientôt, les deux amis sont divisés politiquement. À l'origine, Erckmann-Chatrion sont patriotes mais pas nationalistes. Ils sont pacifistes et antimilitaristes. Ils acceptent qu'on prenne les armes pour défendre son pays mais non pour faire intrusion dans celui des autres. Les romans nationaux accusent surtout les dirigeants français, notamment Napoléon III, d'avoir entrepris et perdu la guerre, comme ils accusaient son oncle d'avoir sacrifié de nombreux Marie-Louise¹⁶ arrachés à leur province et jetés sans préparation sur les champs de bataille. Reprendre les armes pour récupérer les provinces perdues serait une hérésie. Après 1870, Chatrion et Erckmann ont des conceptions différentes ce qui est l'origine de leur brouille de 1887. Ayant longtemps vécu à Paris, Chatrion est devenu nationaliste et pro-boulangiste. Il rêve d'une revanche militaire sur l'Allemagne, tandis qu'Erckmann a une position plus proche du républicanisme de son compatriote Jules Ferry. Pour lui, une nouvelle guerre avec l'Allemagne serait déraisonnable et la France regagnera sa grandeur perdue grâce à l'expansion coloniale.

Autre obstacle, de taille, le chaste Erckmann a rencontré Emma Flotat, gouvernante des Goguel, dont il a fait sa servante maîtresse. En 1881, s'étant brouillé avec son

¹⁵ Lettre n° 96 d'Émile Erckmann au Dr. Ludewig, fin avril 1876.

¹⁶ Nom donné aux jeunes recrues de 1814 appelées à servir par anticipation dans l'armée napoléonienne.

hôte Montezuma Goguel, resté en bons termes avec Chatrian, Émile Erckmann s'installe à Toul avec elle. Elle le met sans doute en garde contre Chatrian, qui s'occupe quasi exclusivement de transposer leurs œuvres à la scène : *Le Juif polonais*, *Les Amoureux de Catherine*, *L'Ami Fritz*, *La Taverne des Trabans*, *Les Rantzau*, *Le Fou Chopine*, *Madame Thérèse*, *Myrtille*. Les succès théâtraux n'intéressent pas Erckmann, dont les journaux soulignent qu'il n'a même pas assisté à la première de ces spectacles. C'est aussi à cette époque qu'Erckmann se rapproche de son neveu Alfred Erckmann. Chatrian a toujours eu une famille à Paris. Sa compagne, puis son épouse, Adélaïde Ribéron, lui a donné trois fils, tandis qu'Erckmann vit en célibataire, comme Fritz Kobus, le héros de *L'Ami Fritz*. Il a donc davantage investi dans l'amitié avec son collaborateur qu'inversement. En 1884, Alexandre Chatrian prend sa retraite des chemins de fer de l'Est et s'installe à Villemomble avec sa famille. Il s'est embourgeoisé et a un peu trahi les idéaux de jeunesse du duo. Suite à l'échec de *Myrtille* au théâtre en 1885, il quitte Paris pour Saint-Dié, dans les Vosges.

En 1886, un incident a lieu entraînant une dissension entre les deux amis. Le 8 février, Chatrian apprend à Émile que Hetzel a pris vingt dessins réalisés par le défunt Théophile Schuler pour *Histoire d'un paysan* pour illustrer l'*Histoire de la Révolution* de Michelet. Erckmann est furieux et l'affaire est soumise à Maître See, avocat à la cour d'appel de Paris, qui donne tort à Hetzel. Désormais, Chatrian cesse de gérer les comptes du duo. Alfred Erckmann s'occupe des affaires de son oncle. Il essaie d'éviter le procès car il n'est pas question d'étaler leur différend sur la place publique :

Il est de l'intérêt de tous deux, à mon avis, que tout cela soit réglé sans intervention étrangère, sans aucune arrière-pensée, avec le souvenir des longues et bonnes relations qui ont toujours existé entre vous.

Je m'efforcerai, en tous cas, qu'il en soit ainsi et vous pouvez m'y aider, en me confiant de votre côté la mission que je tiens de mon oncle. Le nom d'Erckmann-Chatrian doit conserver l'auréole de gloire dont il est entouré depuis tant d'années et ce sera le but principal de mon intervention¹⁷ (Schoumacker, 1933 : 216).

La santé mentale de Chatrian se dégrade et, le 13 mars 1887, dans une lettre à Erckmann, il avoue qu'il payait des nègres pour les adaptations théâtrales sur la part de son collègue et ami.

Je lui [au neveu d'Erckmann] recommande particulièrement la question de collaboration et de soumettre sans pitié à ton avocat, tout ce qui ne paraîtra pas absolument clair. Voici du reste comment j'ai procédé :

Pour toutes les pièces que nous avons faites ensemble, nous avons chacun la moitié des recettes.

¹⁷ Lettre d'Alfred Erckmann à Alexandre Chatrian, s.l., s.d., mais avant le 13 mars 1887.

Pour toutes les pièces que nous avons faites avec des collaborateurs, nous avons chacun la moitié de la part qui revient à Erckmann-Chatrian.

Pour toutes celles que j'ai faites seul, *L'Ami Fritz*, par exemple, j'y ai attribué la moitié des recettes. Tout cela est très régulier, mais voilà le point sur lequel j'appelle votre attention :

Pour les pièces que j'ai faites seul, avec un collaborateur qui ne signait pas (*Madame Thérèse* et *Les Rantzau*), j'ai prélevé la part de ce confrère sur la seconde moitié des recettes, après avoir prélevé la première moitié pour mon propre compte.

Ai-je eu tort ? ai-je eu raison ?

Au point de vue de la justice, cela ne fait pas le moindre doute. Ayant été seul à la peine, au travail, aux amertumes, j'avais le droit de prendre ma moitié d'abord et de payer sur l'autre moitié le confrère qui avait remplacé, dans la mesure de ses forces, mon collaborateur absent. Le contraire serait absurde.

Je crois donc avoir eu raison. Mais où j'avais tort, et je le reconnais, c'était de faire cela sans te prévenir. Là, j'ai commis une faute et je prie ton neveu de vouloir bien soumettre cette question à son avocat¹⁸ (Erckmann-Chatrian, 2000 : 312-313).

Dans un mémoire fourni par Chatrian à Maître See, avocat d'Erckmann, la répartition est la suivante : part de Chatrian : 40 % ; part des collaborateurs anonymes : 33 % ; part d'Erckmann : 25 % (Schoumacker, 1933 : 212, note 81). Alfred Erckmann tente à nouveau une conciliation pour que rien ne filtre dans la presse : « Si l'affaire sort de mes mains, c'en est indéniablement fait de votre vieille amitié et tous les secrets de vos relations fraternelles, qui ont duré près de quarante ans, risquent d'être livrés en pâture à la badauderie et à la médisance des bons camarades¹⁹ » (Schoumacker, 1933 : 216).

La collaboration Erckmann-Chatrian a été trois fois mise en péril par Erckmann lui-même. Dès 1852, Émile avait tenté de remplacer Chatrian par Achille Toupié. Plus tard, en 1869, il évente le secret du duo en affirmant au journaliste allemand Ernst Eckstein (1869) qu'il tient seul la plume :

Chatrian part tous les matins pour Paris à 8 heures et revient tous les soirs à 7. Au contraire, je suis à la maison chaque jour, du matin jusqu'au soir : vous pouvez en tirer la conclusion quand je vous dirai que Chatrian n'a pas tenu la plume depuis que nous travaillons ensemble. Oui, c'est ainsi, vous avez là tout le secret de l'unité du style dans nos romans, qui ne peut être niée par personne. Le style de tous nos ouvrages est le mien.

¹⁸ Lettre n° 324, d'Alexandre à Émile, Saint-Dié, le 13 mars 1887.

¹⁹ Lettre d'Alfred Erckmann à Alexandre Chatrian, s.l., s.d., mais après le 13 mars 1887.

Même si cette interview resta inédite du public français, le mystère était dévoilé. Le 28 novembre 1875, Erckmann, lors d'un dîner chez Bartholdi, répondit à Gambetta qui lui demandait « lequel de vous deux écrit ? » : « C'est moi²⁰ » (Schoumacker, 1933 : 192, note 11). Par ailleurs, d'autres incidents avaient préparé le chemin vers la séparation. Émile Erckmann n'avait pas apprécié le nouveau contrat signé avec Hetzel fils en 1884. Ce traité qu'il regrette d'avoir signé alors qu'il était diminué par la maladie ne le satisfait pas. Il n'était pas d'accord non plus pour que leurs romans et recueils soient mutilés pour en faire des œuvres destinées à la jeunesse.

Si l'écriture à quatre mains – en vérité surtout celles d'Erckmann – survécut à bien des épreuves, celle qui consistait à s'adjoindre les services de collaborateurs extérieurs au duo, entre 1882 et 1885, précipite la fin d'une amitié et d'un système fonctionnant depuis quarante ans. Les lettres échangées par les deux amis montrent combien Alexandre prenait soin de préparer le manuscrit et de corriger les épreuves²¹, d'orienter l'écriture d'Émile en lui suggérant des sujets²², et combien Émile s'en remettait totalement à lui²³. Mais, en 1887, le temps de la confiance est passé. Le différend pécuniaire prend le pas sur l'amitié.

La brouille aurait pu s'arranger mais, le 19 août 1889, un long article calomnieux paraît dans *Le Figaro*. Intitulé « Erckmann & Chatrian » – l'esperluette remplaçant le trait d'union –, il est signé Auguste Georgel (1889a : 2-3), secrétaire de Chatrian.

Il nous a paru intéressant de publier dans le *Figaro* quelques détails curieux et inédits sur la rupture de la collaboration Erckmann-Chatrian, ces deux frères siamois qui ont remporté un si grand succès à la Comédie-Française, avec *l'Ami Fritz* – car la collaboration est irrévocablement rompue, et les causes qui ont amené cette rupture sont singulièrement bizarres.

Tout le monde sait que ces deux écrivains ont donné plusieurs pièces à différents théâtres [...] mais, ce que l'on ignore, c'est que Chatrian, aidé par quelques collaborateurs, tels que MM. Jules Barbier et Maurice Drack, a travaillé seul pour le théâtre, tandis que M. Erckmann y est resté complètement étranger. [...]

²⁰ Lettre d'Émile Erckmann à Alfred Erckmann, 23 novembre 1889.

²¹ « Les épreuves de *Maître Fix* sont corrigées. L'ouvrage paraîtra lundi prochain. Je vais me mettre *au Chef de chantier* ». Lettre n° 55, d'Alexandre à Émile, Paris, le 24 janvier 1875 (Erckmann-Chatrian, 2000 : 60).

²² « Ta proposition d'écrire des contes pour les enfants mérite réflexion ; j'y pense et je cherche des sujets ». Lettre n° 26, d'Émile à Alexandre, Saint-Dié, le 30 novembre 1872 (Erckmann-Chatrian, 2000 : 30).

²³ « Ce que tu peux penser je le pense aussi. Depuis longtemps nous sommes d'accord sur tous les chapitres importants ». Lettre n° 37, d'Émile à Alexandre, Saint-Dié, le 16 juin 1873 (Erckmann-Chatrian, 2000 : 45).

Aussi longtemps qu'il y eut des recettes fructueuses, Erckmann se contenta d'empocher la part que Chatrian lui faisait ; mais une fois le succès épuisé, l'excellent Phalsbourgeois chercha à Chatrian une querelle d'Allemand et lui dépêcha un neveu – son futur héritier, sans doute – M. Alfred Erckmann, membre du Comité-Directeur de l'Association générale d'Alsace-Lorraine. [...]

Et ce cupide, qui mange en Allemagne l'argent que Chatrian lui a gagné en France, ne serait pas un mauvais Français ?

Cette longue attaque *ad hominem*, qui accumule les contrevérités, est censée défendre Chatrian et le faire passer pour une victime d'Erckmann, assimilé, comme dans la campagne diffamatoire de 1876, à un méchant Allemand. Le 28 août 1889, *Le Figaro* publie l'entrefilet suivant :

Paris, 27 août 1889.

À Monsieur Magnard, Rédacteur en chef du FIGARO.

Monsieur et très honoré confrère,

Après huit jours de réflexion, M. Erckmann se décide à vous faire savoir qu'il va *déferer aux tribunaux* mon article du 19 août dernier.

M. Erckmann ne discute pas, il ne nie rien, il préfère ajouter aux 22,127 fr. 85 que Chatrian lui a donnés, les dommages-intérêts qu'il se propose de nous réclamer.

Donc, ce que nous avons publié est vrai.

Et, pour que le public n'en doute pas, voici la lettre que M. Chatrian vient de m'adresser :

« Paris, le 26 août 1889.

» Mon cher Auguste,

» Tout ce que vous avez dit dans le *Figaro* du 19 août est exact, tout !

» *Signé* : CHATRIAN. »

Entre la parole du patriote Chatrian et l'attitude d'Erckmann, le public jugera.

Agréez, monsieur le Rédacteur en chef, l'expression de mes meilleurs sentiments,

Auguste GEORGEL (1889b : 5)

Depuis le 9 octobre 1889, Erckmann, qui n'a pas obtenu de visa prolongé pour résider à Phalsbourg, vit à Lunéville. En réponse à l'article diffamatoire de Georgel, il rédige un petit mémoire de mise au point sur leur collaboration : « Erckmann-Chatrian par Erckmann seul », resté à l'état de manuscrit et dont Louis Schoumacker donne de larges extraits dans son étude. Le 26 mars 1890, la IX^e chambre correctionnelle de la Seine condamne Georgel pour diffamation à un mois de prison et 2 000 francs

d'amende, et *Le Figaro* à 500 francs d'amende, mais dédouane Chatrian, jugé irresponsable. Georgel et le journal font appel et, le 11 août 1890, la Cour confirme le jugement de la neuvième Chambre de verser 10 000 francs de dommages-intérêts à Erckmann. La séparation des deux hommes est désormais définitive, d'autant plus que Chatrian, très affaibli et dans le coma depuis un an, décède le 3 septembre 1890 à Villemomble.

Atteint de diabète, Erckmann continue d'écrire cependant mais bien qu'intéressantes, ses œuvres – *Fables alsaciennes et vosgiennes* (1895) et *Alsaciens et Vosgiens d'autrefois* (1895) – n'ont pas la saveur de celles signées Erckmann-Chatrian. Le trait d'union de la signature était donc justifié. Émile Erckmann s'éteint à Lunéville le 14 mars 1899, des suites du diabète.

5. Conclusion

Le système créé par les deux provinciaux Émile Erckmann et Alexandre Chatrian, pour conquérir le monde littéraire parisien, a montré ses faiblesses. Il a été mis à mal par les bouleversements de l'histoire, l'annexion de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine, et la santé chancelante de Chatrian ayant porté un coup fatal au duo. Leur séparation se fit dans la douleur, sur fond de rancœur personnelle et politique. Le procès qui eut lieu tenta de déterminer la part de chacun dans la collaboration littéraire mais, s'il est évident qu'Émile Erckmann était le principal écrivain, les juges n'ont pas écarté pour autant Chatrian qui avait un rôle non négligeable dans la genèse de l'œuvre. En effet, à partir de 1872, les œuvres théâtrales publiées sous le double nom sont celles de Chatrian et de ses « nègres », tandis qu'Erckmann s'occupe seul des romans et des récits. Il est d'ailleurs étonnant que la collaboration initiale ait duré si longtemps malgré les pressions extérieures qui manquèrent à plusieurs reprises de faire éclater le duo. Le procès en diffamation intenté par Erckmann en 1889 n'eut pas un grand retentissement, concurrencé par des affaires criminelles qui défrayèrent la chronique telles que la malle à Gouffé. C'est une collaboration originale, car essentiellement orale et néanmoins longue, que celle d'Erckmann-Chatrian²⁴.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1859) : « BIBLIOGRAPHIE. *Les Victimes d'amour (Les Amants)* par M. HECTOR MALOT. – *L'Illustre docteur Mathéus* par M. ERCKMANN-CHATRIAN ». *Le Pays*, n° 173, 22 juin, 1-2.
- BENHAMOU, Noëlle (2020) : *Erckmann-Chatrian, conteurs et moralistes*. Paris, Les Belles Lettres.

²⁴ Cet article s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa* (PID2021-123009NB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

- BENOÎT-GUYOD, Georges (1963) : *La vie et l'œuvre d'Erckmann-Chatrian : témoignages et documents*. Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, t. XIV.
- DELPIT, Albert (1872) : « Le Patriote Erckmann ». *Le Gaulois*, n° 1421, 29 août.
- ECKSTEIN, Ernst (1869) : « Ein Besuch bei Erckmann-Chatrian ». *Daheim*, VI^e année, n° 5, 30 octobre.
- ERCKMANN, Émile (1843) : *Du recrutement militaire*. Saint-Nicolas-de-Port, Imprimerie P. Trenel.
- ERCKMANN, Émile (1855a) : « Le Bourgmestre en bouteille ». *Le Mousquetaire*, n° 50, 19 février, 3-4.
- ERCKMANN, Émile (1855b) : « Le Bourgmestre en bouteille ». *Le Mousquetaire*, n° 51, 20 février, 4.
- ERCKMANN, Émile (1856a) : « Le Bourgmestre en bouteille ». *L'Artiste*, 22 juin, 243-245.
- ERCKMANN, Émile (1856b) : « Le Bourgmestre en bouteille ». *L'Artiste*, 29 juin, 256-259.
- ERCKMANN, Émile & Pierre [sic] CHATRIAN (1848) : *Georges*, drame en cinq actes et deux tableaux. Saint-Nicolas-de-Port, Imprimerie P. Trenel.
- ERCKMANN, Émile & Alexandre CHATRIAN (2000) : *Correspondance inédite (1870-1887)*, édition par Stephen Foster. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- ERCKMANN-CHATRIAN, Émile (1850) : *L'Alsace en 1914*. Strasbourg, Silbermann.
- ERCKMANN-CHATRIAN (2020) : *Œuvres*. Édition par Noëlle Benhamou. Paris, Les Belles Lettres.
- GEORGEL, Auguste (1889a) : « Erckmann & Chatrian ». *Le Figaro*, 19 août, 2-3.
- GEORGEL, Auguste (1889b) : « Boîte aux lettres ». *Le Figaro*, 28 août, 5.
- KITTEL, Paul (2000) : *Émile Erckmann (1822-1899). Écrivain et citoyen*. Phalsbourg, Association Sauvegarde du Patrimoine.
- LAFON, Michel & Benoît PEETERS (2006) : *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*. Paris, Flammarion.
- LAROUSSE, Pierre (1866-1867) : « Erckmann-Chatrian ». *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris, Lettre E, vol. 7, 790-791.
- ORDONNEAU, Maurice (1882) : « Autour de la pièce *Les Rantzau* ». *Le Gaulois*, 28 mars, 2.
- RICHEPIN, Jean (1882) : « *Les Rantzau* ». *Le Gaulois*, 28 mars, 1-2.
- RIOUX, Jean-Pierre (1989) : *Erckmann et Chatrian ou le trait d'union*. Paris, Gallimard (L'un et l'autre).
- SCHOUMACKER, Louis (1933) : *Erckmann-Chatrian. Étude biographique et critique d'après des documents inédits*. Paris, Les Belles Lettres.
- SIEBECKER, Édouard (1889) : « Notes et souvenirs. [Erckmann-Chatrian] ». *La République française*, 1^{er} septembre, 1-2.
- ZOLA, Émile (1865) : « Revue littéraire. Erckmann-Chatrian ». *Le Salut public de Lyon*, 29 avril, 3.
- ZOLA, Émile (1865) : « Revue littéraire. Erckmann-Chatrian ». *Le Salut public de Lyon*, 1^{er} mai, 3.

Fantômas, la technologie du mal ?

Esther JUAN OLIVA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

ejuan@flog.uned.es

<https://orcid.org/0000-0001-7331-1369>

Resumen

La serie de novelas *Fantômas*, escrita por Pierre Souvestre y Marcel Allain a principios del siglo XX es un ejemplo de literatura popular escrita a cuatro manos. Sabemos cómo se escribió gracias al relato posterior de Marcel Allain. Sin embargo, para abordar la participación de cada uno de los autores en la serie original y las opciones tomadas por Allain en los episodios más tardíos, exploraremos una muestra de cada uno de esos dos períodos, así como las adaptaciones cinematográficas a las que dieron lugar. Nuestro hilo conductor será la tecnología, como soporte de la narración en una serie casi industrial, así como en sus adaptaciones al lenguaje cinematográfico, pero también como tema y representación de la modernidad.

Palabras clave: escritura colaborativa, literatura popular, novela policiaca, tecnología.

Résumé

La série romanesque *Fantômas*, écrite par Pierre Souvestre et Marcel Allain au début du XX^e siècle est un exemple de littérature populaire à quatre mains, dont on connaît la gestation par le récit postérieur d'Allain seul. Afin de commencer à dégager le rôle de chacun dans la série originale et les choix d'Allain dans les épisodes écrits par lui seul, nous explorons un échantillon de chacune de ces périodes et les adaptations cinématographiques qui en ont découlé. Notre fil conducteur sera la technologie, en tant que support de la narration dans un roman sériel industriel et plusieurs fois adapté au cinéma dans un langage transformé, mais aussi en tant que thème ou représentation de la modernité.

Mots clé : écriture collaborative, littérature populaire, roman policier, technologie.

Abstract

The *Fantômas* series of novels, written by Pierre Souvestre and Marcel Allain at the beginning of the 20th century, is an example of popular literature written by four hands. We know something about how it was written thanks to Allain's later account. However, to unravel the participation of each one of the authors in the original series and the choices made by

* Artículo recibido el 15/09/2024, aceptado el 8/04/2025.

Allain in the later episodes, we will explore a sample of each period, as well as the film adaptations to which they gave rise. Our common thread will be technology, as a means to convey the story but also as a theme or a representation of modernity.

Keywords : collaborative writing, popular literature, detective novel, technology

1. Introduction

Dans le cadre de la recherche sur l'écriture à quatre mains¹, l'œuvre de Pierre Souvestre en collaboration avec Marcel Allain est particulière en ce sens que ce qu'on connaît de cette collaboration est essentiellement, selon le récit d'un des deux auteurs, Marcel Allain, un système d'écriture à proprement parler industriel, qui produit des romans à la chaîne. On connaît aussi l'énorme succès populaire de la série *Fantômas*, dont le personnage sera repris et transformé pendant des décennies sur toute sorte de supports. En effet, le décès prématuré de Pierre Souvestre laisse le récit de cette création entre les mains du seul Marcel Allain, qui lui survivra plus d'un demi-siècle. Nous allons donc tenter de contraster l'œuvre commune de celle, postérieure, où Allain ressuscite le personnage de Fantômas à partir de 1926, fondamentalement à travers trois échantillons : le premier et le dernier des épisodes de la série de romans originale publiée entre 1911 et 1913, à savoir *Fantômas* (Souvestre & Allain, 2013 [1911] : 5-320) et *La Fin de Fantômas* (Souvestre & Allain, 1989 [1913] : 809-1064), et un des derniers romans produits par Allain seul, *Fantômas vole des Blondes*, publié en 1948. Cela nous donne un aperçu de ces deux époques, distinctes et distantes dans le temps. Nous avons choisi comme fil conducteur la présence de la technologie, en tant que thème mais aussi en tant que support, car il faut ajouter à ce corpus que ces deux époques sont également marquées par des adaptations cinématographiques, qui contribuent à mettre en évidence l'évolution des interventions et représentations de la technologie dans la configuration de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le « mythe de Fantômas ».

Le personnage survit en effet jusqu'à nos jours, en donnant lieu à toute une constellation, ou faudrait-il dire une nébuleuse, d'avatars, sous toutes les formes imaginables et cela dès 1913 : films de différents réalisateurs, dont certains perdus, versions abrégées ou simplifiées, bande dessinée, feuilletons radio, feuilleton télévisé, personnages calqués, dérivés... Nous n'y ferons allusion que de passage, pour nous concentrer sur les volumes signalés plus haut. Nous nous pencherons aussi sur deux films. Tout d'abord, la première adaptation cinématographique, réalisée par Louis Feuillade et donc contemporaine du roman. De la série de cinq films réalisés par Feuillade, nous retiendrons uniquement le premier, *Fantômas : à l'ombre de la guillotine*, produit en

¹ Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica : estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa* (PID2021-123009NB-I00/MCIN-AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

1913. Ensuite, nous retiendrons le premier film d'André Hunebelle, *Fantômas*, de 1964, qui ne coïncide avec aucun épisode concret, mais reprend des éléments de divers épisodes, dont ceux écrits intégralement par Marcel Allain et notamment *Fantômas vole des blondes*. Notons que ce roman est l'avant-dernier épisode signé par Allain, le dernier étant *Fantômas mène le bal*, publié sous forme de feuilleton en 1963 par *Constellation* et reproduit dans la *Nouvelle Revue des Études fantomassiennes* (Société des Amis de Fantômas, 1993 : 137-167).

Jean-Paul Colin situe dans ce sens le personnage de Fantômas aux côtés de Lupin (Maurice Leblanc) et de Larsan (Gaston Leroux), signalant comment les personnages qu'il analyse ont en commun deux traits, particuliers à l'aube du XX^e siècle, qui les séparent des personnages de Sue ou du Rocambole de Ponson du Terrail (que l'on considère cependant comme un ancêtre de Fantômas). D'une part, l'usage de la presse, qui permet de confondre la réalité et la fiction, le fait divers et la trame destinée à susciter le grand frisson chez le lecteur ; de l'autre, ce qu'il appelle « l'effet de vitesse », la fascination de la technologie qui inonde la Belle Époque (Colin, 1999 : 106).

2. *Fantômas*, première époque

Fantômas est donc, tout d'abord, le personnage créé par Pierre Souvestre et Marcel Allain en 1910 pour lancer la série de romans policiers commandée à Souvestre, uniquement, par Arthème Fayard, pour sa collection « Le livre populaire ». Pierre Souvestre est un jeune avocat et journaliste en vue, né au château de Keraval en 1874, qui a séjourné en Angleterre et qui s'intéresse de près au monde de l'automobile, au point d'écrire une *Histoire de l'automobile* (1907) et de créer une revue spécialisée, *Le Poids Lourd* (1906). Il collabore également au journal *L'Auto*, entre autres.

Le succès est au rendez-vous, des dizaines, voire des centaines de milliers d'exemplaires seront tirés, mais la cadence est infernale, puisque, selon le contrat, qui a été conservé, il faut produire mensuellement un volume de 15000 à 18000 lignes avec des personnages principaux et des thèmes récurrents mais qui puisse aussi être lu isolément. Les 24 volumes prévus en cas de succès iront même jusqu'à 32, soit environ 12000 pages en deux ans et demi. Pour faire face à ce rythme effréné, Souvestre embarque dans son projet Marcel Allain, son jeune ami et secrétaire. Allain, né, lui, en 1885, à Paris, a également commencé des études de droit mais s'est finalement tourné vers le journalisme, sans grand succès, et à la grande déception de son père, qui, semble-t-il, le chasse de la maison familiale. C'est à ce moment qu'il rencontre Pierre Souvestre, qui le recueille et en fait son collaborateur. Il devient pratiquement un membre du cercle familial, puisqu'il réside dans le même immeuble que Souvestre et sa compagne, Henriette Kistler, rue Tardieu, à l'étage qui sert de siège à la revue *Le Poids Lourd*.

En ce qui concerne le personnage de Fantômas, la fameuse illustration du premier volume montre un homme en costume, haut de forme et loup noirs, un poignard ensanglanté à la main, marchant littéralement sur Paris. Elle donne ainsi le premier

portrait du « Génie du crime », qui tue, torture, détrouse, mais qui surtout, épouvante, en adoptant mille visages et mille stratagèmes pour déjouer la persécution de Juve, brillant inspecteur de la Sûreté, *alter ego* moralement irréprochable et « jumeau² » de Fantômas, assisté après le premier épisode par Jérôme Fandor, journaliste à *La Capitale*.

La technologie apparaît déjà dans l'écriture elle-même, à la chaîne³, des volumes, car ils sont dictés et enregistrés en séquences de quelques minutes sur des rouleaux de cire, comme le décrivent et l'illustrent Artiaga et Letourneux dans leur présentation de l'édition intégrale de l'œuvre (Souvestre & Allain, 2013), et dactylographiés la nuit, si l'on en croit les témoignages postérieurs de Marcel Allain. Des rouleaux ont été retrouvés et Allain fait entendre la version enregistrée de l'*incipit* du premier épisode lors d'une entrevue, même si certains critiques ont mis en doute sa version⁴. Cela dit, il est tout à fait plausible qu'un tel système ait été utilisé pour faire face à un rythme de travail d'autant plus effréné que les deux compères continuent de collaborer avec des revues et publient également une autre série en parallèle, *Naz-en-l'Air*. Ce système donne par ailleurs lieu à un texte négligé, proche d'un premier jet, oral, avec une ponctuation parfois incongrue, des répétitions et des erreurs, ce qui inspire nombre d'admirateurs parmi les avant-gardes, qui y verront un rapprochement avec l'écriture automatique. Allain a aussi décrit comment ils se partageaient les chapitres par tirage au sort après la conception d'un plan commun et les étiquetaient par l'usage de « néanmoins » ou « toutefois » pour s'y retrouver...⁵. Suivait une révision rapide des textes dactylographiés, à laquelle pouvait éventuellement participer Henriette Kistler, qui a probablement joué un rôle également dans le développement de l'œuvre, elle a qui Souvestre a dédié un exemplaire de chacun des 32 volumes de Fantômas, et qui, après la mort de son compagnon, finira par épouser Marcel Allain en 1926.

Mais au-delà du système d'écriture, si tant est que l'on puisse parler d'écriture, la technologie se retrouve aussi dans la volonté de rendre, à travers les péripéties des personnages, le Paris de la Belle Époque, la fascination de la modernité, l'électricité, le téléphone, le métro, l'automobile... En contrepoint, on trouve aussi les « apaches », la

² On découvre le lien de parenté dans le dernier volume, mais leur gémellité traverse la série de romans, donnant lieu à des confusions et supplantations diverses, grâce au fait que le vrai visage de Fantômas est inconnu.

³ On peut même se demander si Souvestre, fin connaisseur du monde de l'automobile, ne s'est pas réellement inspiré des chaînes de montage, mises au point dès le début du XX^e siècle. Rappelons que c'est en 1908 qu'Henry Ford obtiendra une renommée mondiale grâce au système de production de sa Ford T.

⁴ Reproduit dans France Culture, *Fantômas rôde encore*, podcast publié le 29 juin 2019. Or le premier volume a probablement été à proprement parler écrit, et c'est la voix de Marcel Allain qu'on entend, ce qui suscite effectivement le doute.

⁵ Les chapitres d'Allain étaient marqués par « toutefois », et ceux de Souvestre, par « néanmoins ». Malheureusement, ces marques disparaissaient semble-t-il dans l'édition finale, ce qui nous prive d'une belle piste pour dégager la contribution de chacun des deux auteurs (Fuzellier, 2011b).

« zone » et la presse à sensation, qui alimentent le sentiment de dépassement et d'insécurité, et donc la peur que suscite Fantômas, ce criminel sans scrupules, dont on ne connaît pas le visage et qui semble apparaître où bon lui semble sans qu'on sache comment il y est arrivé.

Artiaga et Letourneux (2013 : 13) montrent que la représentation du personnage est dès le départ liée à la modernité et le restera :

Chacun de ces traits allaient servir de fils constituant la trame des récits : parfois ténus, parfois lisibles, ils n'en restent pas moins à chaque fois présents dans la structure des œuvres. Ils se nouent autour de la question de la modernité, laquelle demeure l'un des traits associés systématiquement au personnage, qu'elle se décline en voitures de course (Fejös), extrapolations scientifiques (Sacha, Vernay), gadgets délirants (Hunebelle et ses successeurs) ou économie mondialisée (Cortázar).

À l'exception du dernier exemple cité ci-dessus, on constate que tout est lié à la technologie et subsidiairement, à la science.

À côté des personnages principaux, qui sont foncièrement modernes, les personnages secondaires montrent donc l'envers du décor, un monde rural réticent au progrès, ou les « apaches » en conflit avec cette nouvelle société. Garçon (2012: 247) en donne un exemple :

Quant au refus de l'innovation technique, il se glisse au détour d'une conversation : « Crois-tu, disait un vieil ouvrier à son compagnon, qu'ils nous font poser maintenant par ici des rails de 12 mètres... En voilà des inventions ! – Qu'est-ce que tu veux, répliqua le camarade, si c'est leur idée aux patrons, nous n'y pouvons rien : moi, pour mon compte, ça m'est bien indifférent ».

Cela dit, nous ne nous aventurerons pas à une interprétation morale de la présence des machines au-delà de ce mélange de fascination et d'inquiétude. Certains lui prêteront des intentions révolutionnaires, alors que Tortel (1963 : 853), lui, adopte un tout autre angle :

Engrenages, crémaillères, « instruments bizarres », c'est le système sadien des machineries compliquées où s'engage l'automatisme d'une cruauté qui n'a pu se développer que dans la séparation d'avec le monde que le criminel, protégé par son isolement, a détruit au moins en esprit.

Nous pensons plutôt que le but de ces romans est principalement le divertissement, et les deux journalistes l'agrémentent d'un sensationnalisme qui n'a d'effet que par rapport à des balises réalistes. Letourneux (2017) parle ainsi de « flashy modernity » (144), de références au monde des affaires, au vaudeville et au cirque (149), et il ajoute que le caractère ostentatoire de la modernité et de la prospérité veut faire miroiter un

âge d'or (153). Mais cette « luxure » n'en est pas moins inquiétante, car il y a là une volonté de subjuguer, qui n'est autre que celle qu'exerce le personnage de Fantômas lui-même.

Ainsi, les auteurs entrelacent les aventures débridées de leurs personnages avec des descriptions de la vie quotidienne dans différents milieux sociaux ou des faits divers réels, n'hésitant pas à utiliser pour leur petit monde les noms à peine déformés de personnages publics de l'époque, de manière à maintenir la narration dans un cadre vraisemblable. Et il est certain que leur vocation de journalistes, doublée de la vitesse de production des volumes, leur permet de coller de près à l'actualité. On peut raisonnablement supposer que les connaissances de Souvestre contribuent pour beaucoup au réalisme et à la précision des éléments technologiques, même si selon Garçon (2012), il y a une disproportion entre la maîtrise des moyens de transport, dont l'aviation est curieusement absente, et l'électricité, qu'aucun des deux auteurs ne semble maîtriser réellement, ce qui se reflète dans les romans.

Dans le premier volume dont le titre est simplement *Fantômas*, Juve, policier célèbre, établit patiemment le lien entre plusieurs meurtres, qu'il attribue à Fantômas, criminel tout aussi célèbre et mystérieux, qu'il traque depuis des années. Fantômas n'apparaît qu'à peine, on ne le décrit que par son âge, 35 ans (comme Juve), et son allure. Le personnage est aussi machiavélique que Juve est perspicace, il se grime, se déguise voire supplante ses victimes, ce qui transmet la sensation d'ubiquité, de menace et d'effroi. Le jeune Charles Rambert, fils de deux victimes de Fantômas réapparaît à la fin de l'épisode sous l'aile de Juve en tant que jeune journaliste à *La Capitale* et rebaptisé Jérôme Fandor. S'il enquêtera dorénavant aux côtés de Juve, usant de son emploi, ce n'est pas encore le cas dans ce premier roman.

La technologie apparaît bien dans le roman comme une présence massive, certes, mais à la fois précise, objective (Garçon, 2000 : 200) et saisissante. On trouve ainsi la description méticuleuse des chemins de fers et des trains, spécifiant la couleur de la fumée selon que la locomotive soit électrique ou à vapeur, mais les locomotives halètent toujours et se déplacent dans un vacarme métallique impressionnant. Les gares sont des endroits à « l'animation spéciale » (Souvestre & Allain, 2013 [1911] : 15), les grandes lignes et les express transforment le temps. Tant Fantômas que Juve jonglent d'ailleurs avec les horaires et les itinéraires des trains, dans des paysages étudiés avec soin pour planifier le méfait ou le découvrir. On entend ronfler les automobiles tandis que le curé de village, lui, continue à se déplacer en charrette.

Le télégraphe est plus présent que le téléphone mais celui-ci s'installe très vite. L'ascenseur sert de cachette et d'échappatoire à Fantômas lorsqu'il détrouse la Princesse Danidoff dans sa chambre d'hôtel. Nous nous arrêterons plus précisément sur cet épisode car la technologie est là aussi, elle impressionne, elle change le monde et inquiète, donc, mais Fantômas n'y trouve pas toujours une supériorité. Pire, elle manque

de faire sa perte, car lorsqu'il se présente dans le cabinet de toilette de la Princesse, pour éviter qu'elle n'utilise la sonnette et n'appelle à l'aide, il se met à couper les câbles électriques sans trop les distinguer et s'électrocute, ce qui lui cause une brûlure à la main, qui permettra à Juve de l'identifier plus tard. Juve n'est d'ailleurs pas en reste dans ce premier volume en ce qui concerne la maîtrise technologique, bien au contraire, il est au courant des dernières techniques d'anthropométrie et de dynamométrie du Dr. Bertillon, qu'il utilise pour vérifier ses hypothèses.

Il faut cependant noter que si Fantômas utilise sa maîtrise du réseau ferroviaire pour perpétrer ses forfaits, c'est tout de même avec le poignard qu'il liquide l'habilleur de l'acteur Valgrand et c'est par strangulation qu'il tue Lord Beltham, même s'il lui injecte des produits chimiques pour éviter la décomposition du corps en attendant qu'il soit expédié dans le Transvaal. C'est également au couteau qu'il égorge la marquise de Langrune, bref, la technologie lui sert fondamentalement à se déplacer sans être surveillé et à gérer le temps, mais c'est son absence totale de scrupules, son intelligence et sa maîtrise de l'illusion et du déguisement, voire de la séduction, qui le rendent effrayable et menaçant.

Si l'on prend le dernier épisode de la série originale, le volume XXXII, publié à la fin de l'année 1913, et dont le titre est, très logiquement, *La fin de Fantômas*, on constate que les chemins de fers sont toujours très présents, notamment dès le début avec la différence de largeur des voies qui rend impossible la communication directe entre la Russie et l'Allemagne. Fantômas y est aussi décrit comme « un excellent conducteur. Ses qualités d'audace et de sang-froid le servaient merveilleusement dans le sport automobile, qui, plus que tout autre, réclame de l'énergie, de l'adresse et de la décision. » (Souvestre & Allain, 1989 [2013] : 844). L'habileté de Juve est néanmoins présentée comme tout aussi extraordinaire et tous deux utilisent ruses et gadgets divers. Fantômas utilise maintenant la lumière électrique pour mettre en scène ses forfaits, par exemple pour plonger le public d'un théâtre instantanément dans le noir et commettre un attentat, cependant que Juve utilise des techniques de montage photographique pour tourner une séquence cinématographique à présenter à ses confrères de divers pays, avec l'intention de donner une sorte de portrait-robot de l'ennemi public n°1. Fantômas l'a malheureusement pris de court et au moment où sa silhouette apparaît, il crève littéralement l'écran avec un poignard et se livre à une nouvelle fusillade. Il faut noter que Fantômas n'est jamais présenté comme un scientifique, pas de Frankenstein ni de Dr Moreau ici. Pourtant, dans ce dernier épisode, il est associé à une sorte d'alchimiste poursuivant depuis des décennies le secret de la fabrication de l'or, à qui il confie avoir découvert comment fabriquer des diamants artificiels⁶.

⁶ L'idée n'est pas nouvelle à l'époque, mais le procédé ne sera effectivement établi que pendant les années 50 du XX^e siècle.

Mais surtout, la fin de Fantômas, la fin de la série, nous ramène à une version maladroite du génie du crime. Il voyage sur le plus grand paquebot transatlantique du monde, le Gigantic⁷, où se trouvent également Juve et Fandor, et dans un geste d'arrogance pour le moins excessive, il tue le pilote pour prendre le contrôle du navire. Incapable de naviguer dans les eaux subarctiques, il cause la collision avec un iceberg qui les condamne lui et Juve à mourir dans le naufrage, ainsi que des milliers de passagers. Dans le dernier dialogue entre les deux antagonistes, Fantômas avoue à Juve qu'ils sont jumeaux, issus de la même mère. Paroxysme du drame.

En cette même année 1913, Fantômas, Juve, Fandor et les autres personnages se retrouvent également projetés sur les écrans, par Louis Feuillade. Cette série de 5 films muets suit de près la trame des romans mais la technologie et la technique cinématographique servent ici à définir le personnage. Nous nous concentrerons sur le premier de ces films, *Fantômas : à l'ombre de la guillotine*, produit en 1913.

Pour une analyse de ce métrage, nous nous appuyerons sur l'étude publiée par Benjamin Thomas, qui s'est attaché à défendre la qualité cinématographique du « film en 5 volets »⁸ de Feuillade, que Dominique Khalifa (2017 : 74) considère par ailleurs comme un vrai co-auteur, car le succès de ces films est énorme. En effet, si ces cinq « volets » sont qualifiés par les premiers critiques et penseurs du cinéma d'« abomination feuilletonesque » (Thomas, 2017 : 5), Thomas (2017 : 7) considère également que ce sont les films de Feuillade, et non les romans, qui transmettent le personnage de Fantômas aux surréalistes en tant que « souvenir d'enfance ». L'adaptation jouit en tout cas de l'approbation des auteurs.

Thomas s'attache par ailleurs à défendre les choix scénographiques de Feuillade en tant que véritables choix narratifs, et non comme le résultat de la maladresse ou de l'emprise du théâtre sur le cinéma. Il étudie ainsi le rapport de la narration au hors-champ, qui s'avère être le royaume de Fantômas. Car le média en lui-même, le cinématographe, est une technologie récente qui produit par son propre langage une nouvelle version de Fantômas. Il y a cependant ici déjà un détournement partiel du personnage, dans la mesure où les forfaits de Fantômas sont plus liés à l'appât du gain et moins à la soif abstraite de mal et à la cruauté gratuite que lui prêtent Souvestre et Allain.

En ce qui concerne la présentation de Fantômas, on trouve dans le premier épisode qui nous occupe une séquence liminaire où René Navarre, l'acteur qui incarne Fantômas, apparaît successivement avec les différents visages qu'il va adopter, sans doute pour éviter que les spectateurs ne s'y perdent, puisqu'il s'agit évidemment d'un

⁷ Voilà un bon exemple du recyclage de l'actualité.

⁸ *Fantômas : à l'ombre de la guillotine ; Juve contre Fantômas ; Le Mort qui tue ; Fantômas contre Fantômas* et *Le faux magistrat*. Le premier titre ajoute une accroche à celui du premier roman, les deux volets suivants suivent effectivement la séquence des romans et leurs titres. Le 4^e volet revisite le 6^e épisode du roman, *Le Policier apache*, et le 5^e, quant à lui, renvoie au 12^e volet du roman, titré plus simplement *Le Magistrat*.

film muet. Dans ce premier épisode, la seule véritable apparition de la technologie est peut-être l'ascenseur de l'hôtel Royal Palace, au 3^e étage duquel séjourne la Princesse Danidoff. Feuillade consacre une séquence assez longue de 4 plans à suivre cet ascenseur du rez-de-chaussée au 3^e étage lorsque la Princesse regagne ses appartements à une heure tardive. C'est une séquence lente, vraiment rien d'impressionnant du point de vue technologique. Pourtant, c'est cette cabine qui sert de cachette à Fantômas lorsqu'il quitte les appartements de la Princesse Danidoff après lui avoir volé un collier et 120000 francs en liquide. Il y traîne et assomme le groom pour échanger leurs vêtements et se débarrasser de ses postiches, et en ressort déguisé pour quitter tout tranquillement l'hôtel sous prétexte d'aller chercher la police. Suivant toujours Thomas, le cinématographe, dont la matière est l'image, permet de mettre en scène l'« invu » dont se sert Fantômas pour apparaître ici ou là sans crier gare, pour surveiller les autres personnages de derrière les rideaux ou dans une pièce attenante. On voit longuement l'acteur Valgrand se grimer en Fantômas pour jouer un condamné à mort, mais Fantômas, lui, ne le fait pas face à la caméra. À la fin de cet épisode, Fantômas se matérialise même dans le bureau de Juve, ou plutôt c'est l'obsession de Juve qui se matérialise, adoptant cette fois le haut-de-forme et le loup, image originelle de la couverture du premier volume, pour disparaître lorsque le policier tente de le saisir.

C'est donc un Fantômas dont l'identité diffuse, insaisissable se construit par la technologie de l'image, mais la technologie ne fait pas partie de la trame, au-delà du détail de l'ascenseur et de la présence d'une automobile. On est plus dans la prestidigitiation et les effets spéciaux de la première heure, sans doute aussi en raison des restrictions évidentes concernant les scènes extérieures.

3. *Fantômas*, deuxième époque

Allain survit comme nous l'avons dit de longues années à Souvestre, mort d'une congestion pulmonaire en février 1914, donc après avoir terminé la série originale des 32 volumes de *Fantômas*. C'est bien après la guerre qu'Allain « ressuscite » Fantômas et Juve, morts dans le naufrage du Gigantic (épisode XXXII), plus précisément en 1926, pour une série beaucoup plus hétéroclite d'aventures, qui se termineront, en tout cas sous sa plume, en 1963.

Il ressuscite même Fandor, pourtant sauvé à la dernière minute par Juve et Fantômas, qui dans un même élan, l'ont jeté dans un canot de sauvetage avant que le paquebot ne sombre. C'est ce genre d'incohérences, ainsi que les variations qui s'ajoutent progressivement au récit, qui ont créé le doute chez certains critiques, d'autant plus qu'Allain s'attribue souvent l'initiative dans cette « histoire » de Fantômas. Revenons donc à ce que Fuzellier a appelé « la légende », à savoir le récit monopolisé par Marcel Allain pendant les 55 ans qui ont suivi le décès de Souvestre, avec ses facéties et ses trous de mémoire. À propos de la revue *La Tour de Feu*, dont un double numéro spécial est consacré à Fantômas en 1965, avec pour titre « Fantômas ?... c'est Marcel

Allain », Fuzellier considère que « la légende se poursuit mais quelques points de vue intéressants sur le roman y sont développés. » La légende se poursuit toujours selon lui avec le numéro de la revue *Europe* publié en 1978 (Fuzellier, 2011b : 15). Nous ne relèverons pas ici toutes les interventions douteuses d’Allain, mais en voici une assez significative, rapportée par Compère, concernant *La Fin de Fantômas* et concrètement la révélation finale du criminel à Juve :

C’est pour moi une révélation. Ce chapitre a certainement été écrit par Souvestre, et je ne l’ai même pas lu. Vous me croirez si vous voulez, mais, après avoir dicté mes chapitres, j’étais parti en reportage, dans je ne sais quel pays, peut-être la Grèce (Compère, 2011 : 45).

On peut facilement en conclure que du vivant d’Allain, par ailleurs réputé simple, aimable et drôle, son contrôle du récit a été efficace, car c’est essentiellement à partir des années 80 que la critique remet Souvestre au centre du projet.

Pour revenir à notre sujet, nous prenons comme échantillon des aventures de Fantômas signées par le seul Marcel Allain le volume *Fantômas vole des blondes*, publié par Fayard en 1948 et qui constitue un des derniers volumes de la saga encore lié aux auteurs originaux. Il faut cependant tenir compte du fait que la Seconde Guerre mondiale a eu lieu et que le panorama social et politique a donc changé. On y trouve au chapitre I une sorte d’introduction en italiques, qui, telle une voix off, rappelle les caractéristiques du personnage de Fantômas, qu’Allain déifie en le désignant dans le texte par des pronoms à majuscule initiale et qu’il appellera à travers le roman le Tortionnaire, nouveau surnom. Il y annonce aussi la magnitude du drame : « Une panique se déchaîna sur le monde entier » (Allain, 1948 : 7).

Dans ce roman, outre la ponctuation parfois étrange qui subsiste, car Allain dicte toujours, ainsi que les répétitions de mots ou d’expressions sans doute dues également à la technique d’« écriture », on remarque en premier lieu que tout s’accélère, encore plus, les voitures ne démarrent qu’en trombe, les cylindrées s’envolent, les motos rivalisent avec les voitures... Juve est toujours le protecteur de Fandor, jeune journaliste cependant devenu un peu téméraire, et ils enquêtent sur le « vol », donc la disparition, de blondes, dont l’une est une ancienne Résistante, pour faire du chantage aux institutions. Allain se fonde aussi dans ce nouveau contexte politique en prêtant à Juve des commentaires patriotiques mais surtout, en faisant de lui un héros de guerre. On constate déjà, comme le signale Compère (2011 : 47), que les crimes deviennent moins violents, que la cruauté s’étiole, bref, que le personnage de Fantômas perd de sa grandeur.

Revenons à la technologie. Le télégraphe cède ici définitivement sa place au téléphone ou au pneumatique, tandis que Bouzille, le chiffonnier qui apparaît dès le premier volume, est devenu « photographe ». Les voitures filent, la radio chante, mais

Allain, qui se laisse beaucoup aller au commentaire et au recyclage du passé des personnages, glisse parfois aussi des opinions sur la science qui en disent long :

En établissant la savante et précieuse théorie de la « relativité », le grand Einstein a, sans doute, réalisé la plus importante des découvertes philosophiques. Il n'empêche que, depuis longtemps, le plus ignorant des mortels avait déjà remarqué la « relativité » du temps !... (Allain, 1948 : 14).

Pourtant, la technologie n'est pas toujours au point, car on ne s'entend pas bien au téléphone, ni à jour :

Les habitudes américaines, cependant, commencent à s'acclimater en France, et si Paris ne possède pas encore les ascenseurs « express » qui sont courants à New-York, il n'en est pas moins vrai que les lents appareils de jadis ont fait place à des engins assez rapides (Allain, 1948 : 45).

C'est donc l'Amérique qui devient la référence, la France n'est plus au premier rang de la modernité : « Il y avait là, contre le mur, une grosse motocyclette, une des puissantes machines que la Préfecture a acquises de l'armée américaine pour les besoins de la police et de la route. » (Allain, 1948 : 182). À noter aussi que l'influence du cinéma américain est explicite : « Quatre de ces jeunes filles étaient blondes – blondes comme le sont les enfants de vingt ans qui rêvent des stars d'Hollywood » (Allain, 1948 : 42)⁹. Mais le clou du spectacle, c'est la poursuite finale pour éviter que Fantômas ne s'enfuit avec ses otages : Juve s'étant fait passer pour mort circule dans une fausse ambulance bardée de dispositifs électroniques pour assurer la communication avec un avion qui file depuis le ciel la voiture de Fantômas, préalablement barbouillée au phosphore par Juve lui-même, pour qu'elle soit repérable la nuit. Un peu de travail manuel ne fait pas de mal, car l'inspecteur a ce commentaire significatif : « Que voulez-vous, ces merveilles modernes me dépassent !... On ne connaissait pas cela dans ma jeunesse... Fandor, lui, serait aux anges s'il était avec nous... Il est amateur... » (Allain, 1948 : 192). Juve a tout calculé, mais alors les écrans et les câbles, à d'autres... Fandor, lui, tel un James Dean avant la lettre, suit la voiture sur la grosse moto de l'armée américaine, c'est le dernier représentant de la modernité dans le camp de la justice. L'objectif est donc de rattraper Fantômas avant qu'il ne s'enfuit sur son luxueux yacht depuis les Glénan en emportant avec lui les « blondes », mais lorsque Juve et Fandor sont sur le point de l'appréhender, encerclé, il bondit sur un sous-marin après avoir sabordé le bateau. Il semble qu'Allain ait été un bon connaisseur de la mer, mais la scène est tout de même déconcertante dans cet environnement. C'est à nouveau une apothéose

⁹ Les anglicismes ne manquent pas non plus dans le texte.

techno-dramatique qui conclut ce roman, et cette fois, c'est bien l'avantage technologique qui sauve Fantômas, mais on tombe un peu dans l'excentricité¹⁰.

Garçon (2012 : 240) constate l'érosion du personnage :

Le héros continuait d'intéresser le lecteur, mais sur un mode mineur, les générations nouvelles se passionnant désormais pour des personnages autrement flamboyants, Batman, Superman, James Bond, OSS 117 et autres SAS, mis en scène dans des formes plus modernes, roman policier, bandes dessinées ou cinéma.

Marcel Allain décède en 1969, après avoir signé le dernier épisode de Fantômas, le feuilleton *Fantômas mène le bal*, dont on peut relever qu'il se termine d'une manière encore plus saugrenue : Juve et Fantômas se battent alors que la fusée dans laquelle veut s'échapper Fantômas est en plein compte à rebours et basculent tous les deux dans la capsule juste avant l'allumage des réacteurs. Youri Gagarine avait bien réalisé le premier voyage spatial en 1961, mais les images du décollage n'ont pas dû être diffusées...

En 1964, c'est la première partie de la trilogie dirigée par André Hunebelle qui reprend le personnage sous le titre de *Fantômas*. Nous nous concentrerons sur ce premier volet, qui annonce des changements considérables par rapport à la série originale des romans, au point que l'accord initial d'Allain finit en obligation de signaler au générique qu'il s'agit d'épisodes totalement « inédits ».

Ainsi, l'antagoniste-jumeau de Fantômas est ici Fandor, et non plus Juve, ils sont tous deux joués par Jean Marais, même si le personnage de Fantômas se distingue par la voix plus rauque de Raymond Pellegrin, tandis que Juve, qui obtient un prénom, Paul, est campé par un Louis de Funès perpétuellement dépassé, qui apporte un ton burlesque bien loin de l'effroi. D'ailleurs les crimes sont également bien plus légers, il ne s'agit que d'argent et de bijoux, en gros. C'est donc la jeunesse et la toute dernière modernité qui l'emportent, Fandor, dernier rescapé du progrès dans le volume de 1948, prend carrément le pas sur Juve, car il peut se mesurer à Fantômas de ce point de vue avec l'élégance et l'auto-suffisance d'un James Bond. C'est donc lui l'*alter ego*, le jumeau, parfaitement identifiable cette fois, mais sans la dimension morale de Juve, puisqu'il n'est souvent mû que par l'ambition. Celle-ci le pousse à publier un faux reportage sur Fantômas, qui vexé par l'image de « fantoche » dont il y est affublé, kidnappe Fandor, le marque au fer et le menace pour en faire une sorte de suppôt.

On découvre alors l'ancre de Fantômas, qui cette fois a bien des airs de Dr Moreau : il a trouvé la manière de fabriquer de la peau humaine pour se fabriquer des visages et des gants¹¹ mais non content de cela, il veut fabriquer un humain parfait qui

¹⁰ La relation de Fantômas avec les bateaux reste aussi mauvaise que dans la série originale (Fuzellier, 2011a), mais il a découvert le submersible.

¹¹ Les gants en peau humaine apparaissent bien dans l'épisode III de la série originale, *La Mort qui tue*, mais la peau a été arrachée des mains d'une victime et non pas fabriquée.

lui sera totalement dévoué et songe pour cela à utiliser le cerveau de Fandor. Autre différence notable, lorsqu'il se trouve dans son antre, il porte un masque vert en caoutchouc, qui lui donne une apparence extra-terrestre, et non plus une cagoule noire. L'endroit a des allures de château médiéval mais doté d'un ascenseur rouge et de toutes sortes de systèmes de contrôle photo-électriques, de caméras, d'écrans, etc. Fantômas devient un « super-méchant » à l'américaine et ses ressources technologiques sont tout aussi extra-terrestres que son allure. Il ne reste en fait du « Maître de l'effroi » que la voix de Raymond Pellegrin. A noter aussi, le rôle de la presse, en tant que moyen de communication sociale, de gestion de la peur publique si l'on peut dire, tant du côté de Fantômas que de celui de Fandor ou Juve, et aussi de ligne directe entre Fantômas et l'équipe Fandor/Juve. Mais comme nous l'avons signalé, c'est la volonté d'un Fantômas tout-puissant, mais seulement voleur et non plus assassin ou carrément terroriste, de contrôler son image publique qui déclenche tout. Ce jeu avec la presse est bien présent dans le roman original et même dans les films de Feuillade, mais il s'agissait alors d'utiliser la manipulation de l'information, tout comme les chemins de fer, pour organiser les crimes ou pour les résoudre, et non de gérer la communication publique.

Le vol de bijoux perpétré par Fantômas sous les traits de Fandor, prisonnier de Fantômas à ce moment-là, se solde par une fuite en hélicoptère où Fantômas se fait même passer pour Fandor auprès de la fiancée de celui-ci, Hélène, qui finit également en captivité. Le personnage de Lady Beltham, qu'Allain avait également ressuscité, apparaît ici comme l'assistante et amie de Fantômas, alors que l'écrivain en avait fait sa maîtresse. Mais voilà que prise de jalousie envers la belle Hélène, elle « libère » Fandor et sa fiancée dans une voiture dont les freins ont été sabotés. La suite du film consiste en gros à enchaîner les poursuites en voiture, moto ou hélicoptère jusqu'au moment où Fantômas réussit à rejoindre la côte et à échapper... en sous-marin. On retrouve donc une fin très semblable à celle de *Fantômas vole les blondes*, sauf que l'excès est moins grinçant en 1963 qu'en 1948.

Donc, même si le générique du film proclame qu'il s'agit d'« Aventures entièrement inédites inspirées des célèbres romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain », il est évident qu'au-delà d'éléments généraux de la série originale, Hunebelle et ses scénaristes sont allés chercher des éléments très concrets dans le roman écrit par Allain en solitaire et ont forcé le trait, accentué l'évolution des personnages en la coulant dans les formats américanisés des films d'action. La dérive vers le « savant fou » est également évidente, ainsi que le nouveau terrain de jeu, le monde des super-héros, avec cet inframonde à la fois gothique et extra-terrestre où vit Fantômas, qui n'est pas sans rappeler la Bat Cave.

4. Conclusions

Dans la série originale, la technologie suscite la fascination et la crainte, de même que les changements sociaux et la violence des « apaches » ou les attentats anarchistes, mais il ne s'agit pas au départ d'une « technologie du mal », seulement de cette inquiétude de fond que peut causer la nouveauté à qui ne la maîtrise pas. Fantômas en maîtrise certains domaines, et Juve aussi, mais si les transports sont largement représentés, l'électricité résiste davantage à nos protagonistes. Et Fandor n'est encore qu'un enfant, un apprenti.

Dans ce sens notre série de romans est sans doute héritière de Leblanc et de Leroux, si ce n'est que le personnage de Fantômas ne transmet en rien le raffinement d'un Lupin. Il est richissime, soit, mais il peut être grossier et gauche comme le premier venu, ce qui contribue à mettre à distance une quelconque supériorité technologique du personnage. La perspective sociale est ici moins marquée et la cruauté du héros dépasse l'idéologie.

Le cinématographe de Feuillade exploite la dimension effectivement cinématographique des descriptions quotidiennes et des « contre-plans » volontaires ou peut-être pas de cette narration orchestrée dans les grandes lignes mais dictée par deux auteurs bien différents. Cependant il ne change pas substantiellement le rapport à la technologie, il l'efface même dans la simplification de l'histoire et c'est dans le support même, dans le langage utilisé pour présenter Fantômas qu'il faut chercher. Il utilise ainsi le hors-champ et les effets spéciaux pour rendre à travers des prises intérieures cette ubiquité terrifiante que les chemins de fer et les automobiles assurent au criminel dans les paysages extérieurs du roman.

C'est donc après la Seconde Guerre mondiale, sous l'influence américaine, car la supériorité technologique des États-Unis n'est plus discutable, mais aussi à travers l'univers des super-héros et des super-méchants que la technologie se déchaîne au service du mal sous la plume d'Allain, d'abord, qui maîtrise moins bien son sujet que ne le faisait Souvestre et se laisse facilement éblouir par tout ce qui vient d'outre-Atlantique, voire décourager, car il a alors plus de soixante ans et n'arrive sans doute pas à suivre. C'est un sentiment qu'il prête visiblement à Juve dans son roman de 1948. Bien entendu, Fantômas s'adapte aux temps, et à la clientèle. C'est ainsi qu'avec la trilogie d'André Hunebelle, on finit dans une comédie burlesque où la surenchère technologique vire à la science-fiction en carton-pâte et où l'intérêt est reporté sur l'action, avec de longues séquences de cascades diverses. Par contre, la cruauté, le pouvoir destructeur du Fantômas original cède la place à un personnage moitié cambrioleur élégant, moitié savant fou, qui se borne à financer ses projets et à prendre soin de sa gloire, tandis que le Juve déjà dépassé chez Allain devient un personnage comique et cède son poste d'*alter ego* de Fantômas à Fandor, jeune, sportif et ambitieux. Plus de sang, plus d'épouvante et beaucoup de course-poursuite.

La piste initiale nous permet ainsi d'établir deux époques distinctes du personnage de Fantômas dans le corpus que nous avons étudié et les choix faits par Allain, qui, lorsqu'il renonce en partie à la vraisemblance et à l'actualité, tout en réduisant la violence extrême, sont assez évidents. Et ces choix se retrouvent dans les films des années 60, qui sont sans doute malgré leurs défauts ceux qui ont gardé Fantômas vivant dans la culture populaire française et francophone, dans la mémoire de ceux qui voyions ces films à la télévision en famille. Cependant, la distance temporelle qui sépare ces deux époques recouvre les deux guerres mondiales et l'entre-deux guerres. Lorsqu'il écrit ses derniers romans, Allain a plus de 60 ans. Ces éléments distorsionnent de toute évidence la comparaison, qu'il faudrait donc étendre à des œuvres écrites individuellement par l'un et l'autre pendant leurs années de collaboration. Toutefois, l'empreinte d'Allain transparaît dans l'ensemble car l'esprit de divertissement, l'illusion, le cirque, restent présents, bien que sous une forme de plus en plus grotesque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLAIN, Marcel (1948) : *Fantômas vole des blondes*. Paris, Fayard.
- ARTIAGA, Loïc & Matthieu LETOURNEUX (2013) : *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire*. Paris, Les Prairies ordinaires.
- ASSOCIATION DES AMIS DU ROMAN POPULAIRE (2011) : *Le Rocambole. Bulletin des amis du roman populaire*, 54.
- COLIN, Jean-Paul (1999) : *La belle époque du roman policier français*. Paris, Delchaux et Niestlé.
- COMPÈRE, Daniel (2011) : « L'étrange retour de Fantômas ». *Le Rocambole. Bulletin des amis du roman populaire*, 54, 37-52.
- FUZELLIER, Alain [ALFU] (2011a) : *L'encyclopédie Fantômas : études sur un classique*. Amiens, Encrage Édition (nouvelle éd.)
- FUZELLIER, Alain [ALFU] (2011b) : « Fantômas et la critique ». *Le Rocambole. Bulletin des amis du roman populaire*, 54, 19-20.
- GARÇON, Anne-Françoise (2000) : « Fantômas 1911. L'électricité dans le roman populaire ». *Bulletin d'histoire de l'électricité*, 35, 177-196.
- GARÇON, Anne-Françoise (2012) : *L'Imaginaire et la pensée technique. Une approche historique, XVI^e -XX^e siècle*. Paris, Classiques Garnier.
- KALIFA, Dominique (2017) : *Tu entreras dans le siècle en lisant Fantômas*. Paris, Vendémiaire.
- LACASSIN, Francis (1987) : « Préface », in Pierre Souvestre & Marcel Allain, *Fantômas*, tome I. Paris, Robert Laffont.
- LAFON, Michel & Benoît PEETERS (2006) : *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*. Paris, Flammarion.

- LETOURNEUX, Matthieu (2017) : « The Magician's Box of Tricks : Fantômas, Popular Literature, and the Spectacular Imagination », in Alberto Gabriele (ed.), *Sensationalism and the Genealogy of Modernity : a Global Nineteenth Century Perspective*. Palgrave Macmillan, 143-162.
- SOCIÉTÉ DES AMIS DE FANTÔMAS (1993) : *Nouvelle Revue des Études fantomassiennes*, 1.
- SOUVESTRE, Pierre & Marcel ALLAIN (1989) : *Fantômas. Tome III*. Édition établie par Francis Lacassin. Paris, Robert Laffon (coll. Bouquins).
- SOUVESTRE, Pierre & Marcel ALLAIN (2013) : *Fantômas. Édition intégrale. Tome 1*. Édition établie et présentée par Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux. Paris, Robert Laffon (coll. Bouquins).
- THOMAS, Benjamin (2017) : *Fantômas de Louis Feuillade*. Paris, Vendémiaire (coll. Contre-champ).
- TORTEL, Jean (1963) : « Fantômas et le phénomène de la destruction ». *Critique*, 197, 835-856.

FILMOGRAPHIE

- FEUILLADE, Louis (2017 [1913]) : *Fantômas. À l'ombre de la guillotine*. Gaumont, édition CD.
- HUNNEBELLE, André (1964) : *Fantômas*, Gaumont.

Les tiens, les miens et les nôtres : la paternité des œuvres de J.-H. Rosny

María del Mar JIMÉNEZ-CERVANTES ARNAO
Universidad Nacional de Educación a Distancia

mmjimenez@flog.uned.es

<https://orcid.org/0000-0002-3327-6068>

Resumen

Los hermanos J.-H. Rosny comenzaron su producción literaria en colaboración en 1887 con la intención de hacerse un nombre en el mundo de las letras francesas de finales del siglo XIX. En 1935, casi treinta años después de la ruptura de su asociación fraternal, firmaron un acuerdo mediante el cual reconocieron la autoría individual de algunas de sus obras publicadas conjuntamente. El objetivo de nuestro estudio es comprobar si dicho reparto se ha respetado en las ediciones posteriores de esas obras en Francia y España, así como comparar de forma cuantitativa el trabajo realizado por cada hermano durante el periodo de colaboración, para lo que se han consultado los catálogos de las bibliotecas nacionales de ambos países.

Palabras clave: J.-H. Rosny, escritura colaborativa, reparto, autoría.

Résumé

Les frères J.-H. Rosny ont entamé en 1887 leur production littéraire en collaboration cherchant se faire un nom dans le monde littéraire français de la fin du XIX^e siècle. En 1935, presque trente ans après la rupture de leur association fraternelle, ils ont signé une convention en vue d'indiquer la paternité individuelle de plusieurs de leurs œuvres publiées ensemble. L'objectif de notre étude est de vérifier si cette répartition a été respectée dans les éditions postérieures de ces œuvres en France comme en Espagne, ainsi que de comparer le travail réalisé par chaque frère pendant leur période de collaboration. Pour ce faire, nous avons consulté les catalogues des bibliothèques nationales de ces deux pays.

Mots-clés: J.-H. Rosny, écriture collaborative, répartition, paternité.

Abstract

J.-H. Rosny brothers started their literary production in 1887, seeking recognition in the French literary world at the end of XIX century. In 1935, almost thirty years after their

* Artículo recibido el 23/07/2024, aceptado el 25/11/2024.

separation, they signed an agreement to assign individual authorship to some of their coauthored works. Our study aims to verify if that distribution has been observed in later editions of those works in France and Spain, and to compare the personal work of the brothers during their collaboration. For this purpose, we have consulted the catalogues of the national libraries of both countries.

Keywords: J.-H. Rosny, collaborative writing, distribution, authorship.

1. Introduction

Joseph-Henri-Honoré et Séraphin-Justin-François Boex sont les auteurs « cachés » sous le pseudonyme J.-H. Rosny. Ils ont utilisé ce nom de plume pour signer leurs œuvres écrites de manière collaborative, en ajoutant les adjectifs « aîné » et « jeune » quand ils ont publié des œuvres individuellement après leur séparation. Cependant, même s'ils ont utilisé ce stratagème pour s'identifier et se séparer l'un de l'autre, nous pourrions constater que cela n'a pas eu le résultat prévu, car l'identification des auteurs s'est souvent réalisée erronément.

L'objectif de ce travail¹ est donc de faire une révision de la répartition des œuvres qu'eux-mêmes ont faite en 1935 en vue d'analyser s'ils ont écrit d'une manière équilibrée ainsi que pour vérifier si les livres réédités ont identifié correctement à qui correspond la création de chaque texte. Pour ce faire, nous avons utilisé les données fournies par Pottier (1996c) ; nous avons ensuite classifié les œuvres publiées pendant leur période de collaboration pour finalement chercher les informations de celles-ci présentes dans la Bibliothèque Nationale de France ainsi que dans la Biblioteca Nacional Española² en vue d'établir une comparaison entre elles.

2. J.-H. Rosny

Comme nous l'avons déjà avancé, le pseudonyme collectif J.-H. Rosny a été utilisé par deux frères belges qui ont vécu entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle. Joseph-Henri-Honoré Boex est né à Bruxelles en 1856 et il est mort à Paris en 1940 ; son frère cadet, Séraphin-Justin-François est aussi né à Bruxelles trois ans après et il est mort à Proubazlenec en 1948. Après un séjour de Joseph Boex à Londres, les deux frères se sont installés à Paris (Leroy, 2014). Une fois dans la capitale française, Joseph Boex a commencé son parcours littéraire quand il avait déjà 30 ans, même si ses inquiétudes littéraires étaient déjà évidentes depuis son enfance, quand il a écrit son premier roman, intitulé *La révolte des enfants malheureux*,

¹ Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica : estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa* (PID2021-123009NB-I00/MCIN-/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

² Dorénavant, nous allons utiliser les sigles de ces deux bibliothèques (BNF et BNE) pour les identifier tout au long du travail.

à l'âge de 12 ans. Malheureusement, ce texte n'a pas été conservé car, apparemment, sa mère le brûla. Pendant son enfance et sa jeunesse il avait aussi écrit des poèmes et des pièces de théâtre qui sont perdus, ainsi que deux autres œuvres en prose : *La Légende du Roi Pépin* et *Le Livre étoilé* (Pottier, 1996c).

Joseph Boex a joué tout au long de sa production littéraire avec l'ambiguïté car, soit en collaboration avec son frère, soit de manière individuelle, il n'a jamais signé de son vrai nom, outre J.-H. Rosny, on peut trouver des œuvres écrites par lui et publiées utilisant d'autres pseudonymes : J.-H. Boece (où il joue avec son vrai nom et celui du poète latin), André Darville, Enacryos, Sourya, Jacques Soldanelle ou Henri de Noville. Il publia même un roman feuilleton en 1898, *La revanche de Robert*, écrit en prétendue collaboration entre Rosny aîné et Henri de Noville (Pottier, 2011). En ce qui concerne le pseudonyme partagé avec son frère, c'est Joseph qui, en 1885, l'a choisi s'inspirant dans deux villages de la région parisienne : « regardant une carte des environs de Paris : à l'image des deux frères figuraient deux Rosny (Rosny-sous-Bois et Rosny-sur-Seine)³ » (Pottier, 1996c: 191). Cependant, ce n'est qu'en 1887 que *L'immolation*, premier roman publié par les frères Boex, voit le jour (Pottier, 1996c).

Préalablement, en 1886 Joseph Boex avait édité son premier roman sous le pseudonyme J.-H. Rosny, intitulé *Nell Horn de l'Armée du Salut*; cette œuvre est considérée un roman de mœurs où il profita pour déployer son expérience lors de son séjour à Londres⁴. Un an plus tard, en 1887, a commencé l'écriture collaborative des frères, qui a duré vingt-et-un an, jusqu'à 1908. L'objectif de J.-H. Rosny était de conquérir le monde littéraire de leur époque par le biais d'une abondante production, qui ne s'est pas limitée aux romans, récits ou pièces de théâtre : ils ont aussi signé des traductions d'œuvres de différentes langues : l'anglais, l'espagnol, l'égyptien ou le coréen (Pottier, 2011). Selon Pottier (1996b), les œuvres publiées entre 1886 et 1889 vont avancer le caractère hétérogène et prolifique du parcours littéraire de Rosny aîné :

Notons à ce titre que les trois années 1886-87-88 constituent les premier pas de l'écrivain, mais aussi les années où il installe et fonde son œuvre future: *Nell Horn de l'Armée du Salut* paraît en 1886 constitue son premier roman de mœurs, dont il développera l'idée plus tard; *Le Bilatéral* inaugure la série des romans sociaux (*La Vague Rouge*, *Les Ames perdues*, *Sous le Fardeau* ; *Les Xipéhuz*, parus dans *L'Immolation* en 1887 jettent les bases des

³ Le choix du nom de plume n'a pas été exempt de problématique puisque l'ethnologue Léon de Rosny porta plainte contre les frères Boex craignant la confusion entre leurs œuvres et les siennes. Finalement, la Cour d'Appel de Paris donna la raison aux Rosny indiquant que la différente thématique des œuvres, ethnographie et orientalisme dans le cas du premier et littérature pour les frères, ainsi que la présence de la préposition « de » devant le nom de l'ethnologue empêcheraient la crainte confusion (Casella, 1907).

⁴ Même si cette œuvre a été écrite et publiée par le frère aîné, elle apparaît dans le catalogue de la BNF signée par J.-H. Rosny en 1886 et en éditions postérieures, mais aussi signée par J.-H. Rosny aîné en éditions publiées en 1913 ou en 2011.

romans du merveilleux scientifique, tandis que les « scènes pré-historiques », parues dans la livraison de juillet 1888 de la *Revue Indépendante*, annoncent déjà les romans préhistoriques (Pottier, 1996b : 218-219).

En outre, Joseph Boex est considéré l'auteur principal du *Manifeste des cinq* (Pottier, 1996c) qu'il signe en 1887, accompagné de Paul Bonnetain, Lucien Descaves, Gustave Guiches et Paul Margueritte. Ce texte rend évident la rupture de ces écrivains avec l'école littéraire et son chef de file, Émile Zola. Admirateurs de Gustave Flaubert et des frères Goncourt, les Rosny se sont succédés dans la présidence de l'Académie Goncourt : Joseph a été le président de 1926 à 1940 et Séraphin de 1940 à 1945.

Après la rupture de leur collaboration, tous les deux ont continué leurs carrières littéraires utilisant le nom Rosny mais ajoutant l'identificateur jeune ou aîné. Cependant, cette prétendue prise de distance de l'un envers l'autre, n'a pas eu le résultat désiré. Actuellement nous pouvons constater que dans le catalogue de la BNF il y a des œuvres qui ont été assignées erronément, comme c'est le cas de *Nell Horn*, par exemple. Même si quand nous cherchons dans la page web de cet organisme des œuvres signées par Rosny aîné, on nous indique « Ne pas confondre avec son frère: Rosny jeune, J.-H. (1859-1948) ni avec le pseudonyme collectif: Rosny, J.-H., utilisé par les deux frères pour signer les ouvrages qu'ils écrivaient ensemble »⁵, ce travail va montrer que cette confusion est présente dans des publications comprises dans le catalogue de cette bibliothèque comme dans celui de la BNE.

Les Rosny sont décrits par leur critique contemporain Casella (1907) comme des enrichisseurs de la langue française, à cause des néologismes qu'ils ont introduits dans leurs œuvres : « l'existence mouvementée des Rosny, leurs voyages desquels ils rapportaient des locutions neuves, leurs études qui leur révélaient le qualificatif technique, devaient fatalement influencer sur leur forme et la rendre nombreuse et un peu chaotique » (Casella, 1907: 42). Selon cet auteur, les frères sont les créateurs du verbe *bruissier*, et, en effet, le *Dictionnaire Larousse*⁶ indique que ce verbe est un synonyme de *bruire*, auquel il le substitue dans ses formes défectives. Toujours selon le *Dictionnaire Larousse*, ce verbe a été créé au XIX^e siècle à partir de l'adjectif *bruissant*, cependant, le nom des Rosny n'apparaît pas dans cette explication. De son côté, Pottier (1996c) indique que Rosny aîné a créé en 1928 le terme *astronautique* dans un de ces romans. Au-delà du style particulier des auteurs, Jules Bois leur accorde le statut de créateurs, il remarque leur maîtrise dans le roman de science-fiction ou préhistorique mais « leur triomphe, c'est l'œuvre d'imagination où les questions sociales sont abordées » (Jules Bois dans Casella, 1907: 45).

⁵ <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11922639f>

⁶ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bruissier/11475>

La rupture de la collaboration est arrivée en juillet 1908 quand le *Journal* annonça la parution du nouveau roman de J.-H. Rosny, *Marthe Baraquin*, accompagnée d'une photo du frère aîné. À partir de ce moment ils n'ont plus travaillé ensemble, comme ils l'ont déclaré dans la convention qu'ils ont signée en 1935.

L'œuvre de Joseph, qui a été plus abondante et variée que celle Séraphin, a eu une transcendance que celle de son frère n'a pas connue. Rosny aîné est considéré le créateur du roman préhistorique : *La Guerre du feu*, publiée en 1909, une année après la rupture, est son œuvre la plus connue (Casella, 1907; Leroy, 2014), de nos jours, elle continue à être publiée et elle a été adaptée au cinéma par Jean-Jacques Annaud en 1981. En même temps, on continue à travailler sur son œuvre, comme le montre, par exemple, le journal *Elseneur* (2019) qui a dédié son numéro 34 à la production littéraire de Rosny aîné publiant treize articles sur cet auteur. Cependant, l'œuvre individuelle de Séraphin, ainsi que celle qui a été publiée en collaboration par les frères, n'ont pas subi le même sort : nous n'avons guère trouvé de publications scientifiques ou de nouvelles éditions de ces œuvres. Pottier (1996c) indiquait qu'après la mort de Rosny aîné les seules œuvres qui ont été publiées sont celles à thématique futuriste, préhistorique ou science-fiction, c'est-à-dire, celles qui sont de nos jours orientées plutôt aux jeunes lecteurs ; les œuvres qui ont été donc oubliées sont les romans naturalistes, sociaux et de mœurs. Cependant, en 2011 Classiques Garnier a fait paraître *Nell Horn de l'Armée du Salut*, dont le titre est complété avec l'indication suivante: *Roman de mœurs londonniennes*, indiquant de manière explicite qu'il s'agit d'une création de J.-H. Rosny aîné.

3. L'écriture collaborative entre frères. La particularité des Rosny

Pottier (2011) identifie trois éléments présents dans la littérature collaborative entre frères ou sœurs. D'abord, les circonstances qui mènent les auteurs à décider d'écrire ensemble : pour cet auteur, il peut s'agir d'une prolongation de leur enfance, une aide mutuelle, une fusion psychologique et intellectuelle, voire une aide économique. Le deuxième élément fait référence à la manière dont ce travail à deux est présenté, c'est-à-dire, la dimension médiatique, comment ces œuvres arrivent aux lecteurs. Finalement, Pottier (2011) présente le troisième élément, qui est d'ailleurs le plus important et le plus difficile à discerner, la répartition des tâches d'écriture, la création d'un style, comment on réussit à fusionner deux écritures en une.

Dans le cas des frères Rosny, l'aîné avait déjà une certaine expérience littéraire – il avait signé en 1885 une nouvelle intitulée *Sur le Calvaire* sous le nom J.-H. Boece et en 1886 il publia *Nell Horn de l'Armée du Salut* avant le commencement de l'écriture en commun mais utilisant déjà le pseudonyme Rosny –, fait duquel le frère cadet aurait pu en profiter : Joseph aurait ouvert les portes du monde des lettres à Séraphin (Pottier, 1996a, 1996c). Dans ce sens, apparemment la différence initiale entre les deux frères semble persister pendant toute la période de leur collaboration, comme le montrent la répartition postérieure des œuvres en commun ainsi que les déclarations de Marie Borel

ou Edmond de Goncourt ont réalisées à propos du travail des frères. La première a écrit dans le journal intime qu'elle partage avec son mari, Rosny aîné, ce qui suit : « [J]'ai néanmoins une petite crispation à voir qu'il [Séraphin] se croit égal de son frère qui non seulement a fait son nom, mais le 6/8 (et je suis modeste) de l'œuvre » (Pottier, 1996 a: 259) ; tandis que pour Edmond de Goncourt, Rosny jeune était « un tout petit succédané de son frère » et il se demandait si « le petit frère a-t-il travaillé à tous les livres du grand ? Il me semble bien que le grand me l'avait dit » (Pottier, 2011 : 65). Cependant, étant donné que ces déclarations peuvent être considérées peu objectives, cette étude pourrait les valider ou les réfuter.

Comme nous l'avons avancé, outre des romans ou des récits: les frères ont également signé sous le pseudonyme J.-H. Rosny des traductions d'œuvres de différentes langues. De l'anglais : *Le Scarabée d'or*, de Poe (1892), *Le Crime de Gramercy Park*, de A.-K Greene (1907) ou des pièces de Shakespeare ; de l'espagnol: *Pablo de Segovia el gran tacaño*, de Quevedo (1902) ; mais aussi d'autres langues plus exotiques comme l'adaptation d'un roman égyptien : *Tabubu* (1892) ; *Le Porteur de Sachet*, de Natesa Sastri (1892); ou *Printemps parfumé*⁷ (1892), un roman anonyme, dont la langue originale est le coréen. Le cas de cette traduction est assez particulier car il s'agit de la première traduction d'une œuvre coréenne au français et à une langue occidentale. En plus, elle a été rééditée en 2018 par Tohu-Bohu Éditions et dans la page web de cette maison d'édition on constatait que ladite traduction avait été effectuée par Hong Tjong-ou, qui apparemment a été le premier citoyen coréen qui a visité la France. La maison d'édition mentionne en effet la participation de Rosny, mais ayant un rôle plus modeste à celui qui est indiqué par la BNF : « Il [Hong Tjong-ou] a été aidé par J.-H Rosny (1856-1940) aîné, l'auteur de *La Guerre du feu* »⁸. La tâche d'identification de parenté de l'œuvre devient un peu plus compliquée car, selon la convention signée par les frères Rosny en 1935, c'est Rosny jeune qui avait réalisé la traduction (Pottier, 1996c). Au-delà du différent degré de participation ou engagement dans la traduction que les documents consultés indiquent, cet exemple témoigne à quel point la création individuelle est confondue avec la création en collaboration, car cette œuvre est associée à Rosny aîné, à Rosny jeune et à Rosny tout court, ce qui montre, à notre avis, l'intérêt de cette étude.

Revenant au troisième élément de l'écriture en collaboration accomplie par des frères identifié par Pottier (2011), on peut affirmer que la répartition des tâches d'écriture est toujours un mystère, ce n'est pas habituel de trouver des traces du travail de rédaction : dans le cas des Rosny, la plupart des manuscrits ont disparu (Rosny aîné, 1921) et, dans les rares qui en restent, les marques ne permettent pas de distinguer l'identité de l'auteur (Pottier, 2011). Cependant, l'œuvre des Rosny présente une particularité qui facilite le

⁷ <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb457335421>

⁸ <https://www.tohubohu.paris/printemps-parfume>

travail aux spécialistes: cherchant la protection des droits de leurs héritiers, les frères ont signé en 1935 une convention par laquelle ils ont fait la répartition de leurs œuvres qui ont été publiées sous le pseudonyme collectif : certaines ont été assignées à Rosny aîné, quelques-unes à Rosny jeune, tandis que d'autres sont restées sous le pseudonyme commun (Pottier, 2011 ; Pottier, 1996a). Dans ce document ils ont affirmé qu'ils ont fini leur collaboration en 1908 et qu'ils n'ont plus jamais travaillé ensemble, mais le plus intéressant dans cette convention est le fait qu'ils y admettent avoir publié des œuvres écrites individuellement utilisant le pseudonyme collectif:

Pendant la collaboration sous le nom collectif de J.-H. Rosny, il s'est trouvé des œuvres qui ont été écrites par l'un de nous, tout entières. Nous avons toujours, dans les partages que nous avons faits entre nous, tenu compte de cette propriété, et celui qui avait publié le livre a touché les sommes provenant de sa publication (Pottier, 1996a : 261).

De plus, ils laissent voir qu'il y avait dans l'ensemble d'œuvres qui sont restées sous le pseudonyme commun encore des textes dont le nom de l'auteur pourrait changer :

Si, dans la suite, l'un des anciens collaborateurs désirait retirer de la signature collective J.-H. Rosny, un des livres écrits entièrement par lui et ci-dessus mentionnés, il ne pourra le faire qu'avec l'approbation de l'autre collaborateur et à titre de réciprocité (Pottier, 1996a : 262).

Cette convention est un atout pour les études sur les œuvres en collaboration des Rosny car primo, ils y ont déclaré noir sur blanc ne pas avoir été sincères et avoir « trompé » leurs lecteurs figurant deux auteurs au lieu d'un seul⁹ ; secundo, il n'existe pas de collaboration réelle pour plusieurs œuvres ; tertio, cette répartition permet d'analyser la production individuelle des frères.

Finalement, l'information que ce document a apportée est devenue la base de notre travail, c'est à partir de la distribution des œuvres établie dans la convention que nous avons dessiné notre recherche dans les deux bibliothèques consultées : la BNF et la BNE.

4. Objectifs et méthodologie

L'objectif de cette étude était de vérifier si la répartition des titres que les frères Rosny ont accordée est évidente dans les éditions postérieures de leurs œuvres, ce qui nous permettrait aussi de comparer les travaux des deux frères -seulement d'une manière quantitative- pour vérifier ou dénier les déclarations de Marie Borel et Edmond de Goncourt sur l'inégalité du travail des frères. Pour accomplir cet objectif, nous avons établi la suivante méthodologie de travail : dans un premier temps, nous avons créé un

⁹ À vrai dire, le pseudonyme J.-H. Rosny fait référence à un seul individu, mais certainement, à l'époque on savait qu'il s'agissait des frères Boex (Casella, 1907).

tableau où nous avons introduit chronologiquement les œuvres publiées en collaboration sous le pseudonyme J.-H. Rosny, autrement dit, celles qui ont été réparties par les frères dans la convention signée en 1935 et publiée par Pottier (1996a)¹⁰. Ensuite, nous avons indiqué dans trois colonnes les données relatives à chaque titre : à qui avait été affecté l'œuvre, qui était l'auteur selon les publications conservées dans la BNF et qui l'était dans la BNE, ainsi que la date de la dernière édition des œuvres, en français comme en espagnol. L'introduction de la date de publication dans notre tableau d'étude nous permet d'obtenir deux informations importantes. D'abord, la plus évidente, les titres qui n'ont pas été réédités après la convention, c'est-à-dire, après 1935, n'ont pas pu voir modifié ou actualisé le nom de l'auteur. Mais également, les dates des dernières éditions vont montrer s'il y a des textes qui sont publiés de nos jours en France et en Espagne, ce qui constitue une donnée intéressante pour les études de réception de l'œuvre des frères Rosny.

Évidemment, notre tableau comprend exclusivement les œuvres écrites pendant les années de collaboration des deux frères, éditées entre 1887 et 1908. L'étude de Pottier (1996c), qui constitue la source de la nôtre, comprend également les textes publiés par Rosny aîné sous d'autres pseudonymes (Enacryos, Jacques Soldanelle et Henry de Noville) pendant ces années, qui font un total de huit titres, mais nous ne les avons pas introduits dans notre analyse parce qu'ils ne résultent pas d'un hypothétique travail en collaboration. En définitive, notre étude comporte quatre-vingt-deux titres de romans à différentes thématiques, des traductions ainsi que l'adaptation théâtrale de *Nell Horn*.

Nonobstant, nous avons consulté les données sur *Nell Horn* (1886) et de *La Guerre du feu* (1909) même si ces deux œuvres n'appartiennent pas à la période de collaboration car, pour la première, il y a des registres de la publication sous le pseudonyme commun et, dans le cas de la deuxième, il s'agit de l'œuvre de Joseph Boex la plus renommée, grâce à laquelle il est considéré comme le créateur du roman préhistorique (Leroy, 2014).

5. Résultats

5.1. Répartition des œuvres dans la Convention de 1935

Selon ce qui a été établi dans le document signé par les frères Boex en 1935, de ces quatre-vingt-deux textes publiés, trente-huit restent sous le pseudonyme commun, J.-H. Rosny, c'est-à-dire, un peu moins de la moitié, 46,3 % du total. Parmi les œuvres qui gardent le pseudonyme partagé, se trouvent l'adaptation de *Nell Horn* au théâtre publiée en 1891, ainsi que trois traductions: *Le porteur de sachet* de Natesa Sastri (1892), *Le grillon du foyer* de Charles Dickens (1883) et *L'Iliade* d'Homère (1895).

¹⁰ Voir Annexe.

Nous présentons dans le Tableau 1 la répartition des œuvres accordée par les frères en 1935 (Pottier, 1996c). Outre les sigles du pseudonyme commun et les individuels, nous avons ajouté deux cases « Non assigné » et « Interrogation », puisque Pottier (1996c) les classe de cette manière :

AUTEUR	ŒUVRES	POURCENTAGE
JHR	38	46,3 %
JHRA	27	32,9 %
JHRJ	12	14,6 %
Non assigné	4	4,9 %
Interrogation	1	1,2 %
TOTAL	82	100 %

Tableau 1. Distribution des œuvres dans la Convention de 1935.

À notre avis, la différence des œuvres attribuées individuellement aux frères est remarquable : Rosny aîné aurait écrit vingt-sept titres tandis que son frère cadet n'en aurait même pas atteint la moitié d'œuvres que son frère puisqu'il serait l'auteur de douze. De surcroît, seulement six, encore la moitié, sont des œuvres originales étant donné que les six restantes sont des traductions : *Le printemps parfumé* (1892), *Pablo de Ségovie, el gran tacano* [sic] de Quevedo (1902), *Le crime de Gramercy Park* d'Anna K. Green (1907), *Hamlet, Lady Macbeth y Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare (1908).

5.2. Les œuvres dans la Bibliothèque Nationale de France

En vue d'évaluer si les œuvres de l'analyse précédente ont été actualisées dans le catalogue de la BNF par le biais des rééditions, nous avons reproduit ce tableau présentant les résultats de notre recherche dans la bibliothèque française. Comme nous l'augurons, il y a des publications dont l'auteur n'a pas été modifié, cela dépend, évidemment, de si celles-ci ont été rééditées après 1935. Par ailleurs, nous avons trouvé des œuvres qui ont été modifiées, d'où résulte qu'un même titre ait pu présenter deux ou même trois auteurs différents. C'est le cas de *Les Xipéhuz*, roman publié en 1887 sous le pseudonyme en commun, mais attribué au frère aîné lors de la convention de 1935. Étant donné que cette œuvre a été publiée plusieurs fois après la signature de l'accord entre les deux frères – la dernière édition date de 2021 – c'était prévisible de trouver des registres dans la BNF présentant J.-H. Rosny comme auteur mais aussi J.-H. Rosny aîné. Cependant, ce qui nous a surpris c'est de trouver une édition parue en 2004 qui attribue le texte à Rosny jeune, quand il y a des exemplaires depuis 1906 qui indiquent que l'auteur de l'œuvre est le frère aîné, même avant la signature de la convention. Bien qu'il s'agisse du seul cas qui présente cette particularité, il nous montre la confusion existante entre les auteurs et leurs œuvres.

Dans le Tableau 2 disparaissent les catégories « Non assigné » et « Interrogation », mais nous avons introduit « N'apparaît pas » pour les textes que nous n'avons pas trouvés dans le catalogue de la BNF.

AUTEUR	ŒUVRES	POURCENTAGE
JHR	47	57,3 %
JHR/JHRA	10	12,2 %
JHR/JHRJ	1	1,2 %
JHR/JHRA/JHRJ	1	1,2 %
JHRA	7	8,5 %
JHRJ	0	0 %
N'apparaît pas	16	19,5 %
TOTAL	82	100 %

Tableau 2. Distribution des œuvres dans la BNF.

L'analyse du Tableau 2 nous permet de vérifier que le nombre des œuvres qui ont été attribuées exclusivement à la collaboration des frères a augmenté en huit titres en comparaison avec les données présentées dans le Tableau 1, surpassant la moitié des œuvres analysées. Cela peut être dû à deux causes : soit ces textes ont été publiés une seule fois, soit ils n'ont pas été réédités après la convention. De même, les titres assignés seulement à Rosny aîné ont été réduits à sept tandis que ceux attribués au frère cadet disparaissent : il n'y a aucune œuvre publiée signalant exclusivement Séraphin Boex comme auteur sans avoir une version précédente sous le pseudonyme commun.

Les résultats de l'analyse du catalogue de la BNF nous montrent en effet des titres qui ont de différents auteurs puisque les œuvres étudiées ont été publiées d'abord sous le nom de plume collectif. De ce fait, outre le cas particulier de *Les Xipéhus* présenté dessus, il y a un seul titre qui, après avoir été attribué au pseudonyme commun, passe à Rosny jeune : *Les retours du cœur*. Publié d'abord en 1898, la dernière édition de ce roman, effectuée en 1931, indique déjà quatre ans avant la signature de la convention que Rosny jeune est son auteur. Par conséquent, des douze œuvres écrites par Séraphin Boex, seulement une d'elles a été publiée indiquant le nom de l'auteur réel. La traduction de *Le printemps parfumé*, qui selon la convention avait été réalisée par le frère cadet, est attribué au frère aîné ; pour les dix titres qui restent le seul auteur qui apparaît dans la BNF est J.-H. Rosny.

Dans le cas de Joseph Boex, les résultats de la BNF nous montrent une situation différente : outre les sept titres publiés directement sous le pseudonyme Rosny aîné, il faut ajouter dix œuvres qui, après avoir paru sous le nom de plume collectif, ont été modifiées et publiées avec le nom du frère aîné. Il faut remarquer que, de ces dix œuvres, quelques-unes devraient toujours apparaître comme des œuvres collectives car la convention l'a ainsi établi, mais, à cause de raisons que nous ignorons, elles ne le font pas : c'est le cas de *Vamireh*, *Nymphée*, *Elem d'Asie*, *Eyrimah*, *Nomai*, *amours lacustres* et *La tentatrice*. Ces six œuvres ont été rééditées très récemment, en 2022. En ce qui concerne les sept titres qui ont été directement attribués à Rosny aîné, l'œuvre *Contes d'amour et de l'aventure* (1909), avait été écrite en collaboration par les deux frères, selon ce qui est établi dans la convention même si elle a été publiée une année après

leur séparation. En tout cas, ce titre n'a pas été édité postérieurement, ce qui rend impossible la correction.

Dans la liste d'œuvres écrites pendant la période d'écriture en collaboration des frères Rosny il y a une œuvre qui apparaît deux fois: *Bérénice de Judée*, qui a été d'abord publiée en 1998 par Jacques Soldanelle, un des pseudonymes alternatifs utilisés par Joseph. Cependant, en 1906 ce roman a été publié à nouveau avec le pseudonyme J.-H. Rosny et attribué plus tard à Joseph dans la convention. Nous n'avons pas considéré la première édition car nous avons omis les œuvres publiées portant un des pseudonymes individuels du frère aîné, en revanche, la deuxième fait partie de notre étude puisqu'elle réunit les conditions. Dans la convention ce roman est attribué à Joseph, mais il n'y a pas de registre dans la BNF, l'auteur reste J.-H. Rosny étant donné qu'il n'a pas été publié à nouveau.

5.3. Les œuvres dans la Biblioteca Nacional de España

L'œuvre en collaboration des frères Rosny publiée en espagnol est diminuée, comme le montrent les résultats que la BNE nous offre, ce qui d'ailleurs nous indique une réception assez petite de leurs romans. Les quatre-vingt-deux titres de notre tableau original sont réduits à huit seulement, mais quelques-uns présentent plusieurs éditions. Le site web de la BNE indique, à l'égal que celui de la bibliothèque française, la distinction entre les trois pseudonymes. Sous le nom de plume partagé par les frères Rosny nous avons trouvé six œuvres, une d'elles en français : *El doctor Harambur*, *El crimen del doctor*, *La calle*, *La imperiosa bondad*, *La indómita* y *L'aiguille d'or*. La BNE présente vingt-deux œuvres de Rosny aîné, en espagnol mais aussi en français, tandis que nous trouvons seulement un roman signé par Rosny jeune et il n'est pas traduit: *La métisse amoureuse*. Le Tableau 3 présente ensuite les titres qui respectent les conditions établies pour notre travail, c'est-à-dire, des œuvres publiées sous le pseudonyme J.-H. Rosny qui ont été écrites pendant la période de collaboration et traduites à l'espagnol. Les titres sont suivis des sigles entre parenthèses de l'auteur indiqué dans le catalogue de la BNE :

TITRE	DATE DE PUBLICATION
Vamireh (JHRA)	1920, 1947, 2001
La imperiosa bondad (JHR)	1920
La indómita (JHR)	1964
La aguja de oro (JHR)	1956
El crimen del doctor (JHR)	-
El doctor Harambur (JHR)	1922
La batalla (JHRA)	1961
La muerte de la Tierra (JHRA) A morte da Terra (JHRA)	1950, 1961, 1992, 201, 2019

Tableau 3. Œuvres en espagnol dans la BNE.

Quatre de ces huit titres se trouvaient dans l'ensemble des œuvres partagées selon la convention: *Vamireh*, *L'impérieuse bonté*, *L'indomptée* et *La bataille*. Deux titres étaient associés au frère aîné : *Le crime du docteur* et *La mort de la Terre* ; finalement, les deux œuvres restantes sont des œuvres du frère cadet : *L'aiguille d'or* et *Le docteur Harambur*. Cependant, dans les registres de la BNE nous ne trouvons pas le nom de plume de Séraphin Boex dans ses œuvres réassignées dans la convention. La traduction de *L'aiguille d'or* a été publiée en 1956, plus de vingt ans après la signature de la convention, mais, d'après la BNF, la dernière -et première- édition de ce roman date de 1899, c'est la raison pour laquelle le traducteur pourrait ne pas avoir pu connaître qui était le vrai auteur du texte. Les versions en espagnol de *La bataille*, *Vamireh* et *La mort de la Terre* présentent Rosny aîné comme auteur, alors que les deux premiers textes sont des œuvres écrites en collaboration. À notre avis, le transfert de *Vamireh* peut être dû au fait que la BNF l'avait déjà fait avant ; cependant, *La bataille* a seulement été publiée en France comme une œuvre des frères Rosny, et elle apparaît dans la convention de cette manière. Finalement, *La imperiosa bondad*, *La indómita*, *La aguja de oro*, *El crimen del doctor* et *El doctor Harambur* sont des œuvres qui restent sous le pseudonyme commun, tandis que les deux dernières appartiennent au frère aîné et au frère cadet respectivement. Au vu de cette analyse, nous pouvons constater que des huit traductions que la BNE a dans son répertoire, seulement deux, *La imperiosa bondad* et *La indómita*, présentent l'auteur correct.

Il faut souligner qu'il y a deux titres qui ont été publiés à plusieurs reprises et assez récemment : *Vamireh* et *La muerte de la Tierra*, tous les deux attribués à Joseph Boex. *Vamireh* a été publié trois fois en espagnol, la dernière en 2001 ; *La muerte de la Tierra* a suscité l'intérêt plus encore puisque, outre les quatre versions qui ont vu le jour en 1950, 1961, 1992 et 2011, une nouvelle traduction, cette fois au galicien, *A morte da Terra*, a été publiée en 2019.

5.4. *La guerre du feu*

Finalement, même si *La guerre du feu* n'appartient pas à la période d'écriture en collaboration des Rosny, à notre avis il s'agit d'une œuvre qui mérite être présente dans ce travail où nous avons exposé la réception des œuvres de J.-H. Rosny en raison de la portée de ce roman ainsi que ses nombreuses adaptations. Ce titre a été publié en 1909, une année après la rupture des frères et, selon le catalogue de la BNF, il a été réédité plus de cinquante fois, la dernière en 2022, mais il a aussi des adaptations en BD et au cinéma. Dans la BNE nous trouvons également plusieurs éditions de trois traductions différentes : *La conquista del fuego*, publiée en 1941, 1947 et 2004 ; *La guerra del fuego*, parue en 1964, 1991, 1992 et 1995 ; et *En busca del fuego*, qui a deux éditions, une en 2001 et l'autre en 2004. La première édition comprend aussi *El león de las cavernas* et *Vamireh*. Ces données mettent en évidence que l'œuvre de Rosny aîné a eu une portée majeure que celle de son frère ainsi que celle de leur production littéraire en collaboration. Ce fait n'est pas exclusivement français, il arrive aussi en

Espagne, étant donné le nombre d'œuvres associées -de manière correcte ou non- à son pseudonyme individuel dans la BNE, qui atteint vingt-deux titres, mais aussi en vue des traductions de *La guerre du feu*.

6. Discussion des résultats et conclusions

Un des aspects les plus difficiles à éclaircir dans une étude sur l'écriture collaborative est l'analyse de ce travail à quatre mains, autrement dit, de quelle manière deux esprits ou deux styles réussissent à devenir un. Dans le cas de J.-H. Rosny nous avons vu qu'il y a des témoignages -qui pourraient ne pas être très objectifs- indiquant que le frère aîné, Joseph Boex, aurait été le responsable de la plupart des titres qui comportent l'œuvre en commun. Cette hypothèse pourrait se soutenir sur la production littéraire abondante et variée de Rosny aîné ainsi que sur les études que son œuvre a suscitées par comparaison avec celles de son frère cadet. Cependant, la signature de la convention en 1935 a pu mettre en évidence de manière objective comment ils ont distribué et réalisé le travail. Tout d'abord, dans le document ils ont établi qu'il y avait des œuvres écrites individuellement mais publiées sous le pseudonyme commun. De la même manière, ce document a indiqué qu'il y avait des œuvres qui sont restées sous le pseudonyme qui auraient pu être réclamées par leur vrai auteur. Comme nous avons vu un peu plus haut, la distribution des quatre-vingt-deux œuvres publiées pendant la période d'écriture en collaboration montre que trente-huit d'elles restent sous le pseudonyme partagé – un peu moins de la moitié du total – ; tandis que la convention attribue un nombre important de titres au frère aîné, vingt-sept, face au frère cadet, qui reste un peu diminué avec seulement douze œuvres, dont six traductions.

Par ailleurs, l'analyse accomplie de ces quatre-vingt-deux œuvres dans le catalogue de la BNF nous a permis de montrer que l'information fournie par les frères grâce à la convention n'a pas été toujours introduite dans certaines éditions postérieures à la signature du document. Évidemment, les œuvres qui n'ont pas été publiées à nouveau après la séparation des auteurs, n'ont pas pu être actualisées indiquant le nom du vrai auteur, ce qui résulte en un ensemble plus grand d'œuvres en commun, quarante-sept, dépassant la moitié du total. Mais nous avons trouvé aussi des situations qui ne respectent pas ce qui a été établi dans la convention, favorisant en général le frère aîné. En premier lieu, aucune œuvre de Rosny jeune n'a été publiée directement sous son nom, c'est-à-dire, sans avoir une version précédente signée par J.-H. Rosny ; pourtant, nous avons trouvé sept titres qui présentent cette particularité, signés par Rosny aîné, même la traduction de *Le printemps parfumé*, dont l'auteur aurait été le frère cadet. D'ailleurs, le nombre d'œuvres dont le nom de l'auteur a été corrigé et actualisé se limite à une dans le cas de Séraphin, *Les retours du cœur*, tandis que pour Joseph cela est arrivé dix fois, même si six de ces titres devraient rester sous le nom de plume commun.

Comme prévisible, la présence des Rosny dans la BNE est particulièrement inférieure même s'il y a vingt-sept titres, traduits ou en langue originale, dans le catalogue

qui présentent le nom Rosny, soit le pseudonyme commun, soit les individuels. Nonobstant, une fois la liste des œuvres réduite à la période d'écriture collaborative, le nombre de titres traduits devient huit, où Rosny jeune disparaît (sa seule présence dans la BNE se limite exclusivement à une œuvre, en langue originale en plus) et deux de ses romans restent sous le nom partagé avec son frère. En ce qui concerne Joseph Boex, il est à nouveau favorisé puisqu'il est associé à des textes dont les auteurs sont les deux frères selon ce que la convention avait établi.

À notre avis, l'analyse réalisée de la convention nous permet d'affirmer qu'en effet Joseph Boex a écrit plus d'œuvres pour le projet en commun que son frère. En outre, la moitié des textes attribués à Séraphin dans ce document sont des traductions, ce qui pour certains critiques pourrait réduire encore la valeur créative de son œuvre. L'étude montre également comment dans les deux bibliothèques consultées la présence du frère cadet se réduit tandis que celle de l'aîné augmente, ignorant la paternité de l'un et attribuant erronément des titres à l'autre. Nous pensons que cela peut être dû à deux facteurs différents : d'abord, le choix du pseudonyme a pu favoriser le frère aîné car les initiales J.-H. sont aussi celles de Joseph-Henri-Honoré Boex, ce qui aurait facilité cette identification erronée puisque l'addition des adjectifs aîné ou jeune ne s'éloignait pas beaucoup du nom de plume original. En deuxième lieu, notre recherche documentaire sur les Rosny a mis en évidence la différente représentation des frères dans leur temps comme dans l'actualité. Joseph Boex a été une figure très visible dans les lettres françaises de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e grâce à sa production littéraire soit avec son frère, soit publiant des œuvres individuelles avant et en parallèle de la collaboration ainsi que d'autres textes postérieurs à grande renommée comme *La guerre du feu*. Mais il a été également un auteur connu à un niveau plus théorique, comme le montrent sa participation active dans l'écriture du *Manifeste des cinq* ou sa longue période comme président de l'Académie Goncourt. En revanche, son frère Séraphin débute dans la littérature par le biais d'un projet en collaboration, inconnu au public auparavant et dont les œuvres postérieures n'ont pas eu une grande popularité.

Finalement, cette étude présente une limite évidente : la documentation sur Séraphin Boex que nous avons trouvée se réduit au travail collaboratif avec son frère. La faible portée de son œuvre individuelle ainsi que les données que nous avons consultées nous ont conduit à la conclusion exposée ci-dessus, mais une analyse stylistique en profondeur de la production réalisée par les deux frères pourrait essayer d'éclairer de quelle manière s'est effectué l'écriture des trente-huit œuvres qui restent en commun selon la convention.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CASELLA, Georges (1907): *J.-H. Rosny. Biographie critique*. Paris: E. Sansot et Cie.
- DIAZ, Brigitte & Clément HUMMEL [eds.] (2019): *J.-H. Rosny aîné. Elsenieur*, 34. DOI: <https://doi.org/10.4000/elseneur.440>
- LEROY, Christian (2014): « Le Nord entre reconstruction et souvenir de la Grande Guerre dans *Carillons et Sirènes du Nord* de J. H. Rosny aîné (1928) ». *Nord* 2, 64, 155-169.
- POTTIER, Jean-Michel (1996a): « Le dernier manifeste. La convention littéraire de 1935 ». *Les Cahiers naturalistes*, 42 / 70, 257-263.
- POTTIER, Jean-Michel (1996b): « L'ombre du manifeste ». *Les Cahiers naturalistes*, 42 / 70, 211-221.
- POTTIER, Jean-Michel. (1996c): « Reparler de J.-H. Rosny ». *Les Cahiers naturalistes*, 42 / 70, 181-209.
- POTTIER, Jean-Michel. (2011): « J.-H. et Marie Rosny, un journal conjugal ». *Genesis*, 32, 63-73. DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.459>
- ROSNY AÎNÉ, J.-H. (1921): *Torches et Lumignons. Souvenirs de la vie littéraire*. Paris, Éditions La Force Française.

ANNEXE

	DATE DE PUBLICATION	ŒUVRES	AUTEUR (selon convention de 1935)
	1886	<i>Nell Horn de l'Armée du Salut</i>	JHRA
1	1887	<i>Le Bilatéral</i>	JHR
2	1887	<i>L'Immolation</i>	JHRA
3	1887	<i>Les Xipéhuz</i>	JHRA
4	1887	<i>Cipriano de Aranzadu</i>	JHR
5	1887	<i>La Sorcière</i>	JHR
6	1887	<i>L'Aîné</i>	JHR
7	1888	<i>Marc Fane</i>	JHR
8	1888	<i>Les Corneilles</i>	JHR
9	1888	<i>Scènes préhistoriques</i>	JHRA
10	1888	<i>La légende sceptique</i>	-
11	1890	<i>Le Termite</i>	JHRA
12	1891	<i>Nell Horn</i> (adaptation théâtrale)	JHR
13	1891	<i>Daniel Valgraive</i>	JHRA
14	1891	<i>Vamireh</i>	JHR
15	1892	<i>Le Porteur de sachet</i> (traduction)	JHR

	DATE DE PUBLICATION	ŒUVRES	AUTEUR (selon convention de 1935)
16	1892	<i>Le printemps parfumé</i> (traduction)	JHRJ
17	1892	<i>Roméo et Juliette</i> (traduction)	-
18	1893	<i>Tabubu</i>	JHRA
19	1893	<i>Le Grillon du foyer</i> (traduction)	JHR
20	1893	<i>Nymphée</i>	JHR
21	1893	<i>Le Monstre</i>	JHR
22	1893	<i>L'épreuve</i>	JHR
23	1893	<i>Au Pays des cavernes</i>	JHR
24	1894	<i>L'Impérieuse Bonté</i>	JHR
25	1894	<i>L'Indomptée</i>	JHR
26	1894	<i>Renouveau</i>	JHR
27	1895	<i>L'Autre Femme</i>	JHRA
28	1895	<i>Résurrection</i>	JHRA
29	1895	<i>Les Origines</i>	JHRA
30	1895	<i>L'Iliade d'Homère</i> (préface)	JHR
31	1895	<i>L'Égyptien</i>	JHR
32	1896	<i>Elem d'Asie. Idylle des temps primitifs</i>	JHR
33	1896	<i>Le Serment</i>	JHR
34	1896	<i>Un double amour</i>	JHRA
35	1896	<i>Les profondeurs de Kyamo</i>	JHRA
36	1896	<i>Eyrimah</i>	JHR
37	1896	<i>La Contrée prodigieuse des cavernes</i>	?
38	1897	<i>Nomaï, amours lacustres</i>	JHR
39	1897	<i>Nouvel Amour</i>	JHRA
40	1897	<i>La Tentatrice</i>	JHR
41	1897	<i>Une rupture</i>	JHRA
42	1898	<i>Les Retours du cœur</i>	JHRJ
43	1898	<i>La Silencieuse</i>	JHRA
44	1898	<i>Un autre monde</i>	JHRA
45	1899	<i>L'aiguille d'or</i>	JHRJ
46	1899	<i>Les Âmes perdues</i>	JHRA
47	1899	<i>Le Roman d'un cycliste</i>	JHRA
48	1899	<i>La Fauve</i>	JHRJ
49	1900	<i>La Charpente</i>	JHRJ
50	1901	<i>Le voyage</i>	-

	DATE DE PUBLICATION	ŒUVRES	AUTEUR (selon convention de 1935)
51	1901	<i>Le Chemin d'amour</i>	JHRA
52	1901	<i>Thérèse Dégaudy</i>	JHRJ
53	1901	<i>Une reine</i>	JHRA
54	1902	<i>Les deux femmes</i>	JHRA
55	1902	<i>L'Héritage</i>	JHRA
56	1902	<i>La Guerre Anglo-Boer</i>	JHR
57	1902	<i>Pablo de Ségovie, el gran tacano</i> [sic] (traduction)	JHRJ
58	1903	<i>Le Crime du Docteur</i>	JHRA
59	1903	<i>Les Fiançailles d'Yvonne</i>	JHR
60	1903	<i>L'Épave</i>	JHR
61	1904	<i>La Collectionneuse</i>	JHR
62	1904	<i>Le Docteur Harambur</i>	JHRJ
63	1904	<i>La Luciole</i>	JHRA
64	1904	<i>La Fugitive</i>	JHR
65	1904	<i>La Bataille</i>	JHR
66	1905	<i>Le Millionnaire</i>	JHR
67	1906	<i>Bérénice de Judée</i>	JHRA
68	1906	<i>Sous le Fardeau</i>	JHRA
69	1906	<i>Le Testament volé</i>	JHR
70	1906	<i>La Toison d'Or</i>	-
71	1907	<i>Contre le Sort</i>	JHR
72	1907	<i>Le crime de Gramercy Park</i> (traduction)	JHRJ
73	1908	<i>L'Héritage de Sauvaize</i>	JHR
74	1908	<i>Marthe Baraquin</i>	JHRA
75	1908	<i>Vers la Toison d'Or</i>	JHR
76	1908	<i>Contes de l'Amour et de l'Aventure</i>	JHR
77	1908	<i>La Mort de la Terre</i>	JHRA
78	1908	<i>Hamlet</i> (traduction)	JHRJ
79	1908	<i>Lady Macbeth</i> (traduction)	JHRJ
80	1908	<i>Beaucoup de bruit pour rien</i> (traduction)	JHRJ
81	1909	<i>Les Audacieux</i>	JHR
82	1909	<i>Le Lion</i>	JHR
	1909	<i>La Guerre du feu</i>	JHRA

Tableau 4. Liste complète des œuvres analysées.

Les Margueritte parmi leurs contemporains : la réception d'une écriture en duo

M. Carme FIGUEROLA CABROL

Universitat de Lleida

carme.figueroles@udl.cat

<https://orcid.org/0000-0002-5783-7851>

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar los factores que contribuyeron a asentar el estatuto de escritores en el caso de los hermanos Margueritte. Para ello, tras unas consideraciones sobre el campo literario en la Francia decimonónica, serán objeto de estudio las circunstancias que determinaron su ingreso y posterior reconocimiento entre el público contemporáneo: la influencia de la figura paterna, el general Margueritte, apreciado patriota que formaba parte del imaginario francés; la amistad y relaciones con exponentes de la literatura del momento (Zola, los Goncourt, Daudet, entre otros); el fenómeno de la escritura colaborativa, una moda que tuvo una recepción controvertida y la propia existencia de los autores, que cobró una dimensión pública a la que los Margueritte no fueron ajenos.

Palabras clave: escritura colaborativa, hermanos Margueritte, literatura francesa, sociología literaria, función autorial

Résumé

Cet article a pour but d'analyser les aspects qui ont contribué à asseoir la renommée des frères Margueritte. Pour ce faire, après quelques considérations sur le champ littéraire dans la France du XIX^e siècle, l'étude prendra comme objet d'étude les circonstances ayant déterminé leur entrée dans le monde artistique, puis leur reconnaissance parmi le public contemporain : l'influence de la figure paternelle, le général Margueritte, patriote estimé qui faisait partie de l'imaginaire français ; leur amitié et leurs relations avec les représentants de la littérature de l'époque (Zola, les Goncourt, Daudet, entre autres) ; le phénomène de l'écriture collaborative, une mode qui a bénéficié d'un accueil controversé ; enfin, l'existence même des auteurs sera passée en revue, puisqu'elle a acquis une dimension publique à laquelle les Margueritte n'ont pu échapper.

* Artículo recibido el 2/09/2024, aceptado el 19/12/2024.

Mots clé : écriture collaborative, frères Margueritte, littérature française, sociologie littéraire, fonction auctoriale

Abstract

The article aims to analyse the factors that contributed to establishing the Margueritte brothers' status as writers. To this end, after some considerations on the literary field in nineteenth-century France, the subject will focus on the circumstances that determined their entry and subsequent recognition among the contemporary public: the influence of their father figure, General Margueritte, an esteemed patriot who formed part of the French imaginary; their friendship and relations with exponents of the literature of the time (Zola, the Goncourt, Daudet, among others); the phenomenon of collaborative writing, a fashion that had a controversial reception; and the very existence of the writers, which took on a public dimension to which the Margueritte were not oblivious.

Keywords: collaborative writing, Margueritte brothers, French literature, literary sociology, auctorial function.

1. Devenir écrivain à l'époque des Margueritte

« On ne naît pas écrivain : on le devient ». Les termes de Simone de Beauvoir sur la condition féminine suggèrent l'importance du groupe social comme milieu où germe la fortune de l'individu créateur. Plus tard, Lucien Goldman empruntera une telle perspective dans son interprétation du théâtre racinien. Pierre Bourdieu a, lui aussi, repris une position similaire lorsqu'il a proposé pour l'étude de Flaubert ou de Manet le concept de *champ*, compris comme un « univers social qui est le monde des peintres, des critiques, des artistes, etc., qui obéit à des lois sociales, à des lois de fonctionnement, à l'intérieur duquel le peintre est lui-même inséré et à l'intérieur duquel il travaille » (Bourdieu, 2013 : 403). Le fait littéraire devient dès lors un fait social avec des règles propres, sans déni des spécificités que tout un chacun y apporte. Par ailleurs, l'histoire de l'art a utilisé l'idée de *génie*, surtout instituée par le XIX^e siècle, pour rendre compte du mérite littéraire ou artistique à travers lequel le sort de l'œuvre et de son auteur sont décidés par le public. En conjuguant les deux optiques, la considération sur une carrière littéraire se module au fil du temps, suivant les circonstances qui déterminent l'époque.

De nos jours les frères Paul et Victor Margueritte ont complètement sombré dans l'oubli : ils ne figurent pas parmi la pléiade d'écrivains auxquels les histoires littéraires consacrent leur attention¹. Or, une telle indifférence n'a pas toujours existé : le but de

¹ Dans le volume de Delon, Mélonio, Marchal, Noiray et Compagnon (2007), uniquement une brève mention leur est attribuée aux pages 573 et 607. Dans le volume de Jacques Dubois (2000) à propos des romanciers ayant pris en charge la représentation de la société française pendant les XIX^e et XX^e siècles, les Margueritte n'y sont même pas nommés.

cette analyse² consiste à donner un aperçu des considérations et jugements ayant entouré l'émergence de ces écrivains aux yeux du public français. Cet examen permettra, de surcroît, de mieux saisir la réception du phénomène de collaboration littéraire, en vogue à l'époque. Ce « discours social » sur la condition de l'écrivain – expression de Marc Angenot (1989) – a proliféré dans la presse, lorsque celle-ci a connu un essor indiscutable et que la publication périodique est devenue le mode majeur de viabilité littéraire, comme Dominique Kalifa ou Alain Vaillant l'ont prouvé (Kalifa et Vaillant, 2004 : 197-214). À ce propos nous avons interrogé environ deux cents occurrences tirées du fonds contenu sur le site *Gallica* concernant la période 1885-1900. À cette époque les Margueritte font leur entrée dans le panorama littéraire et ils débute dans leur production en commun. Sont également prises en considération des approches biographiques concernant les deux écrivains ainsi que des essais critiques contemporains dont le but est de relever les nouveautés en littérature.

2. L'atout de la filiation

Aux yeux de leurs contemporains, les frères Margueritte se définissent par une forte empreinte familiale : le père fait toutefois figure d'exception. Jean Auguste Margueritte était né en Lorraine au sein d'une famille humble à qui la colonisation a offert de belles opportunités. Ainsi, depuis son engagement dans l'armée comme brigadier jusqu'à son décès en général de brigade, plusieurs promotions se sont succédé : maréchal des logis, lieutenant des Spahis, lieutenant-colonel aux Chasseurs de France... Ses mérites lui ont valu la gloire. Dans l'ordre de l'intime, comme dans un conte de fées – pour parler comme Villepin (1991 : 19) –, ses vertus ont été un atout pour la réussite de son mariage avec Eudoxie Mallarmé. Le nom et la condition plus relevée de la jeune fille rendaient difficile l'union au sein d'une société à clôtures étanches.

D'un autre point de vue, le sort du père est associé à celui de l'Algérie, qu'il a connue en pionnier :

Au voyage de Margueritte à travers le Mزاب se rattachent les premiers essais de relations avec l'Afrique. Il organise en 1857 une petite caravane pour R'hatt, en plein pays des Touaregs, avec lesquels il fallait établir des relations, comme intermédiaires naturels de l'Afrique centrale et de l'Algérie. Margueritte eut tout d'abord à vaincre les répugnances des gens du Mزاب, race marchande qui craignait de perdre le monopole et les bénéfices de son commerce (Margueritte, 1886 : 3).

La maîtrise de l'arabe, de même que le respect et l'estime pour ce nouveau pays qui l'avait accueilli depuis ses sept ans et les chances accordées aux colonisateurs ont

² Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa* (PID2021-123009NB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

constitué un avantage pour Jean Margueritte. En dehors des activités militaires, il était devenu un administrateur réputé.

Ce double biais ne cesse d'être évoqué dans l'hommage que les Algériens lui consacrent à Kouba près d'Alger et qui fait la une de la presse en 1887³, car sa fin prématurée a été celle d'un héros. Participant en 1870 à la guerre contre la Prusse, il a subi une blessure mortelle à Sedan. Son service à la patrie atteignait par ce biais son degré le plus haut : voilà le sacre d'un patriote. Sa conduite agit alors comme modèle pour beaucoup d'autres : ainsi, en 1892, l'arrivée du régiment des 8^e hussards à Verdun est l'occasion d'évoquer le rôle joué par l'autrefois ancien chef qui « trouva une mort glorieuse au cours de la bataille de Sedan » (*La Liberté*, 28-06-1892 : 2). Le souvenir du feu général permet de comprendre la polémique qui sous-tend la vie politique française de fin de siècle : en 1897 André Lefèvre révèle à quel point, face aux propositions de la gauche oscillant entre le réformisme et la révolution, l'exemple du général favorise le débat public à propos du patriotisme. D'après le politicien, si le gouvernement évite de réclamer le territoire perdu par un manque de volonté politique, il contribue à l'amnésie identitaire. D'après ses arguments Margueritte devient le martyr du moment, car il aurait lutté sans que son action ait des suites. Lefèvre fait mention spécifique du militaire, suivi par ses compagnons d'exploit anonymes, dont les prouesses « arrachèrent au vieux Guillaume cette exclamation historique : "Ah les braves gens !" » (Lefèvre, 1897 : 1). À l'évidence, cette dernière expression laissait transparaître le souvenir littéraire du général, rehaussé par ses enfants dans *Les Braves gens*, le troisième volume du cycle consacré à la mémoire de cet épisode terrible pour le devenir des Français. L'expérience de la guerre demeure dans le souvenir des lecteurs, alors qu'elle s'estompe parmi les hommes d'État car, par rapport à l'hégémonie allemande, l'anniversaire de Sedan ressuscite le passé de ceux qui ont tant perdu.

En 1888 *Le Gaulois* (03-09-1888) rappelle le rôle joué sur le champ de bataille par le père de Paul Margueritte, son contributeur, sous une optique quelque peu revancharde en tant qu'il fait appel à venger le militaire. Vingt-cinq ans après, dans ce même journal (01-03-1895), l'anniversaire de la tragique journée de Sedan fait l'objet d'une reconsidération des faits quant au protagonisme de Mac-Mahon. *La Vigie algérienne* (15-06-1894) rend compte de la polémique suscitée par Gaston de Gallifet, général de brigade épaulant Margueritte à Sedan qui réclamait, à ce titre, la pension pécuniaire correspondante. De nouveau le journaliste pariait pour le ton épique en ce qui concerne Margueritte. Si le chroniqueur illustre sa thèse par l'évocation de *Mon père* de Paul Margueritte, autorité déjà reconnue, il n'hésitait pas à reproduire la

³ En 1884 à Fresnes-en-Woëvre, son village natal, il avait aussi reçu l'hommage de ses concitoyens qui ont inauguré le monument d'une statue de Margueritte blessé, soutenu par un soldat et cependant en train de donner des ordres à son armée. En 1897 Rodin, alors ami des frères Margueritte, prend le pari de sculpter aussi son histoire glorifiante à Sedan.

correspondance du général envoyée à son épouse avant son décès, pour mieux prouver le stoïcisme du héros.

En conséquence, les actions entreprises en vue de garder la mémoire du général font florès dans la presse : en outre-mer et dans la métropole⁴ les journaux se font écho des monuments dressés à son honneur. Le détail avec lequel on décrit la statue devant s'installer en Algérie en est une preuve : les journalistes notent sa taille, le poids – parfois doublé d'un journal à un autre –, le matériel et les composantes dont elle est faite. Des précisions sont apportées sur le piédestal et la grille, l'exécuteur, le message inscrit sur chacune des faces, sans oublier la description du thème : « Le général est représenté debout. La main gauche est appuyée sur la poignée du sabre. La main droite tient un manuscrit roulé sur lequel sont inscrits les noms de France, Algérie, Laghouat » (Klein, 1913 : 39). Le journaliste n'oublie pas qu'il s'agit d'un monument financé par souscription populaire, ce que le rédacteur du *Journal de la gendarmerie en France* – très adonné aux termes manichéens – s'apprête à nuancer en soulignant que « le produit de notre cotisation s'est élevé à la moitié du prix de cette statue » (21-04-1887 : 167). Pour attirer les donateurs de fonds, *La Mahouna* (24-12-1887) a signalé la part de gloire réservée aux autochtones : les noms des Algériens tombés à Sedan seraient aussi gravés sur le monument devenu, par ce biais, une affaire collective. L'occasion est présentée comme une opportunité pour exprimer la fraternité entre les deux peuples, la synthèse que le feu colon exprimait de son mieux.

Souhaitant faire participer les lecteurs à l'événement, les périodiques choisissent de reproduire les allocutions des autorités. *La nouvelle France* atteste une assistance massive et s'excuse de ne pas avoir reçu le discours du ministre (*La nouvelle France : journal des colons algériens*, 18-04-1887), *Le petit colon algérien* rend compte des détails de la commémoration et enjolive la célébration en transcrivant un passage de *Mon père*, ouvrage que les Margueritte ont écrit en son hommage. De son côté, *Le radical algérien* synthétise les discours politiques, et il accorde, en contrepartie, plus d'importance à l'ode lue pour fêter le souvenir du général (*Le radical algérien*, 19-04-1887).

Le caractère patriote influence certaines approches à l'œuvre artistique des frères Margueritte comme si l'héritage paternel était irrécusable, dénichant dans le sang lorrain du père les vertus ancestrales de « Jeanne d'Arc et de François de Guise » (*Journal d'Indre et Loire*, 10-06-1894). La grandeur du héros n'appartient pas qu'au passé, pouvant devenir « la semence des espérances futures, si la France était appelée à se lever pour défendre son territoire » (*Le Guérandais*, 26-08-1894).

Fidèle à ses principes, *Le Mémorial des Pyrénées*, quotidien catholique, délaisse les discours officiels des autorités françaises et concentre son attention sur celui de Ben

⁴ *La Dépêche de Brest*, 21-04-1887 ; *La Lanterne* 03-12-1885 [La statue fut inaugurée le 17 avril 1887 en présence de sa veuve et de ses deux fils] ; *Le Petit Parisien*, 20-04-1887 ; *Le Rappel*, 20-04-1887 ; *Le temps*, 4-10-1886.

Siam, représentant de l'autorité autochtone. D'après le rédacteur ce dernier est le seul à avoir fait « allusion à la vie qui attend notre âme universelle » (21-04-1887), ce que le journaliste interprète comme un signe de la communion fraternelle entre un chrétien et un musulman.

La Dépêche algérienne (18-04-1887, 19-04-1887, 01-09-1891) et *La Gazette algérienne* (05-09-1891) offrent un large espace à l'inauguration du monument. Le premier brosse un portrait élogieux du protagoniste, dont les mérites professionnels se joignent à « un autre titre à notre considération : Margueritte est un algérien ! » (*La Dépêche algérienne*, 18-04-1887). Les deux quotidiens publient l'article de Camille de Sainte-Croix qui, après le rappel du parcours du général, met en relief l'honorable destinée de ses enfants : écrivain, l'aîné, militaire, le cadet. Le bilan à propos de la figure paternelle s'exprime sous un double argument : d'une part, il loue son patriotisme hors de question, en tant que symbole de résistance contre l'ennemi ; de l'autre, il souligne la sympathie de l'homme pour le monde arabe. Ces deux principes demeurent dans l'imaginaire des futurs écrivains, comme en témoignent leurs ouvrages. Ainsi, l'Algérie et l'enfance passée sur ce territoire déterminent l'esprit de Paul, d'après Henri d'Almèras (1903 : 211). Sans doute, l'Orient exotique légué par les peintres du XIX^e influence-t-il l'optique d'Almèras qui y décèle, trop simplement, la source prémonitoire de l'inspiration des futurs romanciers. Il signale : « L'Algérie parla, avec une égale puissance, à son imagination et à son cœur. Il sentit l'invincible charme de cette terre, si captivante que ceux qui l'ont connue et l'ont aimée, partout ailleurs éprouvent comme une sensation d'exil » (d'Almèras, 1903 : 211).

S'il est vrai que dans *Jardin du passé* Paul a brossé un portrait de son Alger natal, il n'est pas moins certain que certains passages situés dans ce même espace sont loin de relever le pittoresque⁵ de la lumière et le charme oriental. Dans l'écriture de Victor, Alger revient dans *L'Eau souterraine* non seulement pour y évoquer le jardin de l'enfance, mais aussi le cimetière qui héberge le corps du père.

La figure paternelle permet la synthèse entre le jadis et les temps modernes, entre le colonisateur et le patriote. En conséquence, le succès de Paul est moins attribuable à ses mérites esthétiques qu'à l'engouement provoqué par son protagoniste. La filiation semble être un atout pour exceller dans le traitement des sujets guerriers : le rédacteur de *La Dépêche de Brest* a beau remarquer dans *Le désastre* le style proche à celui de l'historien, la mise en relief de détails méconnus sur la bataille de Sedan n'est en aucun cas attribuée à la documentation, méthode sur laquelle se sont pourtant appuyés les frères romanciers. La lignée fournirait, à elle seule, le génie de l'écriture : « Les fils du général Margueritte étaient qualifiés mieux que personne pour écrire, sous forme

⁵ Dans le volume *La Pariétaire*, par exemple, plusieurs nouvelles y trouvent leur emplacement : « L'Oubli » qui a pour protagoniste un colon ; « Après dîner » c'est un récit où les auteurs enlèvent toute connotation épique à l'activité journalière du lieutenant protagoniste ; « Le Spahi », bien qu'il reproduise certains topiques, tient à susciter la réflexion contre la superficialité de la vie militaire.

de romans, l'émouvante histoire de cette époque » (*La Dépêche de Brest*, 22-03-1888). L'entreprise menée à terme par le père se réincarne au sein de l'œuvre littéraire, en faisant de celle-ci un « livre d'intérêt national » (*La Dépêche de Brest*, 22-03-1888).

La méritocratie étant à l'ordre du jour sous la III^e République (Krop, 2014), les humbles origines du général sont vite oubliées et il incarne dans l'esprit contemporain l'image d'élévation sociale. Par ce principe, la figure paternelle sert à rehausser l'activité créatrice de Paul (*Le Gaulois*, 19-07-1895). Comme un héros stendhalien, la gloire que le fils gagne par la plume s'apparente à celle jadis obtenue par l'épée du père. Remarque hyperbolique, sans aucun doute, cet argument cherche dans la filiation une autorité qui comblerait la non-appartenance claire à une école littéraire. En effet, bien que les Margueritte aient débuté en compagnons de route du naturalisme, une telle affiliation ne semble pas encore une valeur établie.

Loin de renier l'héritage « familial », les deux frères vont l'exploiter, de manière qu'en 1898 ils publient une lettre publique où ils valorisent une troisième dimension du père : celle de l'artiste. Ils contredisent, par leur témoignage, la critique qui les accusait de manque de tradition scripturale dans leur généalogie :

[...] le héros de Sedan fut un des écrivains les plus distingués, et que sous le titre : les *Chasses de l'Algérie*, ce soldat qui n'avait jamais été à l'école et ne devait qu'à lui-même son instruction, a publié un livre charmant, plein de finesse et d'humour (*La Croix*, 27-08-1898.)

À cet égard, promulguer les talents de l'individu dans un cadre social déterminé par l'hérédité n'est-il pas un moyen d'affirmer l'émergence d'une pensée moderne et le développement d'une transformation sociale ?

3. L'appartenance aux écoles

Au moment de se situer dans le champ littéraire, celui-ci fait figure d'échiquier où se déroule la lutte entre des positionnements et un combat entre ceux qui ont déjà un rang et ceux qui ne l'ont pas encore. Se positionner exige, comme l'a remarqué avec justesse Dominique Maingueneau (2016 : 20), de montrer une marque reconnaissable par laquelle l'œuvre rejoint un groupe déterminé. Par ailleurs, les textes d'appui (critiques, manifestes, entretiens de presse, etc.) doivent confirmer une telle reconnaissance. À cet égard, pendant le dernier quart du XIX^e siècle la littérature française éclate en un fourmillement d'ouvrages, de tendances entre lesquelles la concurrence s'avère intense : « Un véritable système est en place où il n'est pas simple de se frayer un chemin et où, pour s'imposer, tout un déploiement stratégique est requis » (Dubois, 2000 : 250). Alors qu'en poésie les personnalités individuelles trouvent leur singularité, le naturalisme exerce une forte emprise sur le roman, après avoir adopté une intense stratégie publicitaire pour s'imposer dans le monde des lettres. Pour avoir travaillé au service de publicité chez Hachette, Zola connaît les enjeux et il réussit son coup de force par la

publication en 1880 de *Soirées de Médan*. De nombreuses études (Pagès, 2014 ; La-ville, 2004) ont montré à quel point Zola – homme à relations et à réseaux – régnait en chef de file sur le groupe naturaliste constitué par cinq jeunes écrivains fédérés par l'amitié, mais aussi par leur volonté de contester l'ordre moral de l'époque (Doua Oulaï, 2016) et par leur conscience d'originalité. Les Médaniens seront un point de repère constant à l'heure où de nouvelles voix se définissent.

Paul Margueritte n'appartient pas aux habitués du cercle médanien : en 1880 il a arrêté ses études et s'est procuré un poste au ministère de l'Instruction publique. Rien de très élevé puisqu'il est expéditionnaire mais ce gagne-pain lui permet de quitter les amphithéâtres (Villepin, 1991 : 31). En même temps, le jeune Victor commence déjà à rêver à la gloire des lettres et il fréquente de jeunes poètes et artistes : les Daudet, les Berthelot, le petit-fils du grand Victor Hugo... L'appartenance par la branche maternelle à la famille de Mallarmé, devenu le tuteur moral de ses petits-neveux après le décès de leur père, situe les deux frères au carrefour d'un cercle intellectuellement riche. Pourtant, la trajectoire de celui qui a été excommunié du Parnasse n'a pas été un chemin de roses : ce n'est qu'en 1884 que le sort de Mallarmé a bénéficié d'une meilleure valorisation et que l'opinion publique a commencé à en reconnaître la célébrité (Jurt, 2016 : 58). Il n'est pas insensé d'imaginer que le poète symboliste aurait été un modèle déclencheur pour la vocation des deux frères, surtout depuis qu'en 1881 les Margueritte ont passé les vacances estivales dans un village tout près de la villégiature des Mallarmé et que le contact a été plus suivi.

L'entrée en scène des deux frères est inaugurée par le rapprochement que certains critiques ont établi entre les Margueritte et les maîtres, Zola ou Maupassant. Ils sont donc classés d'après l'air du temps. Après la parution d'*Âme d'enfant* (*La liberté*, 10-03-1894), Paul est présenté par plusieurs médias comme le successeur de Maupassant, notamment par sa maîtrise d'un genre qui est loin d'être simple à maîtriser : celui de la nouvelle, dont les frontières restent diffuses à cette époque-là⁶. Les critiques soulignent sa capacité à tenir le lecteur en haleine sans avoir recours à des faits extraordinaires. À leur place, le choix « de la réalité trop dure [...], de la vie où la souffrance recommence toujours sans cesser jamais » (*La Semaine littéraire*, 17-03-1894). La condition de nouvellistes fait justice aux frères Margueritte : non seulement ce genre est important dans leur corpus, mais il signale des moments essentiels de leur parcours. En 1886, lorsque Paul est en proie à une « crise de vie intime » (Pilon, 1905 : 3) et qu'il ne peut pas tenir ses engagements avec la presse, pendant trois mois il a recours à Victor qui écrit pour lui des nouvelles. De surcroît, le premier volume où leurs deux noms paraissent unis, *La Pariétaire* est un recueil de nouvelles. Ce volume sera suivi de bien d'autres, que ce soit signés par les deux frères, ou par chacun d'entre eux individuellement.

⁶ Certains emploient le terme de *contes* pour qualifier le style de Maupassant (*Le Gaulois*, 11-06-1896).

Parfois le lien établi entre les Margueritte et Maupassant repose sur des raisons tout autres que les littéraires : le rédacteur de *Le Gaulois* suppose une affinité entre eux vu que Paul a loué le chalet de Maupassant à Antibes (*Le Gaulois*, 19-07-1895)! L'argument est à la source d'une analogie esthétique : de la proximité spatiale découle un rapprochement dans le style et l'appartenance littéraire.

Or, à une époque où tout se confond (Juin, 1986 : 15), où la jeunesse littéraire croit appartenir à une civilisation trop usée, alors même que les groupes se désagrègent et que d'autres tentent de s'installer, les hésitations du débutant sont compréhensibles. Paul Margueritte intègre le groupe « élargi » des naturalistes à un moment où les dissensions entre les partisans du naturalisme sont à l'ordre du jour : il adhère au *Manifeste des cinq*, qu'il signe conjointement avec J.-H. Rosny aîné, Paul Bonnetain, Lucien Descaves et Gustave Guiches. Bien qu'il se déclare sans hostilité, le pamphlet blâme Zola pour le caractère obscène de *La Terre*, ce qui revenait à critiquer son esthétique et la méthode qui la sous-tendait. Des arguments négatifs sur l'écriture zolienne étaient secondés par d'autres affirmations personnelles contre l'écrivain⁷. Par ailleurs, un souci d'indépendance animait les signataires, qui se profilaient avec une sobriété soupçonneuse :

Notre protestation est le cri de probité, le dictamen de conscience de jeunes hommes soucieux de défendre leurs œuvres – bonnes ou mauvaises – contre une assimilation possible aux aberrations du Maître. Volontiers nous eussions attendu encore, mais désormais le temps n'est plus à nous : demain il serait trop tard (Bonnetain, Rosny aîné, Descaves, Margueritte et Guiches, 1887 : 1).

Renier le maître du point de vue théorique était simple, tandis que contourner les défauts critiqués relevait d'un plus grand défi puisque, dans les premiers volumes, Paul Margueritte suivait les traces du maître, à en juger par la critique relevée par Henri d'Almèras :

« Le roman de M. Margueritte [*Maison ouverte*] est écrit d'après la poétique nouvelle qui veut qu'on accumule, pour mettre une idée en lumière, petits détails sur petits détails. [...] Cette même poétique recommande étalemment, le détail vulgaire, la reproduction fidèle du banal et le respect scrupuleux de la verrue qui s'épanouit sur ce nez-ci, du furoncle qui se décompose sur ce nez-là (d'Almèras, 1903 : 225-226).

Il n'était pas le seul des signataires à imiter le Maître : Bonnetain, Guiches ou Descaves ont eu recours à cette même facture. Rosny, bien qu'il se soit chargé de la

⁷ Ils accusaient Zola d'avoir une ambition économique démesurée à cause des restrictions subies pendant son enfance, celles-ci justifiant de même, sa misogynie : « Jeune, il fut très pauvre, très timide, et la femme, qu'il n'a point connue à l'âge où l'on doit la connaître, le hante d'une vision évidemment fausse » (Bonnetain, Rosny aîné, Descaves, Margueritte et Guiches, 1887).

rédaction du *Manifeste*, dans son roman *Le Bilateral* a choisi comme thème le viol d'une fille par son père, un paysan, où l'acte incestueux était suivi par le récit du meurtre et de la décomposition du cadavre dans le fumier... Non sans ironie, Charles le Goffic remarque du saphisme dans *Tous quatre* de Paul Margueritte (Le Goffic, 1890). Estimant que parmi les signataires les noms célèbres étaient absents, il conclut qu'aucun d'entre eux n'avait le droit de critiquer Zola, vu « leur primitive complaisance à traiter des sujets médicaux ou simplement obscènes » (Le Goffic, 1890 : 22). Malgré tout, d'autres contemporains annoncent le déclin du naturalisme et leurs protagonistes n'en sont pas dupes (Colin, 1988 : 23). Sous la plume satirique de François-Frédéric-Raoul Toché, *Le Manifeste* est considéré comme la preuve incontestable que Zola était délaissé par les siens. Le journaliste, sous l'éloquent pseudonyme d'Escopette, publie un poème suivi d'une moralité dont la présence témoigne à quel point le naturalisme contrevenait la bienséance bourgeoise et était attaqué (*Le Gaulois*, 23-0-1887). Margueritte, dont le caractère manquait d'entrain pour s'engouffrer dans une telle bataille, a bien vite regretté cette protestation hostile et, quelque temps après, a admis s'être laissé influencer par les autres signataires. Par la suite, il s'est excusé publiquement auprès de Zola en déplorant cette attaque trop virulente (Pilon, 1905 : 27). En dehors des sentiments privés, une telle prise de position a joué en faveur de l'écrivain car elle a propulsé le jeune auteur dont la présence sera désormais récurrente dans les chroniques littéraires : son nom s'annonce à côté de Zola, de Bourget, de Daudet, de Rosny (*Journal d'Indre et Loire*, 10-06-1894 ; *Le Gaulois*, 20-04-1898). Le souvenir du *Manifeste* reviendra périodiquement sous la plume des critiques lorsqu'ils se donneront le devoir de tracer le bilan de l'écrivain.

Les amitiés littéraires ont donc compté pour la validation du jeune écrivain : en 1895, environ dix ans après, François de Coppée rédige le compte-rendu de *Jardin du Passé* et évoque la protestation des cinq comme un signe indiscutable de la distance que Paul Margueritte prenait par rapport au maître. Écart qui pourtant, n'entraîne pas de reniement absolu car son style reste ancré sur le réel : « Il demeure un réaliste – note-t-il –, mais un réaliste différent, ayant du goût, du tact, sondant et aimant les nuances, écrivant d'une plume ferme et légère » (Coppée, 1895). En 1899, à l'occasion de la note mortuaire suivant le trépas de Bonnetain, le journaliste rappelle cette entreprise de jadis, dont il approuve le bien-fondé puisque trois des cinq signataires – dont l'un est Margueritte – « ont fait depuis un assez joli bout de chemin » (*Le Gaulois*, 27-03-1899).

Eduard Rod s'était aussi manifesté dans ce sens. En termes élogieux il reconnaissait le souci du détail chez Margueritte, aussi bien en ce qui concerne les thèmes, que la langue dans laquelle ils sont exprimés. Bien qu'il admette l'incapacité de Margueritte à produire des romans à thèse, à articuler par les récits des questionnements sociaux ou idéologiques, Rod acclame son contemporain, qu'il désigne comme le successeur de Zola : « Mais le romancier sachant faire de la vie, ou plutôt le faisant d'instinct, je crois bien qu'à l'exception de M. Zola, nous n'en avons aucun. Il y avait, là,

une place à prendre, et M. Margueritte l'a prise » (Rod, 1894). La sympathie de Rod envers la famille Margueritte est attestée par la fille de Paul qui évoque l'atmosphère cordiale à Auteuil, dans le pavillon où Rod réunissait des écrivains de plusieurs origines (Ève et Lucie Paul Margueritte, 1951 : 124). Elle mentionne Rod parmi les tenants de Paul à ses débuts (Ève et Lucie Paul Margueritte, 1951 : 15). Sans doute l'amitié joue en faveur, car la postérité a reconnu le rôle éminent de Zola tandis qu'en contrepartie, les Margueritte figurent parmi les artistes fin-de-siècle oubliés.

La plupart des articles de l'époque signalent la césure entre les premiers ouvrages des frères et leurs ouvrages postérieurs : le réalisme a représenté une « tentation » vite abandonnée grâce à la personnalité du romancier aîné. Une deuxième étape commence : que ce soit dans *Pascal Géfosse* (1887) ou *La force des choses* (1891), Paul garde son goût du réel tout en rejetant la dégénérescence naturaliste et en privilégiant une étude psychologique –et donc attachée au réel– des êtres qui peuplent ses récits. Son exemple est pris en compte pour illustrer la distinction très marquée à l'époque entre « artiste » et « écrivain », le premier donnant à voir de manière plus complète. C'est la première catégorie qui lui sied. Le choix contient une vraie louange puisqu'il le situe, par ce biais, dans un groupe plus large que celui des hommes de lettres. Le lecteur apprécie ainsi la maîtrise dans la description de la défaite de 1870 (*La Liberté*, 08-09-1892), qui semble exceller par la garantie qu'offre la filiation du romancier. Le ton intimiste de ses récits, les intrigues portant sur les chagrins du cœur sont à l'origine de la note de lecture publiée par Alfred Seignon en 1891 (*La France moderne*, 02-04-1891) où il salue Paul Margueritte comme le représentant d'une nouvelle école. Celle-ci était traitée en quatrième espace, car elle différait du romantisme, du naturalisme, du décadentisme et s'appuyait sur l'idéalisme. Les limites chronologiques imprécises de ces mouvements favorisent l'indéfinition des mêmes. Peut-on, en conséquence, partager le pari du critique ? Le roman idéaliste a constitué un genre à part entière, comme l'a bien montré Jean-Marie Seillan (2012 : 147-163). Il résulte de l'évolution de l'espace littéraire à la fin du XIX^e siècle. Charles Le Goffic coïncide à signaler un certain rejet des excès du réalisme qui favorise la renaissance d'un idéalisme traversant le siècle depuis ses débuts : les romanciers, à son avis, hésitent encore entre l'une et l'autre de ces voies⁸. Certainement l'écriture de Margueritte partage des traits avec cette typologie représentée par quelques-uns de ses proches : Victor Cherbuliez, André Theuriet, Paul Bourget... Il met en scène un monde social en décadence, il véhicule une analyse de l'amour et on lui attribue un public lecteur surtout féminin. En revanche, les récits de Margueritte ne font pas l'éloge de la société d'Ancien Régime, de même que le romancier enfreint les règles d'un genre qui évite la description (2012 : 147-163), s'opposant par ce

⁸ « L'Heure est encore indécise, semblable à ces heures troubles du crépuscule, où de larges nappes d'ombre et de lumière se disputent l'étendue. Elle n'en est que plus favorable pour embrasser le mouvement contemporain dans sa complexité. Le réalisme a produit et produit encore de belles œuvres ; l'idéalisme régénéré n'a rien à envier à son rival » (Le Goffic, 1890 : 350-351).

biais au réalisme et au naturalisme. Chez Margueritte la profusion de détails parfois insignifiants reçoit la reconnaissance des critiques et témoigne de l’empreinte de l’étape naturaliste sur son écriture.

D’un autre côté, la réussite initiale de Paul Margueritte n’est pas attribuable qu’à ses seuls mérites. Le parrainage des Goncourt a représenté un avantage. Paul était un habitué des réunions du Grenier ; il participait à cet apanage – nous suivons Bonnin-Ponier (2012 : 114) – réduit à quelques élus. À l’époque, Paul était un timide fonctionnaire (Bonnin-Ponier, 2012 : 123) qui trouva en Edmond Goncourt un maître inspirateur ayant réussi à créer un cénacle. Le maître, en l’occurrence, avait noté sur son *Journal* en 1887 :

Mercredi 10 août. – Paul Margueritte vient m’apporter la première partie de *Pascal Gefosse*, parue dans *La Lecture*. Il me parle de son incertitude dans la bonté de ses œuvres, dans son succès, dans son avenir, comparant ce timide et malheureux état d’âme, à la pleine confiance de Rosny, ne doutant pas un seul moment, avec l’aide de quelques circonstances favorables, de sa pleine réussite future (Goncourt, 1956 : 20).

Parmi les atouts de Paul comptent sa volonté de fouiller dans la psychologie des créatures, son regard porté sur les émotions des personnages, sa capacité d’interpréter les gestes extérieurs. De plus, une double qualité les unit : Edmond Goncourt n’est pas un grand parleur et il s’intéresse au renouvellement des tréteaux, notamment à travers la figure de Pierrot. Paul, qui avait débuté en scène au moyen de la pantomime, trouve en lui un conseiller idéal. Entre 1887 et 1888 Edmond assiste aux répétitions de Margueritte chez Daudet avant la représentation publique. Goncourt invite Paul à la première de l’adaptation de *Renée Mauperin* (Ève et Lucie Paul Margueritte, 1951 : 17). En 1895, Paul publie une étude sur l’écriture des Goncourt dans *La Revue Encyclopédique* ; plus tard, Maurice Guillemot (*Gil Blas*, 28-01-1896) reprendra les termes utilisés par Paul Margueritte, « le maréchal des lettres », pour exprimer sa reconnaissance à Edmond Goncourt... Dès lors, embarras, tâtonnements et incertitudes seront régulièrement communiqués à son confident : les voyages en Algérie, la dégradation physique que provoquait l’asthme, la dépression qui le harcelait... Par le biais des Goncourt, une nouvelle découverte et non pas des moindres se produit, celle d’Alphonse Daudet qui « demeure le grand fédérateur du groupe » (Bonnin-Ponier, 2012 : 120) par sa qualité d’animateur des causeries. C’est à lui que le maître prie d’intercéder en faveur de Paul :

-Mon petit, dit le vieux maître à Alphonse Daudet, Paul Margueritte que vous connaissez m’a raconté sa vie. C’est un garçon fort sympathique, plein de talent et qui, avec de très bons livres, ne gagne à peu près rien. Il faut faire quelque chose pour lui (d’Alméras, 1903 : 228).

Leur amitié est patente lors de la disparition d'Edmond Goncourt. Paul et Victor sont parmi ceux qui rendent hommage au trépassé en prenant place dans le cortège funèbre : la plupart des journaux présentent l'aîné comme l'un des membres « officiels » du cénacle littéraire (*Gil Blas*, 20-07-1896 ; *La Liberté*, 20-07-1896 ; *La Presse*, 21-07-1896.). Quant à Victor, le chroniqueur Henry Clergé atteste sa présence en qualité de « frère de Paul » (*Le Journal*, 21-07-1896). Les Margueritte témoignent ainsi de leur considération envers celui qui est apparu comme un rénovateur du roman. De même, ils se situent au cœur d'une polémique qui fait la une des journaux : le testament de Goncourt et la constitution de son Académie. Les quotidiens se livrent à une spéculation sur les membres censés en faire partie et de nombreux médias publieront la liste définitive des élus (*Gil Blas*, 15-08-1896 ; *Journal d'Indre et Loire*, 20-07-1896 ; *La Liberté*, 19-07-1896 ; *La Liberté*, 14-07-1896). Henry Clergé justifie l'absence de noms tels que ceux de Flaubert ou de Barbey par leur décès avant terme ; celle de Zola fait suite à sa candidature à l'Académie française. Par ailleurs, les membres officiels devraient jouir de mérites autres que celui d'appartenir au cercle du Grenier : « Or, on écrit couramment aujourd'hui que les fauteuils ont été distribués à qui avaient des tabourets à la cour d'Auteuil. Quelle erreur ! Margueritte constamment éloigné de Paris ne pouvait venir que rarement au Grenier⁹ ». Quelques rumeurs circulent autour des dissensions entre ces « héritiers » du littéraire. Le bruit court que Paul voudrait quitter le groupe... Et lui de confirmer par la presse sa volonté d'appartenir à l'Académie Goncourt au détriment de l'Académie française (*La Justice*, 27-07-1896)... Les bousculades sont nombreuses pour se mettre en vue dans le panorama littéraire.

Alphonse Daudet fait partie des amitiés littéraires et mondaines des Margueritte : la fille de Paul évoque la fréquentation des Daudet à plusieurs reprises. Les quotidiens enregistrent ce lien issu de leur appartenance commune à l'Académie Goncourt (*Le Rappel* 08-05-1898). Leur participation au fascicule spécial après la disparition de Daudet en dit long déjà dans le titre même : « Alphonse Daudet, intime » (*Istanbul*, 20-01-1898).

Au moment où ces auteurs sont en quête d'une nouvelle expression, où les écoles sont en concurrence pour conquérir une place, l'heure est à la littérature russe, très en vogue en France pendant le dernier quart de siècle. Jean Lionnet tente un bilan sur la littérature contemporaine et il fixe l'attention sur Tolstoï. Le critique n'hésite pas à comparer le récit *Deux vies* des frères Margueritte à *Pères et fils* de Tourgueniev (Lionnet : 1905) : les deux ouvrages ont entrepris de traiter du problème moral et social où les obligations familiales enfreignent la liberté de l'individu. L'incisif Ernest la Jeunesse fera l'éloge de *Le Désastre* en le comparant aussi à Tolstoï (*Gil Blas*, 03-02-1898).

⁹ *Le Journal*, 25-07-1896. Une lettre de Paul transcrite par de Villepin confirme cet argument : « Rares étaient les occasions où je sonnais à la porte du grenier d'Auteuil » (Villepin, 1991 : 75).

4. La collaboration entre les deux frères

En 1896, lorsque Paul demande à son frère de lui venir en aide pour pouvoir tenir ses engagements contractuels, il est un auteur connu et renommé, ayant publié une dizaine d'ouvrages et bénéficiant de la faveur du public. De son côté, Victor apporte une double réputation : en tant que jeune poète, il a déjà été salué pour ses premiers recueils. Henry d'Almèras le situe entre Baudelaire et Leconte de Lisle (d'Almèras, 1903 : 234). Par sa subtilité et délicatesse, René-Marc Ferry (*La Liberté*, 24-06-1898)¹⁰ l'apparente à Boileau. Ce chroniqueur utilise les vers où Victor chante la splendeur de Versailles comme déclencheur d'un discours publicitaire à nuances nationalistes à propos de l'Exposition Universelle, événement qui doit fédérer les efforts du gouvernement de Félix Faure. La contribution au théâtre du jeune écrivain attire, de même, l'attention des journalistes (*La Presse*, 02-10-1896).

Le deuxième trait qui avale le cadet relève de sa qualité de militaire. Les quotidiens relatent sa carrière dans l'armée : son acceptation à l'école de cavalerie, sa promotion au grade de lieutenant (*Le Gaulois*, 25-08-1891, 02-01-1895). À l'époque des « héritages », le legs familial contient la réminiscence d'un père glorieux et patriote qui a tout donné pour son pays... Une haute destinée semble donc promise au fils. Pourquoi alors quitter cette voie ? Patrick de Villepin, son biographe, estime qu'il s'agit d'une décision intime et à la fois, économique. Tombé amoureux de Jeanne Roux, sa cousine, il décide de l'épouser. Or, le système militaire exigeait que la candidate apporte une dot considérable, ce qu'elle n'était pas en mesure de réaliser (Villepin, 1991 : 60). Victor troque donc l'épée pour la plume et s'associe à son frère. Plusieurs versions, souvent divergentes, décrivent les suites de cette union littéraire : tandis qu'Edmond Pilon, admirateur parfois excessif, soutient la parfaite cohérence entre l'écriture des frères (Pilon, 1905 : 30), Patrick de Villepin insiste sur le caractère pragmatique de Victor. Sa lucidité l'aurait conduit à considérer les avantages de s'associer à son frère : « La collaboration littéraire, fréquente à l'époque, ne serait-ce qu'à travers les Goncourt ou les Rosny, apparaît comme le moyen le plus sûr d'atteindre la célébrité et le plus rapide de parvenir à ses fins » (Villepin, 1991 : 59). Une telle association coïncide avec la disparition de leurs « parrains » littéraires : un champ s'ouvrait devant eux qui s'avèrait riche en opportunités de réussite.

De fait, entre 1896 et 1907 leur production est remarquable : 12 romans, 5 recueils de nouvelles, 2 essais et 3 pièces de théâtre, sans compter les collaborations à des périodiques. Comment cette production est-elle reçue par les lecteurs ? L'union des deux noms semblait logique pour la signature de la préface de *Mon père* (1896), le volume biographique en hommage au général. Henri Duvernois (1897) situe l'entreprise des Margueritte au même rang que celles des Rosny et des Goncourt. Leurs atouts

¹⁰ Les termes par lesquels il décrit le recueil poétique *Au fil de l'heure* sont très proches du compte-rendu publié dans *Le Gaulois*, le 06-08-1898.

sont le lien de sang et l'affinité esthétique des intégrants. Le souvenir des Goncourt était évoqué à plusieurs reprises comme modèle d'une association réussie (*Le domino Rose*, 1896 ; Joinville, 1898 ; *Le Gaulois*, 15-09-1896). Comme dans les phalanstères à la mode, chacun y apportait ses capacités. Paul se caractérisait par la discrétion, voire l'introspection, d'après le témoignage de Rosny :

Il avait une physionomie mélancolique et intéressante; ses yeux gris, tirant sur le jaune, montraient une douceur myope; parfois un sourire sarcastique passait sur sa bouche qu'un accident avait légèrement déformée; il ne parlait pas beaucoup et son ouïe manquait de finesse.

C'était un gentleman; il avait de la constance en amitié et ne pratiquait pas la roserie. Plutôt embellit-il avec l'âge; à cinquante ans, il prenait un aspect quasi militaire qu'il n'avait eu aucunement en sa jeunesse; mais dans les dernières années, le masque s'affaissa et devint lugubre. Bon observateur, il savait lancer le trait, il connaissait les ridicules des hommes, leur inconsistency et leur perfidie (Rosny, 1927).

Henry d'Almèras confirme le comportement solitaire de l'aîné, que l'essayiste considère cependant comme un obstacle pour sa carrière dans les lettres (d'Almèras, 1903 : 253). Victor, en revanche, est plus ouvert à la sociabilité. Une telle diversité constitue pour certains un avantage pour la réussite d'une écriture qui unit deux talents complémentaires (d'Almèras, 1903 : 256 ; Pilon, 1905 : 36).

La vie en commun des frères Margueritte favorise également cette image d'unité : ils partagent le même appartement, puis le même hôtel ainsi que les différentes villégiatures où ils se retirent l'été, aussi bien pour se reposer que pour se concentrer sur leur travail, de peur de se laisser trop emporter par la vie mondaine parisienne.

Or, la collaboration est une méthode qui comporte des défis ; les remarques à ce propos font preuve de la conscience qu'en ont les contemporains. Lorsque *Le Gaulois* souhaite à la fratrie la bienvenue au panorama littéraire (« ...contes et nouvelles seront toujours signés Paul et Victor Margueritte », *Le Gaulois*, 15-09-1896), le commentaire a pour but d'inaugurer la nouvelle marque et de la chapeauter. En conséquence, le périodique annonce les futurs projets de ses collaborateurs en enjolivant le communiqué par un poème de Victor, le nouvel-arrivé. *Istanbul* reprend la chronique du *Figaro* et, sous le titre révélateur « Un avatar intéressant », informe les lecteurs de la disparition d'une griffe (celle de l'aîné). Sa place sera reprise par les deux noms dont atteste désormais la signature collective (*Istanbul*, 21-09-1896). C'est dans ce but que le cadet vient de quitter l'armée définitivement. D'autres, néanmoins, expriment un scepticisme d'autant plus manifeste que la mésentente des Rosny flotte dans l'air et suggère une situation à l'opposé de celle qui a caractérisé les Goncourt.

L'ombre de la littérature industrielle plane aussi sur le panorama littéraire, en installant une optique très capitaliste. De ce point de vue, la nouvelle marque équivalait

à l'addition de deux forces de production, démarche acceptable pour l'envergure du roman mais, selon Jean Francoeur, moins honnête pour le genre des nouvelles (Francoeur, 1896).

Dans un autre sens, l'imaginaire moderne relie le concept d'écrivain à celui d'individu. Les événements habituels concernant la vie littéraire associée à la production créatrice supposent des défis lorsqu'il s'agit de duos. Émile Faguet n'épargne pas son ironie quant à la collaboration en général. À son avis, elle incarne une mode propre au système capitaliste, issue de la nécessité de produire en continu et qui donne de l'opacité à la création, puisque le critique ne sait plus auquel des deux frères il doit s'adresser au moment de les interviewer... Le fantasme de la littérature industrielle n'est pas loin. Ainsi le remarque Gaston Homsy qui prend le soin de réviser le parcours historique de cette méthode. Il en conclut qu'elle a beaucoup été utilisée en peinture, en poésie ou en théâtre. Bien que cette modalité de création ait un certain parallélisme avec la nature humaine, elle pose un défi au comportement social :

On vient de décorer M. Joseph Boëx, l'aîné des frères connus sous le pseudonyme de J.-H. Rosny ; et j'imagine que le gouvernement a dû être embarrassé pour savoir qui des deux méritait le mieux cette distinction. Ils collaborent si étroitement qu'il faut supposer que chacun apporte à cette collaboration une égale part de talent. Il n'y avait donc pas de raison pour que celui-ci devançât l'autre dans les honneurs, et le bénéfice de l'âge, pour cette fois, était un peu solide argument. Cependant il a prévalu. C'est qu'aussi rien n'est plus obscur, plus indéfini, plus nuageux que la part de collaboration entre des auteurs différents. L'unité qu'exige l'œuvre ne permet pas de distinguer l'apport de chacun ; et il a fallu que Jules de Goncourt mourût en 1870, pour qu'on s'aperçût depuis combien son frère Edmond lui était inférieur. Mais ceci est un cas particulier. En général, le doute plane et persiste (Homsy, 1897).

Une réflexion identique sous-tend le commentaire qui, des années après, est publié par *L'Art et les Sports*, où le pari de la collaboration est doublement souligné par l'illustration qui accompagne l'article. Les deux frères y apparaissent en train de travailler autour d'une même table comme si la proximité physique était le garant d'une harmonie d'esprit. Plus précisément les chroniqueurs se demandent : « Qui dira la part de l'un et de l'autre, Margueritte poète et Margueritte prosateur et historien, dans cette œuvre déjà considérable et si magnifique dont les deux piédestaux sont le Désastre et la Commune » (C.M. et A. J., 1906).

Ces considérations mettent en lumière le paradoxe d'une histoire littéraire qui exigeait une certaine cohérence au sein des groupes, des cénacles ou des mouvements mais qui, paradoxalement, s'efforce d'individualiser les membres des duos, rétive comme elle est à estomper l'emprise de chacun. La fonction auctoriale est encore

redevable d'une conception romantique de l'auteur d'après laquelle l'exceptionnalité est inéluctable.

5. Les Margueritte à la lumière de leur vie privée

Après 1850, un vaste mouvement historique revendique la figure de l'écrivain depuis tous les angles de vue (Martens, Montier et Reverseau, 2017 : 19). La lisibilité de l'œuvre découle presque des traits ou de la conduite d'un être. En outre, la « sacralisation » de l'auteur passe à cette époque-là par l'acceptation d'un large public¹¹. Celui-ci estime avoir le droit d'accéder à l'intimité du créateur pour en déduire un style de vie. L'artiste se situe entre l'homme de génie et l'individu, entre l'exceptionnel et l'ordinaire. En conséquence, les textes d'appui, notamment la presse, permettent au lecteur d'assister, par délégation, à des faits de société essentiels dans l'existence de ces « personnalités ». *Gil Blas* annonce le mariage de Victor, faisant appel à sa double condition : *primo*, comme fils du regretté général, *secundo*, comme frère cadet de l'écrivain attitré, avec mention explicite de leur collaboration (*Gil Blas*, 09-02-1897). Quelques mois plus tard la nouvelle revient, cette fois pour fournir des détails sur l'emplacement de l'église où la cérémonie a eu lieu, ainsi que sur l'identité des témoins : Paul Lucien Descombes est intervenu auprès du marié. Par cette remarque, un tissage se noue entre le littéraire et la vie privée. Le lecteur ne sera donc pas étonné de lire la distinction de Paul comme chevalier lors de la distribution de prix le 14 juillet 1895 (*Le Progrès artistique*, 25-07-1895).

Les vacances estivales, les déplacements dans des villes singulières¹² font aussi l'objet de commentaires. De nouveau, le but n'est autre que celui de présenter au public les écrivains par leurs faits et gestes : on signale le milieu fréquenté. Soit que les familles partent compagnie d'autres artistes, Élémir Bourges en l'occurrence (*L'abeille de Fontainebleau*, 29-01-1898), soit qu'une prochaine publication des romanciers est annoncée.

La renommée de l'aîné est remarquable dans les anecdotes publiées dans plusieurs périodiques : la rumeur de son faux trépas par noyade à Samois oblige *Le Gaulois* à publier un démenti pour préciser que le défunt était Émile Hennequin (*Le Gaulois*, 16-07-1888). Les faits divers relatent l'administration d'un médicament nocif à la tante des écrivains (*La Liberté*, 30-04-1898). C'est grâce à sa célébrité que l'identité de Paul est usurpée à l'occasion de la réception du duc d'Aumale : l'aristocrate est convaincu de s'entretenir avec le fils du glorieux général, « le romancier dont il venait d'entendre parler avec éloges par des hommes de lettres distingués » (*Le Gaulois*, 27-04-1896), alors qu'il discute avec un inconnu. L'imbroglio de la scène ajoute du mystère à la personnalité de l'écrivain. Davantage de bruit provoquent les séjours de Paul en Corse

¹¹ En ce qui concerne les arts plastiques, par exemple, en 1881 on met fin à la tutelle d'État sur le jury du Salon, ce qui équivaut à une professionnalisation du milieu. En littérature aussi, le XIX^e siècle développe des modalités de professionnalisation qui coexistent avec d'autres plus traditionnelles (Heinich, 2005).

¹² Les Margueritte voyagent à Nice en 1895. (*Le Gaulois*, 01-12-1895).

en 1890 en quête de rétablissement à cause d'une santé fragile¹³. La presse locale et celle de l'Hexagone rendent compte des moments de déplacement sur l'île, mettant en relief sa lignée ainsi que sa condition de romancier à la mode. Les quotidiens ne manquent pas de signaler son entretien avec l'impératrice Eugénie de Montijo qui le reçoit en qualité de « grand homme ». La gratitude des autochtones se manifeste également pour l'article que Paul écrit sur la Corse et que la population insulaire estime comme un bienfait pour le développement touristique de l'île (*Le Drapeau*, 15-11-1890 ; *Le Drapeau*, 25-05-1891 ; *Le Drapeau*, 03-03-1894 ; *Le Petit Bastiais*, 31-03-1891 ; *Le Gaulois*, 11-01-1894).

Une autre affaire privée concentre l'attention des périodiques : le divorce de Paul. La discrétion de l'écrivain ne peut éviter que la presse s'en empare, d'autant que le scandale contient tous les ingrédients : infidélités avouées de l'épouse, tentative de suicide, célébrité du mari trompé... Le mariage avec Blanche Roux se soldait, en effet, par un échec ; le cœur de Paul appartenait à une autre femme. Les brouilles constantes le poussaient à une situation intenable : Paul songeait à la séparation, Victor -plus radical- lui conseillait le divorce. Or, la mère du clan ne donnait pas son accord à ce qu'elle estimait être une témérité car le divorce restait inacceptable dans la pensée bourgeoise : « en société, les divorcés sont montrés du doigt, ne sont jamais reçus. On ne fréquente pas ces "pestiférés" » (Villepin, 1991 : 61). Malgré tout, l'emprise de Victor et les mésententes du couple décidèrent Paul à entreprendre une procédure de longue haleine. À l'époque, de nombreux quotidiens signalent l'échec de la demande introduite par l'écrivain (*Le Drapeau*, 15-11-1890 ; *Le Drapeau*, 25-05-1891 ; *Le Drapeau*, 03-03-1894 ; *Le Petit Bastiais*, 31-03-1891 ; *Le Gaulois*, 11-01-1894). Dans l'œuvre postérieurement écrite par les deux frères le thème du mariage et le droit de divorce deviennent un sujet de controverse et de réflexion récurrente : le 22 octobre 1902 les Margueritte signent une pétition publiée par *Le Temps* où ils réclamaient aux législateurs de reconsidérer la loi sur le divorce. Une position semblable se trouve à l'origine du roman *Les Deux Vies* (1902) ; par ailleurs, la question est reprise sous forme d'essai l'année d'après (Margueritte, 1906).

6. Conclusion

En conclusion, l'approche des frères Margueritte par le regard des contemporains dévoile la nécessité d'une certaine « conduite de vie » (Saint-Amand, Vrydaghs, 2008) : par ce concept on conçoit une gamme de manières de dire conforme à une doctrine bourgeoise. De même, une conduite conforme aux normes est indispensable. Les arguments antérieurs confirment que, pour accéder à la catégorie d'homme de lettres, pour réussir à obtenir une inscription littéraire, les nouveaux arrivés doivent adhérer, d'une part, aux principes esthétiques du groupe, d'autre part, à la qualité

¹³ Un moindre écho est donné à sa « crise morale » (d'Almèras, 1903 : 254) puisque l'affaire pourrait nuire à sa condition de producteur de récits.

éthique censée appartenir audit groupe. Bref, un travail réputationnel doit être mené à terme.

Compte tenu des limites de notre étude, l'examen d'une brève période dans le parcours professionnel des frères confirme que leur début s'appuie sur le parrainage d'écrivains ayant fait figure de chantres du réel. Ensuite, les Margueritte pourront se frayer leur propre voie. L'estime vouée à Paul a servi de tremplin à son cadet : plutôt que le partage de principes communs, c'est une plus grande opportunité de chances que Victor entrevoit dans l'entreprise fédératrice. La sociabilité ainsi fondée, tout comme la diffusion publique de leur vie ordinaire ont contribué à la rapide acceptation de Victor dans l'espace littéraire que son aîné avait déjà conquis. Ainsi posée, la collaboration se révèle être non seulement une pratique encourageante pour les protagonistes, mais aussi bien accueillie par des récepteurs en quête de nouveauté.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGENOT, Marc (1989) : *1889 : un état du discours social*. Montréal/Longueuil, Le Préambule.
URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=11003>
- BONNIN-PONIER, Joëlle (2012) : « Le Grenier d'Edmond de Goncourt : une forme particulière de sociabilité ? ». *Cahiers Edmond et Jules Goncourt*, 19, 112-128.
- BONNETAIN, Paul; J.-H. ROSNY AÎNÉ ; Lucien DESCAGES ; Paul MARGUERITTE & Gustave GUICHES (1887) : « La Terre ». *Le Figaro*, 18 août, 230.
- BOURDIEU, Pierre (2013) : *Manet. Une révolution symbolique, Cours au Collège de France (1998-2000)*. Paris, Raisons d'agir/Seuil.
- CLERGÉ, Henry (1896) : « Les obsèques d'Edmond de Goncourt ». *Le Journal*, 21 juillet.
- C.M. & A. J. (1906) : « Paul et Victor Margueritte ». *L'Art et les Sports : revue illustrée*, 15 avril.
- COLIN, René-Pierre (1988) : *Zola, renégats et alliés: La République naturaliste*. Lyon, Presses universitaires de Lyon. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pul.1448>.
- COPPÉE, François (1895) : « Deux jeunes ». *Le Journal*, 19 décembre.
- D'ALMÉRAS, Henri (1903) : *Avant la gloire*. Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie.
- DELON, Michel; Françoise MÉLONIO; Bertrand MARCHAL; Jacques NOIRAY & Antoine COMPAGNON (2007) : *La littérature française : dynamique & histoire II*. Paris, Gallimard.
- DOUA OULAÏ, Monné Caroline (2016) : « L'amitié, le groupe de Médan, un remède à la névrose zolienne ». *Excavatio*, XXVII. URL : <http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/archives/v27.html>
- DUBOIS, Jacques (2000) : *Les romanciers du réel*. Paris, Seuil.
- DUVERNOIS, Henri (1897) : « Critique littéraire ». *La Presse*, 27 mai.

- ESCOPETTE (1887) : « Zola persecuté ». *Le Gaulois*, 23 août.
- FERRY, René-Marc (1898) : « Chronique », *La Liberté*, 24 juin.
- FRANCOEUR, Jean (1896) : « Courrier de Paris ». *L'Avenir de Luchon*, 27 septembre.
- HOMSY, Gaston (1897) : « Collaboration littéraire ». *L'Écho de Rouen*, 20 février.
- GONCOURT, Edmond de & Jules de GONCOURT (1956) : *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Imprimerie nationale de Monaco, XV.
- GUILLEMOT, Maurice (1896) : « La Vie littéraire ». *Gil Blas*, 28 janvier.
- HEINICH, Natahalie (2005) : *L'élite artiste*. Paris, Gallimard.
- JOINVILLE, (1898) : « Nos échos ». *Le Journal*.
- JUIN, Hubert (1986) : Dossier « La France fin de siècle ». *Magazine littéraire*, 227, 14-53.
- JURT, Joseph (2016) : « Les groupes littéraires dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », in Denis Saint-Amand (dir.), *La Dynamique des groupes littéraires*. Presses, Universitaires de Liège.
- KALIFA, Dominique & Alain VAILLANT (2004) : « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle ». *Le Temps des médias*, 1/2, 197-214. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-1-page-197.htm?contenu=article>
- KLEIN Henri (1913) : « Statue du Général Margueritte à Kouba ». *Feuillets d'El-Djezaïr*, 5, 37-39.
- KROP, Jérôme (2014) : *La méritocratie républicaine : Élitisme et scolarisation de masse sous la III^e République*. Rennes, Presses universitaires de Rennes. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.50122>
- LAVILLE, Béatrice [dir.] (2004) . *Champ littéraire, fin de siècle autour de Zola*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pub.6119>
- LEFEVRE, André (1897) : « Humiliations ». *La Lanterne*, 29 juillet.
- LE DOMINO, Rose, (1896, 15 septembre) : « Nos échos ». *Le Journal*.
- LE GOFFIC, Charles (1890) : *Les Romanciers d'aujourd'hui*. Paris, Léon Vanier éditeur.
- LIONNET, Jean (1905) : *L'évolution des idées chez quelques-uns de nos contemporains*. Paris, Perrin et Cie.
- MAINGUENEAU, Dominique (2016) : *Trouver sa place dans le champ littéraire*. Louvain-La-Neuve, Académia / L'Harmattan.
- MARGUERITTE, Paul (1886) : *Mon père*. Paris, Librairie illustrée.
- MARGUERITTE, Paul et Victor (1906 [1903]) : *Mariage, divorce, union libre*. Lyon, Société d'éducation & d'action féministes.
- MARTENS, David ; Jean-Pierre MONTIER & Anne REVERSEAU (2017) : *L'écrivain vu par la photographie : formes, usages, enjeux*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- PAGÈS, Alain (2014) : *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*. Paris, Perrin.
- PAUL-MARGUERITTE, Ève et Lucie (1951) : *Deux frères, deux sœurs*. Paris, Peyronnet éditeurs.

- PILON, Edmond (1905) : *Paul et Victor Margueritte*. Paris, Sansot.
- P.P. (1892) : « À travers champs ». *La Liberté*, 8 septembre.
- ROD, Edouard (1894) : « Les romans de M. Paul Margueritte ». *La Semaine littéraire*, 20 janvier.
- ROSNY, J.-H. (1927) : *Mémoires de la vie littéraire*. Paris, G. Crès et Cie. URL : <http://gutenberg.ca/ebooks/rosnya-memoires/rosnya-memoires-00-h.html>
- SAINT-AMAND, Denis & David VRYDAGHS (2008) : « La biographie dans l'étude des groupes littéraires ». *COntEXTES*, 3. DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.2302>
- SEIGNON, Alfred (1891) : « Une soirée offerte par le *Passant* ». *La France moderne*, 2 avril.
- SEILLAN, Jean-Marie (2012) : *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle. Littérature ou « bouillon de veau »*. Paris, Garnier.
- TOUT-PARIS (1896) : « Un déjeuner à Chantilly ». *Le Gaulois*, 27 avril.
- VILLEPIN, Patrick de (1991) : *Victor Margueritte*. Paris, François Bourin.

ARTICLES DE PRESSE SANS AUTEUR CONNU :

- « *Âme d'enfant* par Paul Margueritte » (1894, 10 mars) : *La liberté*.
- « Bibliographie » (1888, 22 mars) : *La Dépêche de Brest*.
- « Bulletin bibliographique » (1894, 17 mars) : *La Semaine littéraire*.
- « Carnet Mondain » (1897, 9 février) : *Gil Blas*.
- « Ce qui se passe » (1899, 27 mars) : *Le Gaulois*.
- « Échos » (1896, 27 juillet) : *La Justice*.
- « Échos de Paris » (1896, 15 septembre) : *Le Gaulois*.
- « Échos de Province » (1888, 16 juillet) : *Le Gaulois*.
- « Il y a vingt-cinq ans » (1895, 1 mars) : *Le Gaulois*.
- « Journaux & Revues » (1896, 20 juillet) : *Gil Blas*.
- « L'anniversaire de Sedan » (1888, 3 septembre) : *Le Gaulois*.
- « La Revue hebdomadaire » (1894, 10 juin) : *Journal d'Indre et Loire*.
- « La Vie littéraire » (1898, 20 avril) : *Le Gaulois*.
- « Le Général Margueritte » (1887, 18 avril) : *La Dépêche algérienne*.
- « Le général Margueritte » (1887, 21 avril) : *Le Mémorial des Pyrénées*.
- « Le monument du Général Margueritte » (1887, 21 avril) : *Journal de la gendarmerie en France*. 167.
- « Les charges de Sedan » (1894, 26 août) : *Le Guérandais*.
- « Les Décorations du 14 juillet » (1895, 25 juillet) : *Le Progrès artistique*.
- « Les derniers livres de M. Paul Margueritte » (1896, 11 juin) : *Le Gaulois*.
- « M. de Gallifet » (1894, 15 juin) : *La Vigie algérienne*.
- « M. Paul Margueritte » (1890, 15 novembre) : *Le Drapeau*.
- « Revue du Jour » (1894, 10 juin) : *Journal d'Indre et Loire*.

- « Revue Encyclopédique Larousse » (1898, 20 janvier) : *Istanbul*.
- « Souscription pour la statue du Général Margueritte » (1885, 24 décembre) : *La Mahouna : journal de l'arrondissement de Guelma*.
- « Obsèques d'Edmond de Goncourt » (1896, 21 juillet) : La Presse.
- « Paul Margueritte » (1895, 19 juillet) : *Le Gaulois*.
- « Poignée d'histoires. Le général Margueritte » (1898, 27 août) : *La Croix*.
- « Un avatar intéressant » (1896, 21 septembre) : *Istanbul*.

Psyché et zoomorphisme dans le journal d'internement (1942-1943) de Georges Horan-Koiransky

José Luis ARRÁEZ LLOBREGAT

Universidad de Alicante

jl.arraez@ua.es

<https://orcid.org/0000-0001-8155-1450>

Resumen

Georges Horan-Koiransky, en *Journal d'un interné. Drancy 1942-1943*, recurre con frecuencia a imágenes de animales reales y fantásticos para recordar su encarcelamiento. Dos perspectivas paralelas y complementarias, el psicoanálisis y la mitocrítica, permiten desvelar y analizar lo que está en juego. El psicoanálisis nos brindará la posibilidad de establecer un vínculo entre el uso del lenguaje figurado y los trastornos de estrés postraumático derivados del encarcelamiento de Georges en la Police aux Questions Juives (PQJ) y en los campos de tránsito. Una vez examinada la psique del diarista, un enfoque mitocrítico basado en los planteamientos de Gilbert Durand sobre la imaginación nos permitirá revelar la presencia de imágenes zoomórficas durante su aprehensión e interpretación del universo intramuros de los espacios de reclusión.

Palabras clave: Shoah, diario, animalización, psicoanálisis, imaginario.

Résumé

Georges Horan-Koiransky, dans *Journal d'un interné. Drancy 1942-1943*, présente un recours fréquent aux images d'animaux réels et fantastiques lui permettant de se remémorer son emprisonnement. Deux perspectives parallèles et complémentaires, la psychanalyse et la mythocritique, fournissent les moyens d'en révéler et d'en analyser les enjeux. La psychanalyse nous offrira la possibilité d'établir un lien entre l'utilisation d'un langage figuré et les troubles de stress post-traumatique survenus après la réclusion de Georges à la Police aux Questions Juives (PQJ) et aux camps de transit. Une fois examinée la psyché du diariste, une approche mythocritique par le biais des thèses de Gilbert Durand sur l'imagination nous permettra de révéler l'irruption d'images zoomorphes lors de son appréhension et interprétation de l'univers *intra-muros* des espaces de sa réclusion.

Mots clés : Shoah, journal intime, animalisation, psychanalyse, imaginaire.

Abstract

Georges Horan-Koiransky, in *Journal d'un interné. Drancy 1942-1943*, makes a recurrent use of images of real and fantastical animals to evoke his imprisonment. Two parallel and

* Artículo recibido el 12/09/2024, aceptado el 31/01/2025.

complementary perspectives, psychoanalysis and mythocriticism, shall provide the means for revealing and analysing the issues at stake. Psychoanalysis will enable us to establish a link between the use of figurative language and the post-traumatic stress disorders resulting from Georges' imprisonment in the Police aux Questions Juives (PQJ) and the transit camps. Once we have examined the psyche of the diarist, a mitocritical approach based on Gilbert Durand's suggestions on the imagination will enable us to reveal the presence of zoomorphic images in his apprehension and interpretation of the universe within the walls of the places of imprisonment.

Keywords: Shoah, diary, animalization, psychoanalysis, imaginary.

1. Introduction

Comment s'exprimer lorsque le langage réel se montre insuffisant pour conceptualiser l'image d'un vécu traumatisant, où le statut de l'être humain est mis en question ? Comment prendre la parole lorsque, du seul fait d'être juif, on est victime et témoin de toutes sortes de vexations et de mauvais traitements physiques ? C'est à ce moment précis qu'il devient possible à l'ineffable de s'exprimer par le biais d'un langage imagé évoquant le règne animal, ses us et ses coutumes. Cela laisse transparaître la domination de ce dernier par le tout-puissant être humain, qui reste encore maître de la domestication, de l'exploitation, de la chasse et de l'extermination. Primo Lévi (1997 : 21), remémorant sa déportation à Auschwitz, en fait maintes fois usage par le recours aux symboles zoomorphes, comme en témoignent les vers suivants évoquant le transfert du camp de transit de Fossoli vers celui de Monowitz-Buna :

Qu'y a-t-il de plus triste qu'un train ? // Qui part quand il le faut, // Qui n'a qu'une seule voix, // Qui n'a qu'un seul chemin, // Rien, vraiment, n'est plus triste qu'un train. // Ou peut-être un cheval de trait. // Coincé entre deux brancards // Et qui ne peut même pas regarder de côté. // Sa vie se résume à marcher. // Et un homme ? N'est-ce pas triste un homme ? // S'il vieillit dans la solitude // S'il croit que son temps est fini. // Un homme, c'est bien triste aussi.

Dès l'ouverture des grilles de dizaines de camps de transit, de concentration et d'extermination, certaines victimes et/ou leurs descendants ont fait appel aux images animalières dans leurs témoignages. En tant qu'expression artistique propice à l'anthropomorphisme, la bande dessinée se distingue tout particulièrement : citons notamment *Mickey au camp de Gurs* (1940) de Horst Rosenthal, *La Bête est morte !* (1944-1945) d'Edmond-François Calvo et *Maus* (1980-1991) d'Art Spiegelman.

En dehors de ces ouvrages, nous citerons le journal de Georges Horan-Koiransky (Saint-Petersbourg, 1894 – Boulogne-Billancourt, 1986), dessinateur industriel juif arrêté chez lui à l'aube du 11 juillet 1942. En raison des lois antisémites, il fut transféré à la Police aux Questions Juives (PQJ), puis interné successivement aux camps

de Drancy, de Pithiviers et de Beaune-la-Rolande, pour revenir finalement à Drancy. Dans l'attente de sa libération en tant que « conjoint d'aryenne », pour endurer les journées pénibles d'internement (12 juillet 1942 – 13 mars 1943), cette âme d'artiste se consacra clandestinement à l'écriture et au dessin (Horan-Koiransky, 2017a). Grâce à ces deux activités, il parvient à trouver un équilibre psychologique dans un environnement hostile, constamment confronté à la faim, aux maladies, aux parasites et aux mauvais traitements physiques et psychologiques. Nous soulignerons tout particulièrement l'impact émotionnel provoqué par l'arrivée ininterrompue de nouveaux internés, le transfert continu vers d'autres camps de transit et les déportations vers une destination inconnue.

Ces notes brèves, prises hâtivement par Georges durant son internement, prendront la forme d'un journal immédiatement après sa libération en avril 1943. Cependant, le manuscrit ne sera publié par sa belle-fille qu'en 2017 (Horan-Koiransky, 2017b¹), quelques années après la mort de son fils Alain². Dans un style simple, il y dévoile et analyse son arrestation à la PQJ, ainsi que la vie quotidienne des prisonnières et prisonniers de ces trois camps de transit, considérés comme les « antichambres de la mort pour les Juifs » (Peschanski, 1997 : 97). Outre ces entrées descriptives, il accorde une attention particulière à l'auto-analyse de sa judéité, une condition ressentie pour la première fois durant sa captivité. Certains passages du journal sont investis d'un langage figuré, contribuant à la littérarité du document. Parmi tous les recours stylistiques introduits par l'auteur, l'un d'eux excelle : l'inclusion systématique d'images zoomorphes.

De sorte à examiner les motivations qui justifieraient le recours fréquent du diariste aux images d'animaux réels et fantastiques dans la remémoration de son emprisonnement et de son internement, ce travail introduira deux points de vue parallèles et complémentaires. Une perspective psychanalytique tentera tout d'abord de mettre en rapport l'utilisation d'un langage figuré avec les troubles de stress post-traumatique survenus après la réclusion de Georges à la PQJ et aux camps de transit. Suite à l'examen de cette psyché individuelle, nous adopterons une seconde perspective, mythocritique, afin d'approfondir la psyché collective par le biais des thèses de Gilbert Durand sur l'imagination (1964), l'objectif sera également de révéler l'irruption d'images zoomorphes lorsque le diariste appréhende et interprète ses rafles et l'univers *intra-muros* des camps de transit.

¹ Par la suite, les citations renvoyant à cet ouvrage seront présentées dans le texte de la manière suivante : (JID :).

² Suite à ce décès, sa famille retrouvera des dessins et deux cents pages d'écrits intimes sur son internement. D'après l'éditeur, il existerait deux versions différentes du journal ; cependant, seule une partie des héritiers a accepté de donner la sienne pour la publication.

2. Approche psychanalytique des images zoomorphes : symbolisation et abréaction

Les premières expériences d'exclusion sociale de Georges ont lieu pendant les deux années précédant son arrestation, durant lesquelles il est victime et témoin des nombreuses lois antisémites portant sur le statut des citoyens juifs. Toutefois, si le diariste consacre bien les premières pages de son journal à cette question (*JID* : 27-30), rien de ce qu'il vivra au cours de cette période n'est comparable à ce qu'il endurera pendant ses huit mois de privation de liberté. Dans les cellules de détention provisoire de la PQJ, et *a fortiori* dans les camps de transit, Georges est confronté aux mauvaises conditions d'incarcération et au traitement dégradant infligé régulièrement par les autorités françaises et allemandes. La cohabitation avec d'autres internés rend d'autant plus difficile la situation à laquelle il doit faire continuellement front : « Nous souffrons souvent de la promiscuité, de l'inimaginable grossièreté d'un certain nombre de truands presque authentiques, nos co-locataires » (*JID* : 122).

Suite à sa libération, Georges entreprend la mise en discours de la réalité vécue et perçue « pour [se] libérer d'une obsession » (*JID* : 27), selon son propre témoignage. En psychanalyse, la « symbolisation » décrit la transformation des expériences vécues en contenus psychiques. Celle-ci se concrétise moyennant un exercice ayant recours au langage, à la pensée et aux « fantasmes inconscients » (Manzano et Abella, 2018 : 26) renfermés au cœur de l'appareil psychique, bastion où « logent » les événements vécus par un individu. Toutefois, dans le cas particulier de Georges, lors de la symbolisation de ses expériences, les blessures psychiques non cicatrisées l'empêchent parfois d'utiliser un langage réel pour représenter le mécanisme de la Shoah, les internés, les attitudes et les comportements des autorités allemandes et françaises, ainsi que certains espaces de la PQJ et des camps.

Du point de vue psychanalytique, la symbolisation déclenche une « abréaction », à savoir

[...] la libération des émotions, libération spontanée sous forme d'expression émotionnelle diverse (pleurs, cris, manifestations somatiques, récit...). L'abréaction peut être ainsi comparée à une purge émotionnelle, lorsqu'un trop plein d'émotion envahit le sujet (De Soir et Vermeiren, 2002 : 33).

En ce sens, le zoomorphisme constitue pour Georges une réaction à la fois émotive et défensive, dont la finalité est la libération des affects négatifs attachés à ses vécus douloureux.

Pour comprendre le rôle protecteur de la symbolisation contre ses pulsions, nous nous tournerons vers Robert Pelsser (1989 : 718) pour qui ce mécanisme fondamental de l'expression de l'inconscient est « la capacité à transposer sur la scène psychique ce qui relie le sujet à la fois à l'objet et à la pulsion, si ce n'est ce qui relie l'un à l'autre la pulsion et l'objet ». Selon cette perspective, le témoignage des souvenirs traumatisants permet à Georges de cerner ces derniers, puis de les délester de leur charge

émotionnelle négative ; ceci par le moyen d'une représentation où les attitudes et les comportements des victimes et des bourreaux, ainsi que certains emplacements des camps, s'imposent à la catégorie de l'animalité. L'écriture permet alors d'échapper à la réalité endurée, rétablissant ainsi son équilibre émotionnel. À ce sujet, nous citerons les lignes faisant immédiatement suite à l'incipit, où l'auteur fait explicitement appel au pouvoir de guérison de l'écriture et de la peinture :

Je suis intoxiqué de Drancy, saturé. Toutes ses images – j'en ai fait des centaines, peut-être un millier – me sont familières, elles sont impressionnées dans ma pensée, et mes yeux les reconstituent. Je dors encore sous leur maléfique influence. Je n'ai que ce moyen de leur échapper, les fixer sur le papier. Elles s'useront (JID : 27).

La volonté de se représenter *in absentia* ses oppresseurs, leurs attitudes et comportements déclenche chez Georges sa capacité de symbolisation, lui permettant de surmonter son expérience tout en lui conférant un sens. Les images zoomorphes, médiatrices des pulsions et des instincts, mais aussi moyen de leur refoulement, endossent dès lors le rôle de stabilisateurs psycho-sociaux. Par cette faculté, l'ancien interné agit pour la guérison de ses blessures psychiques, tout en renforçant sa résilience.

L'expérience du jeune dessinateur comporte certains épisodes emprunts d'un langage figuré dépeignant l'animalité. De ce fait, nous justifierons l'emploi des douloureuses synecdoques « chair fraîche » (JID : 260) et « tête de bétail » (JID : 182) pour désigner les internés sélectionnés prêts à être déportés. À cet égard, Simone Korff-Sausse (2007 : 86) estime que « [l']animalité, c'est une figure : figure de l'extrême, de l'altérité, du double ou du miroir. C'est pourquoi, la figure de l'animal [...] apparaît dans le champ clinique des situations extrêmes [...] ». Ce lien établi entre animalité et situations vitales limites illustre notre étude au regard de la nature des événements vécus et perçus par Georges durant son internement.

Le comportement des oppresseurs favorise chez Georges l'appropriation, à travers le langage imagé, d'une réalité difficilement appréhensible autrement. De cette manière, nous pouvons saisir la portée du terme « lapereau »³ (JID : 135) introduit pour désigner les orphelins nouvellement arrivés à Drancy sous les cris menaçants des gendarmes, eux-mêmes appelés « brigade de moustiques » (JID : 155). En effet, Georges glisse dans son discours des images zoomorphes lorsque sa capacité d'identification se refuse à considérer les bourreaux et les victimes comme appartenant à l'humain en raison du traitement réservé par les premiers aux seconds. À ce sujet, nous introduirons Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980 : 288), pour qui « les rapports objectifs des animaux entre eux ont été repris dans certains rapports subjectifs de l'homme avec l'animal, du point de vue d'une imagination collective, ou du point de vue de

³ Nous compléterons l'analyse de ces symboles du point de vue mythocritique dans la section suivante.

l'entendement ». Incapable de réaliser la représentation humaine des mauvais traitements infligés par les autorités aux internés, l'animalité devient pour Georges une façon d'exprimer l'ineffable. Selon Vicente Sánchez-Biosca (2001 : 171), un écrivain mis face aux aspects ineffables de la Shoah « [créé] de nouveaux mots, des métaphores qui exhibent l'horreur de l'inhumanité tout en s'opposant avec virulence à la stabilisation d'un langage commode et typifié ». Pour Georges, la transmutation en univers zoomorphe est un reflet de sa réflexion sur l'identité des oppresseurs et des victimes dans des conditions extrêmes de vie. La symbolisation zoomorphe lui offrira donc, en accord avec les affirmations de Simone Korff-Sausse (2007 : 86), la possibilité de « projeter tous les aspects contradictoires de l'humanité [...], de définir l'humain par ce qu'il n'est pas », puisque tout ce dont il avait été témoin et victime n'avait aucun lien avec l'humain, mais plutôt avec la bestialité.

D'autre part, ayant subi en tant que Juif des sévices physiques et psychologiques comparables au comportement dominant de certains hommes envers les animaux ou des animaux entre eux, son utilisation d'un langage figuré zoomorphe renvoie à la tentative de déshumanisation exécutée par les autorités sur les persécutés.

De même, la rédaction de ses « vécus extrêmes » fait état de la présence duelle de représentations à la fois dévalorisantes et positives de certains animaux. Ainsi, l'image repoussante du chat (*JID* : 32), symbolisant les membres de la PQJ, coexiste avec sa perception élogieuse (*JID* : 187). Cette perception élogieuse est introduite pour mettre en relief, tout comme chez les félins, la souplesse et l'agilité des orphelins débarqués au camp d'internement. À ce propos, nous introduisons L. Herz (2004 : 73), pour qui « peu d'animaux sont aussi ambivalents, [...] tour à tour caressant et griffu ». Un contraste similaire s'opère sur le chien en tant que victime (*JID* : 88, 129) et en tant qu'agresseur (*JID* : 58). Pour renforcer cette idée, nous mettrons l'accent sur la dualité symbolique de ces animaux qui « présentent ce double caractère aussi doux que possible pour les gens de la maison et ceux qu'ils connaissent et le contraire pour ceux qu'ils ne connaissent point » (Le Bras-Chopard, 2000 : 143).

De cette première approche, nous concluons que la symbolisation du « traumatisme historique »⁴ (Mathier, 2006 : § 8) accomplie par Georges est destinée essentiellement à sa restauration psychique, à l'épuration de tout ce qui encombre son esprit tourmenté par l'expérience douloureuse de l'internement, et de tous les vécus lancinants qui le tourmentent.

⁴ Irène Mathier (2006 : § 8) introduit le concept de « traumatisme historique » pour désigner un traumatisme « lié à une histoire collective de violence totalitaire, dépendante de l'histoire d'un pays et parce qu'il se réfère à un événement indépendant du passé infantile ».

3. Approche mythocritique de l'imaginaire symbolique de l'animal façonné par Georges Horan-Koiransky

Afin d'enrichir notre étude psychanalytique des « fantasmes inconscients » de Georges, ces derniers peuvent être désormais considérés à travers leur dimension mythocritique. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les recherches développées par Gilbert Durand dans *L'Imagination symbolique*. Dans son ouvrage, Durand (1964 : 116) évoque la puissance du symbole dans les mêmes termes que la psychanalyse, à savoir son pouvoir sur la conscience et son rôle d'harmonisation et d'organisation sur la psyché qui se révèle comme médiateur entre les pulsions, les instincts et la répression :

D'abord et dans sa donnée immédiate, dans sa spontanéité, le symbole apparaît comme rétablissant l'équilibre vital compromis par l'intelligence de la mort, puis pédagogiquement le symbole est utilisé pour le rétablissement de l'équilibre psycho-social, ensuite, si l'on examine au travers de la cohérence des herméneutiques, le problème de la symbolique en général, l'on s'aperçoit que la symbolique par la négation de l'assimilation raciste de l'espèce humaine à une pure animalité, fût-elle raisonnable, établit un équilibre anthropologique qui constitue l'humanisme ou l'œcuménisme de l'âme humain.

Pour le fondateur de la mythocritique (Durand, 1964 : 7-8), l'imaginaire représente l'essence de la vie mentale des êtres humains. Se détournant d'une prise de position rationaliste, l'auteur estime que lors du processus d'interprétation du monde, la conscience possède la capacité de se représenter directement une réalité, puisque « la chose elle-même semble présente à l'esprit » ou indirectement, du fait que « la chose ne peut se présenter "en chair et en os" à la sensibilité [...] l'objet absent est re-présenté à la conscience par une image ». Concernant cette distinction de l'image psychique, il précise que

[...] la conscience dispose de différents degrés de l'image selon que cette dernière est une copie fidèle de la sensation ou simplement signale la chose – dont les deux extrêmes seraient constitués par l'adéquation totale, la présence perceptive, ou l'inadéquation la plus poussée, c'est-à-dire un signe éternellement veuf du signifié, [...] ce signe lointain n'est autre que le symbole (Durand, 1964 : 10).

Dans son désir d'approfondir le sujet, Durand (1964 : 9-10) envisage par la suite le symbole comme un signe porteur d'une signification révélant une réalité empirique ; deux catégories de signes sont nuancées, selon que ceux-ci renvoient à des réalités tangibles (les signes arbitraires) ou à des abstractions (les signes allégoriques). Les premiers renvoient « à une réalité signifiée sinon du moins toujours présentable », les seconds « à une réalité signifiée difficilement présentable ». Il distingue finalement

l'imagination symbolique lorsque « le signifié n'est *plus du tout présentable* et que le signe ne peut se référer qu'à un *sens* non à une chose sensible.

Conformément aux thèses durandiennes, l'image symbolique permettrait de rendre exprimable l'ineffable, d'intervenir là où le langage direct se montre insuffisant, là où le traumatisme entrave l'expression directe.

Le symbole revêt le figuré de son signifié, permettant à l'ineffable de s'exprimer en franchissant la barrière de l'incommunicabilité. D'après Durand, l'être humain a donc la possibilité de reconstruire son passé à travers son imaginaire, par le biais de la production subjective d'images symboliques inséparables de leur dimension affective aux niveaux individuel et social. « Imaginer » ne veut donc pas dire « inventer une fiction », mais revient à créer des images psycho-affectives, capables d'évoquer certains vécus. Le symbole peut être considéré comme un signe sensible, où un individu interprète un sens inhérent à l'expression tangible qui lui est transmise.

Nous interpréterons alors l'émergence d'images zoomorphes chez Georges comme la résultante du processus de symbolisation et d'abréaction de tout ce dont il a été victime et témoin, phénomènes n'étant pas présentables en eux-mêmes. La psyché de Georges n'est pas constituée par un ensemble confus d'associations incohérentes d'images ; *a contrario*, celles-ci se structurent selon une logique spécifique autour de ses vécus *intra-muros*. Lors de l'acte d'écriture faisant suite à son expérience visuelle, la pensée symbolique du diariste se projette sur la cellule de la PQJ et sur les installations des camps, dans l'optique de construire un discours capable de rendre compte d'une expérience à la fois personnelle et collective.

Consciemment ou non, Georges appréhende la réalité à travers ses sens en tant que Juif emprisonné à la PQJ et interné aux camps. Sur la base de cette collecte d'images enregistrées dans sa mémoire, et lorsqu'il procède à leur symbolisation, le référent animal s'impose : la tentative de déshumanisation par les autorités nazies et françaises y est propice, en raison de leur volonté d'asservissement par la domestication.

Au sein de l'imaginaire de Georges, la configuration d'images symboliques zoomorphes relative aux internés, aux oppresseurs et aux emplacements demeure exclusivement le résultat des attitudes et des comportements des bourreaux à son encontre et, plus généralement, à celle de l'ensemble des internés.

Si la principale attitude des oppresseurs envers les opprimés tient en l'expression d'une toute-puissance en tant qu'aryens et en tant qu'autorités armées sur place, il est également possible de souligner plus généralement l'hostilité, la colère et l'agressivité envers les Juifs. En réaction, les détenus font essentiellement montre d'obéissance, bien qu'en privé, les manifestations de résistance pacifique soient très nombreuses. Par leur conduite, bourreaux comme victimes se voient « zoomorphisés » dans la psyché de Georges durant certaines scènes : les gendarmes tels des prédateurs y deviennent des chats, jouant avec leurs proies par un pur plaisir sadique. En miroir de cette cruauté

dévastatrice, les détenus prennent l'apparence de souris, symbolisant leur vulnérabilité face à cette violence.

Le caractère à la fois récréatif et destructeur des gendarmes-chats est décisif pour la construction de l'image des détenus-souris. En outre, les événements survenus dans certains espaces administrés et contrôlés par les oppresseurs prennent décidément part dans la composition d'images zoomorphes dans l'esprit de Georges lors de sa remémoration. À cet égard, filant la métaphore, les cellules de la PQJ deviennent, comme nous le verrons, des souricières.

3.1. Images zoomorphes des oppresseurs

Le processus d'animalisation et de description des rapports de domination s'accroît et se prolonge dans les épisodes se déroulant dans les camps d'internement et de concentration. Dans son analyse portant sur le traitement d'êtres humains par d'autres, leur considération comme inférieurs et leur possible élimination, Le Bras-Chopard (2000 : 22) soutient que la « [v]iolence, capture et perte définitive de la liberté sont les étapes de ce processus de domination ».

La symbolisation de nombreux vécus douloureux à Drancy, Pithiviers et Beaune-la-Rolande s'accomplit grâce aux images zoomorphes des bourreaux dont les attitudes vectrices de celles des victimes ont été énoncées *supra*. Sur la base de cette relation de contraires, les gendarmes des camps sont perçus comme des « chiens hargneux » (*JID* : 58) dans leur mission d'organiser le regroupement des internées nouvellement arrivées à Drancy, ou comme des « chiens bergers » (*JID* : 64) en tant que responsables de leur surveillance. Les internés, avant d'être dépouillés de tous leurs effets personnels par les gendarmes-chiens bergers afin de faire fortune sur leur dos, sont pour leur part assimilés à des « vache[s] à lait » (*JID* : 64), sources de richesse et d'abondance pour leurs exploitants.

Dès août 1942, l'administration du camp se complète avec la police intérieure composée de Juifs internés destinés à régler les problèmes liés à l'ordre et à la sécurité. Cette police en action est symbolisée par Georges sous l'image d'une « volaille plumée [gloussant], [cocoricotant] » (*JID* : 122) en écho à leurs cris brefs et répétés au moment de leur mobilisation et de leur confrontation à leurs propres camarades d'internement. Du point de vue symbolique, cette image renvoie à « la volaille [caractérisée] globalement par sa bêtise », et parmi laquelle le coq « met un peu d'ordre » (Le Bras-Chopard, 2000 : 168).

La « pieuvre », dont la projection symbolique se situe à la frontière entre le réel et le fantastique, émerge dans l'esprit de Georges lorsqu'il affiche l'appareil conçu par l'Allemagne nazie, en collaboration avec les autorités françaises, pour dépeindre dans toute la France l'extermination de la communauté juive : « La pieuvre balaie toutes les régions françaises » (*JID* : 158). Selon Chevalier et Gheerbrant (1982 : 602-603), la pieuvre incarne la « représentation significative des monstres qui symbolisent habituellement les esprits infernaux ». Monstre marin, silencieux, perspicace et stratégique, la

pieuvre est identifiée avec l'entreprise d'extermination nazie, son engrenage et ses hommes.

Georges compose également des images avec des animaux fantastiques, telle la « bête » (*JID* : 181), qu'il assimile aux gendarmes de Pithiviers dans le but de montrer leur côté le plus terrifiant et menaçant vis-à-vis des internés. Cette image, que nous examinerons par la suite, sera également employée pour désigner les bourreaux au sein des camps.

Fantaisie et mythologie s'imposent également dans la psyché de Georges lorsqu'il dépeint comme « monstre » (*JID* : 183), « ogre » (*JID* : 183) et « Minotaure » (*JID* : 182), la Solution finale, dont les déportés au sort funeste sont « dans les griffes » et « entre les crocs ».

À cet égard, nous remarquerons que selon Le Bras-Chopard (2000 : 504), « le monstre est celui qui “montre” un écart par rapport aux normes naturelles d'espèces animales ou du genre humain ». La conceptualisation psychique du génocide à travers ce symbole reflète donc une « entreprise » qui dépasse à la fois l'humain et l'animal. Au regard de la symbologie, « le monstre symbolise les forces irrationnelles : il possède les caractéristiques de l'informe, du chaotique, du ténébreux, de l'abyssal » (Le Bras-Chopard, 2000 : 504) ; de son côté, l'ogre « symbolise la domination perverse » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 512). Ces créatures légendaires effrayantes, intimidantes et voraces de chair humaine, sont le symbole de la terreur nazie qui anéantit les êtres humains dans l'esprit de Georges : « France, Je veux de la chair fraîche, crie l'Ogre. Chair fraîche !!! » (*JID* : 260).

Face à cet ogre, à ce Minotaure, les centaines d'internés de Pithiviers entassés dans les wagons à bestiaux attendant leur déportation sont également le sujet d'images zoomorphes, imaginées comme des « têtes de bétail » (*JID* : 182), maltraitées et offertes en sacrifice au monstre exigeant sa ration quotidienne.

L'irrationnel, la destruction et l'excès des tortionnaires se révèle dans la psyché de Georges à travers la gueule carnassière de ces créatures effrayantes, gueule qui, sur le plan symbolique, « arrive à symboliser toute l'animalité [...], gueule armée de dents acérées, prête à broyer et à mordre » (Durand, 1984 : 90).

Les images entomologiques illustrant le comportement des gendarmes envers leurs victimes sont tout aussi révélatrices : sous les ordres sadiques du capitaine de gendarmerie, la troupe se comporte comme un « escadron de parasites » (*JID* : 89) ; de ce fait, la hargne du capitaine et de ses complices envers les internés est comparable à la nocivité d'une armée de ces organismes agressant leurs victimes innocentes et inoffensives, qui ne disposent d'aucune défense.

Toute aussi pénible est l'image de gendarmes investis dans l'organisation de la déportation d'un groupe d'enfants sidérés : particulièrement appliqués dans l'exécution de leur mission, ceux-ci glissent dans l'imaginaire de Georges sous la forme d'« une

vraie brigade de moustiques » (*JID* : 155), attaquant et blessant leurs victimes innocentes et démunies.

Le moustique est un « symbole de l'agressivité » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 518) ; les êtres humains qui partagent la même agressivité que les insectes possèdent à cet égard une caractéristique très significative : « le moustique impudique agit à l'insu du dormeur, porteur d'un sang étranger qui vient en quelque sorte brouiller l'intégrité de la victime » (Claeys-Mekdade & Nicolas, 2009 : 109).

Il est également possible d'identifier symboliquement cette particularité chez les gendarmes, porteurs eux aussi du sang des victimes innocentes qui les ont précédés.

3.2. Images zoomorphes des victimes

Comme énoncé ci-dessus, l'attitude des oppresseurs détermine l'attitude des victimes. Ainsi, seule la suprématie des autorités nazies et françaises sur les internés déchaîne leur symbolisation zoomorphe. En raison du traitement non humain reçu, dans la psyché de Georges se constitue l'image d'un groupe d'internés assimilés à un « troupeau » (*JID* : 65) lors de leur rassemblement dans la cour pour l'appel ; à des « bêtes » (*JID* : 78) dans l'attente de la confirmation de leur déportation ; ou à du « bétail » (*JID* : 111) à l'imminence de celle-ci.

Le comportement verbal et physique des autorités se confond avec celui d'un éleveur envers les animaux de sa ferme, lors de leur rassemblement pour leur transport ou de leur embarquement à destination de l'« abattoir » (*JID* : 80). Les coups et les volées des autorités, la peur, le désarroi, la confusion et l'entassement des internés, auxquels s'ajoutent l'enfermement dans les wagons à bestiaux, déclenchent leur symbolisation par le biais d'images zoomorphes ; le procédé est couronné par l'introduction d'une synecdoque : « Il manque trois têtes pour faire le millier. Vérification faite les partants n'étaient que 997. Nous refluons dans notre enclos » (*JID* : 182). Signalons à cette occasion l'usage du terme « tête », couramment employé dans la désignation et le décompte des unités de bétail.

La mémoire des blessures psychiques de Georges au camp insère spécifiquement certaines scènes collectives. Notons parmi elles celle où des internés, au moment de leur déportation, descendent hâtivement les escaliers des bâtiments en portant sur leur dos des fardeaux beaucoup plus grands et lourds qu'eux-mêmes. Georges reconstruit cette scène à travers l'image des fourmis (*JID* : 65) du fait de la surcharge, de leurs mouvements accélérés, irréguliers et discontinus, avec de multiples arrêts et accélérations, se précipitant d'un endroit à l'autre, s'entrechoquant à cause du grand nombre d'internés appelés à être déportés. En élargissant et en approfondissant cette image du point de vue symbolique, selon Chevalier et Gheerbrant (1982 : 365), « la fourmi est un symbole d'activité ». L'activité frénétique des insectes s'impose dans l'esprit de Georges en remémorant la scène où des internés, pris de panique, se bousculent et se

heurten entre eux. En lien avec ce chaos d'hommes-fourmis, nous appellerons la notion de « fourmillement », qui constitue selon Durand (1984 : 77) « une des plus primitives manifestations de l'animalisation ».

L'appareil psychique de Georges s'étend également aux caractéristiques du déplacement même des internés au sein du camp, qui se déplacent non plus dans une course précipitée propre aux êtres humains mais « au galop » (*JID* : 80) ; la métaphore se poursuit à travers l'attribution des tâches, évoquant des animaux de trait lors du transport de marchandises : « Des équipes de corvées charrient du matériel » (*JID* : 85). Le charriement renvoie à l'animalisation des internés et à leur domestication ; sur ce point, nous renverrons une nouvelle fois à Le Bras-Chopard (2000 : 140), pour qui « la domestication se justifie par la supériorité naturelle de l'homme sur la bête, cette raison qui démarque celui-ci de l'animalité ».

Parmi les « fantasmes » qui hantent Georges, les enfants de Drancy occupent une place prépondérante dans son journal, notamment à leur arrivée seuls au camp. Les images zoomorphes révélées par son esprit trouvent leur origine dans la peur et la vulnérabilité de ces « petits animaux », « lapereaux » (*JID* : 135), de ces « biches », qui paradoxalement se transformeront en « chats sauvages » (*JID* : 137) durant les fouilles, lorsqu'on essaie de les priver de leurs maigres possessions. De ce fait, il est important de noter que la représentation du lapin, surtout celle du jeune lapin, est associée à la peur et à la crainte ; de son côté, la « biche » symbolise « la qualité d'âme opposée à l'agressivité dominatrice » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 95).

3.3. Images zoomorphes des espaces

Comme notifié *supra*, la manière dont les autorités militaires et civiles traitent les internés est fondamentale pour la configuration psychique des espaces lors de leur symbolisation. En effet, le comportement des inspecteurs avec les détenus détermine la configuration zoomorphe de la PQJ en raison des nombreux pièges tendus aux détenus, ne leur permettant pas de faire valoir leur innocence, Georges fait du bâtiment une « souricière » (*JID* : 32).

L'image de la souricière comme piège sera introduite une deuxième fois pour symboliser le camp de Pithiviers lors des déportations : « Les listes [de déportation] apparaissent. Souricière. Nous sommes dans le piège. Un à un, une à une, hommes et femmes sortent, passent dans la baraque de la fouille » (*JID* : 182). Les différents emplacements du camp de transit deviennent un immense piège sans issue tendu aux internés, qui ne savent pas comment surmonter cette situation, comment s'en sortir sous la contrainte des autorités. Au sein du commissariat-piège, les détenus-souris sont poursuivis par les inspecteurs-chats, toujours attentifs à les réprimer pour obtenir leur aveu. La symbolisation de cette expérience se réalise moyennant la configuration d'une image qui met en avant la « supériorité raciale » et civile des inspecteurs, face à la détresse et à l'impuissance des détenus, privés de tous leurs droits.

Par le traitement non humain réservé aux internés, le camp de Drancy est quant à lui transformé en véritable ferme, où la cour centrale constitue le seul espace extérieur de l'enceinte. Cette dernière, disposée autour des bâtiments en « U » en un « enclos » (*JID* : 52, 59, 62, 65, 68, 85, 134), devient un espace de terrain habituellement utilisé pour abriter les animaux d'élevage. Le même terme sera utilisé pour désigner Pithiviers (*JID* : 181, 182), un terrain délimité de tous côtés par une clôture destinée également aux appels et aux rassemblements des internés pour leur déportation. Les idées prévalentes sont celle d'exclusion et d'emprisonnement.

Du fait de la grande mobilité des internés au cœur d'un espace réduit, mais aussi de leur organisation, de leur agitation et de leur activité constante, les particularités de l'enclos de Drancy éveillent sa symbolisation en « fourmilière » (*JID* : 85), inévitablement associée à la fourmi comme « un symbole d'activité industrielle, de vie organisée en société » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 365).

Le diariste revient sur « la fourmilière » pour décrire cette fois l'infirmerie de Drancy (*JID* : 137), également comparée à une « ruche », et où se distinguent des femmes et des jeunes filles disponibles dans le camp qui apportent leur aide et leur soutien aux malades et démunis du camp. Ces deux images, bien qu'affectueuses du seul fait de la solidarité et du dévouement envers les plus défavorisés, renvoient également à une autre réalité : le manque d'espace pour accueillir un aussi grand nombre d'orphelins dans un espace si petit. La symbolisation des bénévoles en abeilles et fourmis est cohérente, du fait que celles-ci « fascinent par leurs ouvrages collectifs et leur sociabilité » (Le Bras-Chopard, 2000 : 193). Dans cet environnement hostile et dans des conditions extrêmes, la solidarité est une caractéristique distinctive du groupe d'internées par rapport à leurs homologues masculins.

La remémoration particulière de Pithiviers et de Bonne-la-Rolande confère aux lits une place importante : leur étroitesse, empilement, nombre et disposition déterminent leur symbolisation comme « clapiers » (*JID* : 169, 171, 175, 183, 192) ; ceci également en raison de la saleté, des odeurs et de l'agitation constante des occupants.

Nous introduirons finalement deux images, aussi puissantes que poignantes, sur Pithiviers et Drancy, les deux camps où Georges vécut principalement son internement. Ces deux lieux synthétisent un espace où la « vie sociétale » des deux groupes – les autorités et les internés – cohabitent selon un mode de vie qui n'est pas le leur.

Vers la fin de son séjour à Pithiviers, un camp sécurisé par une double rangée de barbelés qui en cerne le périmètre, se dessine l'image d'un véritable « zoo » (*JID* : 176) : d'un côté sont postés des internés, et de l'autre leurs proches. D'un côté, des êtres humains affamés, dévorés par les poux et les punaises, vivant dans des espaces clos ; de l'autre, leurs proches en liberté qui s'y rendent pour les voir, pour les observer, pour leur donner, quand la négligence du surveillant le permet, un peu de nourriture ou des vêtements ; et entre eux, des barbelés. Excepté quelques petits cris ou onomatopées pour attirer l'attention de l'autre, le seul moyen de communication entre eux est

le regard. Une fois la visite finie, cette « collection » d'êtres humains-animaux se retire dans ses baraques-cages, tandis que les êtres humains-spectateurs rentrent chez eux.

Drancy émergera comme un « cirque » (*JID* : 272) : Georges affiche tout ce qu'il a vu et vécu, tel un spectacle où les autorités-dompteuses accomplissent des numéros de dressage et de domptage d'animaux-internés. Et tout comme le cirque s'articule autour d'une scène circulaire, les exhibitions du camp ont lieu dans l'enclos de la Cité de la Muette.

3.4. Images symboliques zoomorphes autour de la déportation

Nous insisterons enfin sur les symbolisations liées à l'inconcevable attente de la déportation. Dans les camps d'internement, les détenus juifs vivent dans l'incertitude de leur déportation et, lorsque celle-ci survient, de sa date et de son heure exactes. Dans cette attente, ceux qui ont la chance de ne pas avoir été élus contemplent soulagés, mais épouvantés, le départ des leurs. Ils ne peuvent cependant jamais se libérer de cette angoisse, qui reviendra à la charge le lendemain. Georges symbolise cette situation à travers l'image d'« un busard » (*JID* : 179). Ce rapace planeur, doté de pattes et de serres puissantes pour dominer et menacer ses proies depuis les hauteurs, s'impose dans son esprit lorsqu'il transforme en contenu psychique l'expérience de l'attente torturante de la déportation des internés.

Toutefois, lorsqu'il prend conscience à Drancy de l'accroissement des probabilités d'une déportation qui le menace, Georges décide de ne pas se laisser intimider par le « fauve » (*JID* : 237), de le braver malgré « son avidité », « sa violence » et « sa férocité ». L'image zoomorphe de la déportation s'imposant dans son appareil psychique est révélatrice de la peur et de la terreur subies par les internés.

La représentation de ces deux images, tout comme celles que Georges présentera par la suite, est particulièrement évocatrice, résulte de sa faculté de reconstruire son vécu enfoui dans son esprit, par le biais des informations sensibles dérivées de ses perceptions. À ce point, nous retiendrons la formule de Le Bras-Chopard (2000 : 18) pour qui « La représentation [...] ressort [...] de l'imagination et non de la raison dont elle se recommande ». Georges s'empare effectivement à travers son imagination des informations précédemment perçues et expérimentées aux camps, puis les transforme en nouveaux stimuli et réalités.

Conclusion

Adopter une perspective analytique double, psychanalytique et mythocritique nous a permis d'appréhender la psyché de Georges à travers son journal d'internement, un récit intime qui dévoile les traumatismes supportés durant sa détention et son internement. Cette double perspective a révélé ce journal intime comme bien plus qu'une simple compilation de notes datées décrivant des personnages réels, leurs actions, réflexions et émotions.

D'un point de vue psychanalytique, le diariste a transformé les expériences vécues à la PQJ et aux camps de Drancy, Pithiviers et Bonne-la-Rolande en contenus psychiques. Ce phénomène, qualifié par la psychanalyse de symbolisation, révèle une profusion d'images zoomorphes lui ayant permis de trouver des substituts aux pulsions enracinées dans sa psyché.

D'autre part, mais toujours dans le contexte de l'approche psychanalytique, Georges se voit confronté à une abréaction provoquée par la symbolisation ; autrement dit la libération des émotions refoulées liées aux événements traumatisants, réalisés par le biais de l'écriture. Chez Georges, l'abréaction devient un phénomène expressif conduisant à une écriture diariste, où la zoomorphisation des autorités allemandes et françaises, de leurs actions individuelles et groupales sur les internés, ainsi que de certains espaces de réclusion, lui permettent de reconstruire l'expérience de la discrimination, de l'exclusion et de la ségrégation subie. Nous avons observé que l'origine de cette écriture, axée sur la zoomorphisation, découle du sentiment de se sentir traité comme un animal, d'être contraint d'adopter des comportements qui vont à l'encontre de ceux propres aux humains et qui sont, par extension et en opposition, ceux spécifiques aux animaux ; en somme, cette écriture puise sa source dans son appartenance à l'« échelle inférieure » de l'animalité.

D'un point de vue mythocritique, nous avons constaté que les images zoomorphiques conçues par Georges sont fondées sur son expérience vitale et sur sa perception de l'expérience corporelle des bourreaux et des victimes, de leurs mouvements et de l'espace qu'ils occupent. Ces images mettent en parallèle deux comportements : les victimes subissent un processus de déshumanisation infligé par leurs tortionnaires, conduisant à leur identification avec des animaux ; par conséquent, les adversaires sont aussi perçus comme tels. Si les rapports sont établis lors de la description de situations concrètes, ils le sont aussi lors d'autres situations plus complexes ou abstraites, le non-humain devenant à son tour conceptualisé en termes animaliers.

Si, dans la description des individus, des actions et des espaces, le référent le plus immédiat de ces symboles zoomorphiques porte sur les animaux de l'environnement, ces derniers peuvent être alternativement perçus sous un jour favorable ou, faisant plus volontiers écho à la tradition culturelle universelle, être chargés de valeurs négatives.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CLAEYS-MEKDADE, Cécilia & Laurence NICOLAS (2009) : « Le moustique fauteur de troubles ». *Ethnologie française*, 39, 109-116. DOI: <https://doi.org/10.3917/ethn.091.0109>

- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT (1982) : *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont.
- DE SOIR, Erik & Étienne VERMEIREN (2002) : *Les Debriefings psychologiques en question*. Anvers/Apeldoorn, Garant Éditeurs.
- DELEUZE, Gilles & Felix GUATTARI (1980) : *Mille Plateaux*. Paris, Minuit.
- DURAND, Gilbert (1964) : *L'Imagination symbolique*. Paris, PUF.
- HERZ, Laurent (2004) : *Dictionnaire des animaux et des civilisations*. Paris, L'Harmattan.
- HORAN-KOIRANSKY, Georges (2017a) : *Le Camp de Drancy, seuil de l'enfer juif. Dessins et estampes, 1942-1947*. Paris, Créaphis.
- HORAN-KOIRANSKY, Georges (2017b) : *Journal d'un interné. Drancy 1942-1943*. Grane, Créaphis.
- JUNG, Carl Gustav (1987) : *L'Homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient*. Paris, Albin Michel.
- KORFF-SAUSSE, Simone (2007) : « À l'extrême limite de la vie psychique : l'animalité ». *L'Esprit du temps*, 45, 85-95.
- LE BRAS-CHOPARD, Armelle (2000) : *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*. Paris, Plon.
- LEVI, Primo (1997 [1984]) : *À une heure incertaine. Poèmes*. Préface de Jorge Semprún. Édition et traduction de Louis Bonalumi. Paris, Gallimard (Arcades).
- MANZANO, Juan & Adela ABELLA [dir.] (2018) : *La Construction en psychanalyse : Récupérer le passé ou le réinventer ?* Paris, PUF.
- MATHIER, Irène (2006) : « Le traumatisme de la première génération et ses modes de résolution », in Irène Mathier et al. (dir.), *Entre mémoire collective et familiale. L'héritage d'un trauma collectif lié à la violence totalitaire*. Genève, Éditions ies, 36-60.
- PELSSER, Robert (1989) : « Qu'appelle-t-on symboliser ? Une mise au point ». *Bulletin de psychologie*, XLII/392, 714-726.
- PESCHANSKI, Denis (1997) : *Vichy 1940-1944 : contrôle et exclusion*. Bruxelles, Éditions Complexe (Questions au XX^e siècle).
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2001) : « Représenter l'irreprésentable. Des abus de la rhétorique », in P. Bertin-Maghit & B. Flevry (éds.), *Les Institutions de l'image*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 169-178.

Intelligence artificielle et analyse des déclarations de politique générale en France de 2017 à 2024

Abdelhak A. BENSEBIA

Lineda BAMBRİK

Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed

bensebia.abdelhak@univ-oran2.dz

bambrik.lineda@univ-oran2.dz

<https://orcid.org/0000-0002-8042-0464>

<https://orcid.org/0000-0003-0583-9350>

Resumen

Esta contribución tiene como objetivo realizar una reflexión sobre un corpus político compuesto por discursos de política general de la Quinta República Francesa de 2017 a 2024, utilizando los métodos y técnicas de análisis estadístico y de *hyperdeep*. El objetivo de este estudio es trazar la historia de este ritual político, caracterizar su evolución lingüística, comprender sus objetivos y propiedades textuales, y luego analizar las singularidades que definen a cada primer ministro y las opciones retóricas adoptadas.

Palabras clave: Francia, declaración general, proximidades, retórica, discursividad.

Résumé

La présente contribution ambitionne d'engager une réflexion autour d'un corpus politique composé de discours de politique générale de la Cinquième République française de 2017 à 2024, à l'aide des méthodes et des techniques de l'analyse statistique et de l'*hyperdeep*. L'objectif de cette étude est de retracer l'histoire de ce rituel politique, de caractériser son évolution linguistique, de comprendre ses objectifs et ses propriétés textuelles, puis d'analyser les singularités qui définissent chaque Premier ministre et les choix rhétoriques adoptés.

Mots-clés : France, déclaration générale, proximités, rhétorique, discursivité.

Abstract

The present contribution aims to engage in a reflection on a political corpus composed of general policy speeches from the French Fifth Republic from 2017 to 2024, using the methods and techniques of statistical analysis and *hyperdeep*. The objective of this study is to trace the history of this political ritual, to characterize its linguistic evolution, to understand its objectives and textual properties, and then to analyze the singularities that define each Prime Minister and the rhetorical choices adopted.

Keywords: France, general declaration, proximities, rhetoric, discursivity.

* Artículo recibido el 2/01/2025, aceptado el 22/03/2025.

1. Introduction

La cérémonie du discours de politique générale est un événement qui marque le début du mandat d'un nouveau gouvernement. En prenant la parole, le Premier ministre fixe les priorités de son gouvernement et les mesures qu'il souhaite mettre en œuvre.

Surnommée le laboratoire de la démocratie européenne, la France considère cet événement politique comme un rendez-vous républicain et une opportunité à saisir pour deux raisons majeures. La première, c'est d'offrir à l'audience le moment tant attendu de connaître de plus près le Premier ministre : son programme, son plan d'action, sa maîtrise de la situation politique, sa loyauté envers le président et sa capacité à mettre en œuvre des réformes. La deuxième est la manière dont il légitime son plan de réformes et son mode opératoire qui suscitent l'intérêt non seulement des parlementaires, mais aussi des linguistes qui cherchent à comprendre le choix des mots, les stratégies de persuasion et tout ce qui concerne son éloquence. Chaque Premier ministre cherche à se distinguer en adoptant une stratégie de discours qui prend en compte trois facteurs : la majorité au parlement, l'engagement de responsabilité du gouvernement et l'ambition politique. L'engagement de responsabilité du gouvernement demeure un moment clé qui définit l'action du gouvernement. Il s'agit d'un choix fait par le Premier ministre afin de montrer sa capacité à mener à bien ses engagements. Or, s'il n'obtient pas le vote de confiance du Parlement, son gouvernement présente sa démission. Certains Premiers ministres ont également choisi de s'adresser aux deux chambres du Parlement. S'agit-il d'un choix volontaire et dicté par l'ordre politique ou d'une stratégie qui tend à asseoir plus de légitimité quant à l'action du gouvernement ?

La problématique centrale de cette recherche est de déchiffrer les liens qui peuvent se tisser entre le discours et l'action dans cette forme de communication politique (Benesebia & Bambrik, 2023), de saisir les choix linguistiques et rhétoriques, et d'identifier les thématiques et les caractéristiques spécifiques qui distinguent chaque Premier ministre/mandat politique. Elle découle également de trois objectifs : le premier est de répondre à la question des spécificités textuelles et des modalités discursives de ce discours événementiel. Le deuxième est d'illustrer les particularités linguistiques qui définissent la parole de chaque orateur, selon les mandats présidentiels, en tenant compte de ses orientations politiques. Le dernier vise à comprendre, de manière particulière, les discours de déclaration de politique générale des deux mandats du président Macron. Le but de cette contribution est d'appréhender ces objectifs et de tenter d'y apporter une réponse en empruntant la voie de la lexicométrie (Beaudoini, 2016).

Afin d'atteindre les résultats escomptés, cette étude recense l'ensemble des déclarations de politique générale en France, après la formation d'un nouveau gouvernement, couvrant la période de 2017 à 2024. Elles ont été recueillies depuis les sites internet <https://www.info.gouv.fr> et <https://www.vie-publique.fr>. Le corpus d'analyse,

composé de cinq discours¹, a été étiqueté et traité dans le but de répondre aux questions posées et adapté selon les exigences imposées par le traitement informatique. Des balises ont été introduites pour tenir compte de la date de chaque déclaration et permettre de déterminer également la conjoncture politique. L'investissement dans des outils de statistiques textuelles (Lebart & Salem, 1994) nous permettra de nous renseigner sur les thématiques prioritaires de chaque mandat gouvernemental et présidentiel.

2. Le discours de déclaration de politique générale : d'une tradition qui date de l'Antiquité à l'exercice de la censure

L'origine du discours de politique générale remonte à l'Antiquité, dans les cités grecques et romaines. Déjà, de grands orateurs tels que Démosthène, Cicéron et Périclès captivaient leurs assemblées par des discours exposant leurs aspirations sociales et leurs ambitions politiques. Leurs discours sont marqués par l'éloquence et l'engagement politique, et recourent à un système argumentatif efficace qui cherche à aborder des thèmes comme la démocratie, la justice, les libertés, la citoyenneté ou encore la gestion de la Cité. Ils investissent notamment dans différentes techniques argumentatives et persuasives et défendent de grandes causes politiques. Ce sont autant de pierres qui s'ajoutent à ce que nous appelons aujourd'hui *la communication politique*.

Le discours politique de déclaration générale fait partie intégrante de cette communication. Ses particularités discursives font que cet exercice reste caractéristique de toute instance politique moderne. L'influence de cette tradition rhétorique est indéniable dans la politique occidentale. Le style, les thèmes abordés, les techniques de persuasion et d'argumentation puisent leurs racines dans l'art oratoire antique. Le système parlementaire britannique et les discours révolutionnaires français ont également contribué à façonner cette pratique qui varie aujourd'hui d'une nation à une autre et reflète semble-t-il les particularités et les valeurs de chaque démocratie.

Le discours de politique générale est également une tradition républicaine française qui remonte en particulier à la Troisième République et s'inscrit dans la Constitution de 1958 (article 49) de la Cinquième République. C'est désormais une composante essentielle de son système politique. Un exercice politique majeur qui permet de garantir le bon fonctionnement d'une démocratie en cherchant à assurer un dialogue permanent entre le gouvernement et les chambres de représentants du peuple.

Ce rituel discursif est prononcé par le Premier ministre devant l'Assemblée nationale soit au début de la nouvelle législature, soit après l'élection présidentielle ou législative. Il revêt une importance capitale, même s'il est facultatif, car il offre au locuteur la possibilité de s'adresser aux parlementaires et de présenter les futures réformes de son gouvernement, de fixer les objectifs qui doivent souvent tenir compte du programme du

¹ Sources : <https://www.assemblee-nationale.fr>, <https://www.dila.premier-ministre.gouv.fr>, <https://www.assemblee-nationale.fr> et [https://www.vie-publique.fr](https://www.vie-publique.fr/vie-publique.fr).

président. La confiance du Parlement sera alors désormais sollicitée pour que le nouveau locataire de Matignon puisse mener à bien son programme gouvernemental.

Ce discours se présente comme un premier exercice difficile en vue de convaincre les parlementaires de l'opposition. Le locuteur doit manifester, tout d'abord, toutes les formes de retenues et de réserves, particulièrement lorsque le parti auquel il appartient n'a pas la majorité. Il est également dans l'obligation non seulement de convaincre, mais aussi de conquérir l'attention de son auditoire, en manifestant ses aptitudes à maîtriser les dossiers de réformes, et de les mettre en œuvre. La pertinence de ses réformes est au cœur de son discours, comme la confiance des représentants du peuple (Marchand, 2007).

La lecture historique des différentes Républiques révèle que ce discours a évolué et ne cesse d'évoluer au fil du temps et des Constitutions. Cette allocution devient un moment de confrontation entre la majorité et l'opposition, entre les différents courants politiques, et un consensus politique demeure souvent difficile à approcher.

La symbolique de cet exercice se situe dans son caractère solennel et fort qui engage des implications concrètes (Bensebia & Bambrik, 2023 : 242) qui se traduisent par un vote de confiance qui reste non obligatoire. Nombreux sont les Premiers ministres qui ont choisi de l'éviter car ils redoutaient un rejet ou manquaient de majorité. En 2022 et 2024, Gabriel Attal, Elisabeth Borne et Michel Barnier ont fait le choix de s'adresser aux deux chambres du Parlement sans engager la responsabilité de leurs gouvernements respectifs. Une stratégie qui soulève des questions sur leurs motivations et dont les tenants et les aboutissants méritent d'être analysés ultérieurement.

Ce discours est également l'occasion pour les parlementaires de questionner le nouveau Premier ministre, de débattre du choix de ses priorités et de contrôler l'action de l'exécutif. Les ministres sont mobilisés autour des réformes à engager et doivent, à leur tour, participer à cet effort de convaincre le Parlement.

Cette pratique de prononcer un discours de déclaration générale en France remonte bien avant l'avènement de la Cinquième République.

La naissance de l'Assemblée nationale, comme instance populaire qui débat et discute un programme politique en France, date de l'Ancien Régime, entre 1598 et 1792. À cette époque, les états généraux de 1614 sous le règne de Louis XIII faisaient office d'une chambre de représentants, composée de trois blocs : la noblesse, le tiers état et le bloc du clergé, qui disparurent de 1616 à 1788 pour revenir en 1789 afin de discuter de la crise financière de l'époque. Ces états généraux cédèrent par la suite leur place à une assemblée constituante en 1789, puis à l'Assemblée nationale législative, en adoptant la première constitution écrite le 13 septembre 1791. Cette Assemblée, appelée à l'époque la Convention nationale, fut marquée par l'introduction, pour la première fois, du suffrage universel masculin et de la réunion, pour la première fois également, de députés qui décidèrent de l'abolition du régime de la monarchie constitutionnelle et de l'avènement de la Première République en France le 21 septembre 1792.

Une lecture historique de la politique française atteste que cette tradition oratoire comme exercice manifeste de la rhétorique et de l'éloquence politique pourrait dater de la Monarchie de Juillet ; une monarchie qui s'est mise en place entre deux révolutions, celles de 1830 et de 1848, sous le règne de Louis-Philippe I^{er} et comme une suite directe d'un soulèvement populaire qui mit fin au régime autoritaire et libérticide de Charles X.

On attribue à Jacques Laffitte (BNF, 1844), président du Conseil des ministres, la première allocution devant une instance élue, le 1^{er} décembre 1830. Une déclaration dans laquelle il se porta garant des libertés individuelles, et œuvra pour des réformes sociales, politiques et économiques qui répondaient aux aspirations de la population. Force est de constater que ce discours portait désormais tous les marqueurs d'une déclaration générale d'un gouvernement devant des représentants du peuple et prêt à défendre également leurs points de vue.

Cet exercice politique s'ancra comme une composante incontournable qui marqua la Troisième République entre 1870 et 1940. Adolphe Thiers, surnommé *l'homme de la paix* (Tandonnet, 2017), chef du pouvoir exécutif de la jeune République française dès février 1871 et nouveau président du Conseil des ministres, prononçait un discours devant les parlementaires, connu sous le nom de *Pacte de Bordeaux*, dans lequel il appelait à mettre fin aux divergences politiques pour se concentrer sur les priorités nationales. Il se distinguait par ses actions en faveur d'une démocratie naissante, notamment par ses adresses quotidiennes à l'Assemblée nationale lors des premières semaines de son mandat. Il marqua l'histoire de la vie parlementaire française, le 19 février 1871, en instaurant une nouvelle tradition de communication directe entre le gouvernement et le peuple.

Avec l'adoption de nouvelles réformes constitutionnelles en 1875, et l'établissement du régime parlementaire, une nouvelle tradition politique voit le jour sous la Troisième République. Les gouvernements deviennent responsables devant la représentation nationale et sont tenus de défendre leurs bilans et actions afin d'échapper à la censure. Ces réformes eurent un écho positif. Elles jouèrent un rôle déterminant et historique dans l'émergence de la doctrine démocratique et de l'art de bien gouverner.

Quant au discours de Charles de Freycinet, il se distingua comme le Premier ministre qui se prêta à cet exercice solennel, le 16 janvier 1880 devant le Sénat. Le *Journal officiel* de la République française en date du 17 janvier 1880 publie cette communication en l'intitulant *Communication à la Chambre des députés sur la politique du gouvernement, le 16 janvier 1880*². Les différentes déclarations de politique générale dans la France d'aujourd'hui ressemblent beaucoup à son discours d'alors et à sa façon de faire. La laïcité et l'instruction publique obligatoire constituent les axes de ses réformes et figurent parmi les priorités nationales. C'est à ce gouvernement que les

² Disponible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62138954>

Français doivent le 14 juillet comme fête nationale et l'inscription de la devise *Égalité, Liberté, Fraternité* sur les frontons des institutions publiques.

Le discours de politique générale devient, par conséquent, un exercice capital sous la Quatrième République, de 1946 à 1958. Paul Ramadier fut investi Premier président du conseil de la nouvelle République. Ses actions reposent sur la sauvegarde du régime parlementaire comme socle de toute démocratie (Fonvieuille-Vojtovic, 1993), le consensus comme processus garantissant la paix, la réédification d'une nouvelle nation, la mobilisation autour d'un politique socialiste qui reste confiant et attaché aux valeurs sociales de la République.

Or, depuis l'avènement de la Cinquième République en 1958, ce rituel politique n'a cessé de se transformer en un lieu de confrontation politique et en un véritable exercice démocratique.

Fervent défenseur de la République, Michel Debré fut nommé Premier ministre de la jeune Cinquième République par le Général de Gaulle en 1959. Il marque l'histoire politique comme étant le premier chef de l'exécutif de cette nouvelle République ayant prononcé son discours de déclaration générale dans un contexte historique et politique dominé par la guerre d'Algérie. C'était aussi, la première déclaration retransmise à la télévision française.

Face à l'Assemblée nationale française, le 15 janvier 1959, il y souligna que les pouvoirs publics devaient s'inscrire dans une nouvelle logique, celle du maintien de l'ordre et de la sécurité nationale (Debré, 2017). Michel Debré sollicite la confiance de l'Assemblée malgré l'absence d'une majorité absolue.

La Cinquième République a vu se succéder 27 Premiers ministres. Depuis Michel Debré jusqu'à l'arrivée de Michel Barnier, le discours de politique générale a connu des moments inédits qui ont offert à l'opposition l'occasion de s'emparer de la tribune pour s'opposer aux différentes réformes voulues. Dans un climat souvent tendu, les critiques fusent et les remises en question pleuvent. Ce moment d'échange musclé est un révélateur du climat politique et peut même donner des indications sur la suite du mandat.

Depuis le début de cette République, nous comptons 90 motions de censure déposées. La motion de censure en date du 5 février 2024, qualifiée de défiance, signée par l'ensemble de l'opposition (LFI, PS, écologistes et communistes), vise à protester et à dénoncer la décision du gouvernement qui n'a pas sollicité le vote de confiance après le discours d'Attal, nommé nouveau Premier ministre le 9 janvier 2024. Aucun mandat présidentiel n'a enregistré autant de motions de censure de gouvernement. Élisabeth Borne, Première ministre de 2022 à 2024, en compte désormais 31. Un record sous la Cinquième République a été franchi. Un bras de force institutionnel s'est installé. Il traduit la volonté des deux gouvernements, celui d'Attal et celui de Borne, de passer en force leurs réformes et de ne pas se soumettre au diktat de l'opposition. Pourtant, le débat autour du vote de confiance est un enjeu démocratique important. Il

permet de mesurer le soutien du Parlement au gouvernement et de garantir le respect de l'équilibre des pouvoirs.

À ce propos, il est à rappeler que, selon l'article 49 de la Constitution française de la Cinquième République, le Premier ministre a un choix à faire : soit il engage la responsabilité de son gouvernement sur son programme, sur un texte de loi, soit il se contente d'une simple déclaration de politique générale. S'il opte pour le premier choix, le vote de confiance devient obligatoire. Jean Castex (2020), Édouard Philippe (2017), Jean-Marc Ayrault (2012), François Fillon (2007), par exemple, ont engagé la responsabilité politique de leurs gouvernements et obtenu la confiance des députés.

L'histoire de la Cinquième République retient la nomination de Gabriel Attal, Premier ministre le 09 janvier 2024, âgé de 35 ans, devenant ainsi le plus jeune Premier ministre de la V^e République, dirigée par le plus jeune président. Il se distingue de ses prédécesseurs par sa capacité à résumer sa déclaration générale autour de quatre verbes : *désmiscardiser*, *déverrouiller*, *aller* et *débureaucratiser*. Il se sert également des verbes *agir* et *bâtir* galvaudés principalement par Macron. De plus, les mots *souveraineté* et *maîtrise de son destin* rappellent les discours d'investiture du général de Gaulle et le discours de politique générale de Paul Ramadier.

Cependant, sous le régime de la Cinquième République française, le chef de l'État a toujours exercé la prérogative de dissoudre le parlement à plusieurs reprises. De Charles de Gaulle à François Mitterrand, en passant par Emmanuel Macron, ce système institutionnel a connu sept dissolutions. L'histoire politique retient un gouvernement qui n'est resté que huit mois, à la suite de la décision du Président Macron de dissoudre l'Assemblée nationale le 9 juin 2024 et de convoquer des élections législatives les 30 juin (premier tour) et 7 juillet 2024 (deuxième tour). Une décision qui faisait suite à une large victoire du Rassemblement national (Extrême droite) aux élections européennes de 2024. Par ailleurs, après les cinquante-cinq jours qui ont suivi ces élections législatives, Macron prend la décision de nommer Michel Barnier, un homme politique de droite âgé de 73 ans, au poste de Premier ministre, écartant ainsi toute possibilité d'instituer un homme de gauche, malgré la victoire de la gauche aux législatives. Ce choix politique suscite désormais des controverses au sein de l'opinion publique et de la classe politique.

Après 91 jours passés à Matignon, Michel Barnier, le Premier ministre le plus âgé de la Cinquième République, est renversé le 4 décembre 2024 à la suite d'une motion de censure votée par 289 députés et portée par le groupe de Gauche (NFP), faisant de lui le Premier ministre le plus éphémère de cette République. C'est la deuxième motion de censure à aboutir sous la Cinquième République, la première depuis celle de 1962 qui a fait tomber le gouvernement de Georges Pompidou. On retient également la nomination de François Bayrou, quatrième Premier ministre en un an, et le deuxième Premier ministre le plus âgé après Michel Barnier.

Pour conclure, il faut rappeler que le discours de déclaration de politique générale en France demeure une tradition républicaine qui s'inspire d'une pratique qui date de l'Ancien Régime. Nombreuses sont les particularités qui distinguent chaque période de son histoire, et reflètent, par conséquent, une politique en mouvement, une dynamique sociale qui rend compte de l'évolution de la démocratie qui ne cesse de progresser et d'avancer. C'est également un exercice oratoire que seul son orateur détermine par les procédés linguistiques engagés ou encore par les réformes à engager.

3. La statistique textuelle appliquée aux discours de déclaration générale

Le développement des nouvelles technologies, associées au domaine de la linguistique et au traitement automatique des langues, a eu un impact significatif sur les études portant sur l'analyse des corpus politiques (Benesebia & Bambrik, 2022). Aujourd'hui, peu nombreuses sont celles qui se sont intéressées aux corpus politiques sans que l'accent ne soit mis sur l'analyse des thématiques et des singularités discursives qui caractérisent les discours des Premiers ministres en France sous la Cinquième République.

Il serait pertinent, au passage, de rappeler les travaux de Pascal Marchand, qui s'inscrivent dans le cadre de l'analyse du discours des Premiers ministres français de 1958 à 2008 (Marchand, 2007).

Ce rituel politique a été déchiffré grâce à la statistique textuelle en utilisant les logiciels Tropes, Lexico et Hyperbase, qui ont permis de générer une image assez intéressante et originale (Mayaffre, 2008) de ces discours.

Par conséquent, bien que notre contribution s'inscrive dans la continuité de ces travaux, elle vise d'abord à exploiter les nouveaux progrès de l'informatique en se servant du logiciel *R (Iramuteq)*, réputé pour ses résultats fiables et précis, ainsi que d'*Hyperbase*. Elle couvre la période de 2017 à 2024 et opte pour une analyse thématique destinée à éclairer les programmes et priorités qui ont marqué les deux quinquennats de Macron, en intégrant l'intelligence artificielle dans ce processus d'analyse (Guaresi, 2020).

Nous avons donc choisi d'étudier un corpus de textes en appréhendant uniquement les discours qui marquent le début du mandat gouvernemental et en excluant ceux qui ont été prononcés au cours de l'exercice du mandat. Les interprétations qui découlent de ce discours représentent également une source inépuisable de données et d'informations pertinentes pour la réalisation d'études historiques, politiques et linguistiques. L'analyse d'un corpus textuel ne saurait être réduite à une simple activité ; elle s'inscrit dans un processus herméneutique prolongé, fondé sur des éléments explicites ou implicites. Cette démarche analytique implique non seulement l'observation et la contextualisation, mais également l'interprétation des données.

Le sens d'un terme ne peut être appréhendu qu'en relation avec un contexte spécifique et chaque mot agit à la fois comme signifiant et comme contexte (Guaresi & Mayaffre, 2021). L'analyse d'un corpus textuel pose un défi majeur pour les chercheurs en linguistique, et demande des capacités d'interprétation importantes. L'intégration

d'outils informatiques et la numérisation des données ont engendré un intérêt croissant pour le développement d'applications informatiques au sein des humanités numériques. Ces ressources ont pour objectif d'élever les analyses à un niveau supérieur qui transcende les lectures conventionnelles. Chaque élément de texte est soumis à une visualisation rigoureuse, une inspection détaillée, et un examen minutieux, permettant ainsi d'enrichir la compréhension des dynamiques linguistiques et politiques sous-jacentes.

4. *Hyperdeep, Deep Learning* et analyse du corpus

En ayant recours à la lexicométrie et à l'*hyperdeep*, cette étude vise à analyser les discours de politique générale des Premiers ministres du président Macron. L'objectif est d'effectuer, dans un premier temps, une comparaison systématique des cinq déclarations, en s'appuyant sur une analyse approfondie du lexique et des thématiques, à l'aide de l'analyse factorielle des correspondances. Par la suite, nous appliquerons la méthode de classification hiérarchique descendante (CHD) afin d'identifier les particularités discursives de chaque locuteur. Cette recherche aspire également à explorer les diverses modalités d'implication, les constructions phrastiques spécifiques, ainsi que les caractéristiques stylistiques distinctives qui constituent l'essence de chaque allocution.

L'*hyperdeep*, en tant que nouvelle approche en analyse des discours, émerge en intégrant les méthodes d'analyse par réseaux de convolution. Cette technique, appliquée à la lexicométrie et à l'analyse assistée par ordinateur des corpus textuels, permet d'obtenir une interprétation des données textuelles (Lebart et *al.*, 2019) qui se caractérise par sa dynamique et sa multi- dimensionnalité. En mobilisant des algorithmes d'intelligence artificielle, le processus de convolution, comme méthode mathématique, examine les corpus textuels dans le but d'extraire des propriétés textuelles et des motifs distinctifs (Vanni et *al.*, 2020). Ces éléments peuvent fournir des informations variées, surtout en ce qui concerne l'appartenance à des genres ou styles d'écriture spécifiques.

L'exploitation de ce corpus ouvre la voie à une visualisation graphique et à une interprétation dynamique des résultats obtenus. Les motifs identifiés peuvent être comparés à des neurones dans le cadre des réseaux du *deep learning*, ce qui suggère que le texte peut être appréhendé comme un ensemble complexe de données pouvant être analysées sous diverses perspectives et sous différents angles. Ces structures récurrentes jouent un rôle essentiel dans les processus de description et d'interprétation, avec pour objectif principal d'identifier les tendances et les caractéristiques significatives qui définissent un corpus ou un locuteur.

Cette approche illustre aussi l'évolution de l'analyse des discours vers des techniques plus avancées, une intelligence des textes (Vanni et *al.*, 2021) tirant parti des progrès de l'intelligence artificielle, et démontre comment les technologies contemporaines enrichissent la compréhension et l'interprétation des textes. Elles affinent le processus d'interprétation et facilitent l'observation des structures sous-jacentes des corpus textuels.

L'intérêt fondamental de cette nouvelle approche réside, d'une part, dans sa capacité à dépasser l'analyse traditionnelle fondée sur les fréquences des mots, pourtant nécessaire, voire indispensable, pour intégrer des modèles permettant de déterminer les choix lexicaux ainsi que leurs relations contextuelles, et d'appréhender les enchaînements au sein des textes. D'autre part, le second intérêt de cette méthode pour l'analyse du corpus se trouve aussi dans sa capacité à différencier les diverses classes de mots, ce qui contribue à affiner la pertinence de l'analyse. Or, se servir de la technique du *Text Deconvolution Saliency*, ou TDS, (Vanni *et al.* 2018) vise à mettre en évidence et à identifier les segments les plus saillants du texte. Il convient également de souligner que cette méthode ne se limite pas à la prise en compte des différents aspects d'un mot, tels que sa forme, sa catégorie grammaticale et son lemme, mais s'étend également à des capacités de catégorisation, de classification et de prédiction. Cette double approche permet non seulement une meilleure compréhension des structures linguistiques, mais également une exploration approfondie des éléments essentiels qui influencent la signification et l'interprétation des données analysées. Elle démontre ainsi un potentiel prometteur pour l'analyse textuelle, en permettant une compréhension plus fine et nuancée des dynamiques linguistiques et des structures discursives.

5. Exploitation et analyse du corpus textuel

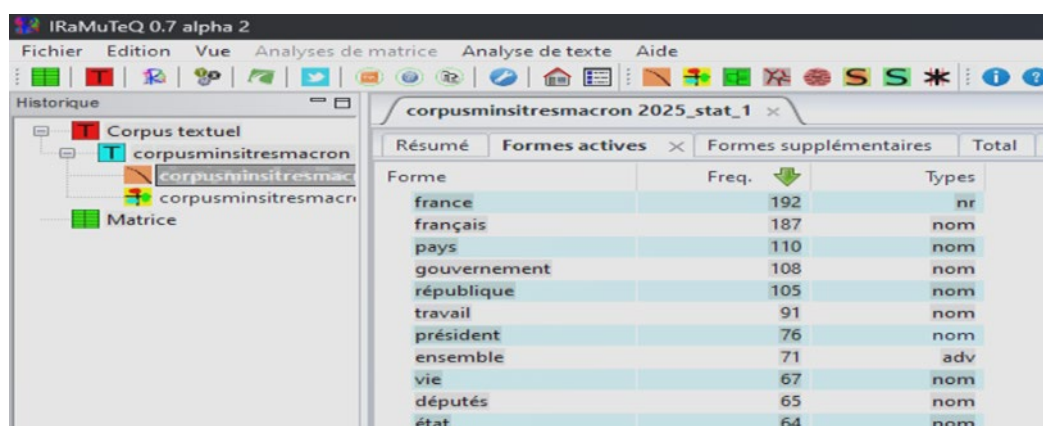
Le corpus d'analyse en question se compose de cinq discours distincts, totalisant 57479 occurrences lexicographiques. Il présente une taille de vocabulaire de 6151 unités lexicales, ce qui témoigne de la diversité linguistique et terminologique inhérente à ces énoncés. Ces discours illustrent des segments significatifs de la politique française en s'inscrivant dans des contextes historiques marquants et révélateurs d'une conjoncture politique spécifique. Il est important de noter que chaque locuteur se distingue par l'emploi d'un vocabulaire qui lui est propre, ce qui donne lieu à des différences notables dans les choix lexicaux et stylistiques. En outre, des spécificités lexicales et des singularités se manifestent lors de l'analyse des verbes utilisés, ainsi que des priorités politiques qu'ils véhiculent. Ces éléments contribuent à une compréhension approfondie des divergences idéologiques et des orientations stratégiques de chaque orateur, tout en mettant en exergue les dynamiques discursives qui définissent le paysage politique français à travers ces périodes historiques.

N°	TITRE	OCCURRENCES	VOCABLES	HAPAX
1	quand:2017-07-04	11397	2553	833
2	quand:2020-07-15	7166	1778	458
3	quand:2022-07-06	12389	2317	568
4	quand:2024-01-30	15243	2610	766
5	quand:2024-10-01	11284	2375	641

Figure I : Traitement statistique des discours de politique générale des Premiers ministres de 2017 à 2024

5.1. Aperçu du vocabulaire du discours de politique générale

À titre de rappel, le discours de déclaration de politique générale constitue un moment solennel qui reflète les dynamiques politiques sous-jacentes d'un pays. Il est pertinent de souligner que ce discours, en règle générale, établit les priorités de chaque gouvernement et, par conséquent, celles de l'ensemble du mandat présidentiel sur une période de cinq ans. La détermination de ces priorités repose essentiellement sur le président, ainsi que sur la confiance qu'il accorde à son Premier ministre. Cette relation hiérarchique est cruciale, car elle influence non seulement les orientations politiques, mais également la mise en œuvre des politiques publiques au cours du mandat.



Forme	Freq.	Types
france	192	nr
français	187	nom
pays	110	nom
gouvernement	108	nom
république	105	nom
travail	91	nom
président	76	nom
ensemble	71	adv
vie	67	nom
députés	65	nom
état	64	nom

Figure II : Les dix occurrences les plus utilisées dans les discours de déclaration générale de 2017 à 2024 (corpus non lemmatisé)

L'analyse des mots récurrents, dans les discours des Premiers ministres, permet de constater et de confirmer l'hypothèse de départ qui consiste à souligner l'importance de la conjoncture politique dans le choix du vocabulaire et dans la définition des priorités. Chaque Premier ministre a sa feuille de route et déploie différents moyens pour aboutir à ses objectifs. Cette fouille a montré la présence de trois mots qui pourraient caractériser le premier quinquennat et le début d'un autre du président Macron : *crise*, *confiance* et *égalité*.

Dans un premier temps, les mots *France* (192 occ.), *français* (187 occ.), *pays* (110 occ.), *gouvernement* (108 occ.), *République* (105 occ.), *travail* (31 occ.) et *président* (76 occ.) forment un ensemble lexical qui caractérise de manière significative l'ensemble des allocutions politiques. L'usage fréquent de ces mots souligne leur importance dans le discours politique, car ils servent non seulement à ancrer l'action politique dans un cadre contextuel, mais aussi à établir un lien d'interpellation avec les citoyens par le biais de leurs représentants au parlement. Ces occurrences révèlent, sans surprise, les thèmes centraux qui prévalent dans les discours politiques, éminemment l'identité nationale, les institutions et les relations entre le gouvernement et la société. Cette approche linguistique enrichit la compréhension des mécanismes par lesquels les discours politiques s'articulent et se déploient, et met en lumière le rôle essentiel que

joue le vocabulaire spécifique dans la construction des représentations et des attentes sociales.

D'autre part, certaines occurrences lexicales servent de marqueurs dans les discours des Premiers ministres français pour indiquer des conjonctures politiques ou sociales spécifiques. Le terme *crise* (33 occ.) apparaît dans le discours de Jean Castex pour souligner les conséquences de la crise sanitaire liée à la COVID-19 et sa gestion, ainsi que la crise des gilets jaunes. En se servant à maintes reprises de ce mot, Castex oriente son discours autour des difficultés engendrées par la pandémie en inscrivant subsequmment la réponse gouvernementale dans une logique de gestion d'urgence. Il structure ainsi son discours autour de la nécessité de la résilience nationale face à cette situation en cherchant à asseoir un *plan* (20 occ.) qui aura pour but de dépasser cette conjoncture sociale.

De son côté, le terme *confiance*, comptabilisé à 24 occurrences dans le discours de politique générale d'Édouard Philippe, comme première allocution de politique générale sous le quinquennat de Macron, s'inscrit dans une stratégie discursive visant à rassurer l'électorat. Ce choix lexical demeure justifié et coïncide avec une période marquée par l'ascension du Rassemblement national comme force politique à suivre de près. Par cet emploi, E. Philippe s'efforce de restaurer une image de stabilité gouvernementale et de solidarité sociale, une démarche d'autant plus pertinente dans le contexte d'une présidence d'Emmanuel Macron qui se situe au-delà du clivage traditionnel gauche-droite. Cette insistance sur la *confiance* se voit renforcée par l'association du mot *courage* (15 occ.), un choix lexical qui tente d'illustrer le besoin de réconcilier et de restaurer la crédibilité dans l'action gouvernementale.

Dans les discours de la Première ministre Élisabeth Borne, sous ce quinquennat, le terme *égalité* (24 occ.) se révèle fondamental et structurant. Il est ici associé à des thématiques précises, expressément l'égalité des sexes et l'égalité des chances, ce qui inscrit son discours dans un cadre de justice sociale et d'inclusion. Ce choix lexical est renforcé par les termes *ensemble* (25 occ.) et *bâtir* (23 occ.), qui projettent une vision de construction collective et de solidarité nationale. La nomination d'une femme comme Première ministre incarne un tournant symbolique et explique une volonté explicite de promouvoir les droits politiques des femmes. Inscire la question de l'égalité homme/femme est implicitement au cœur de l'action gouvernementale. Ce discours se situe également dans un contexte de forte polarisation politique, marqué par des tentatives répétées de motions de censure, qui n'ont toutefois pas abouti. Le choix des mots de Borne apparaît alors comme une réponse directe à ces tentatives de déstabilisation et renforce l'image d'un gouvernement qui se veut résilient et inclusif.

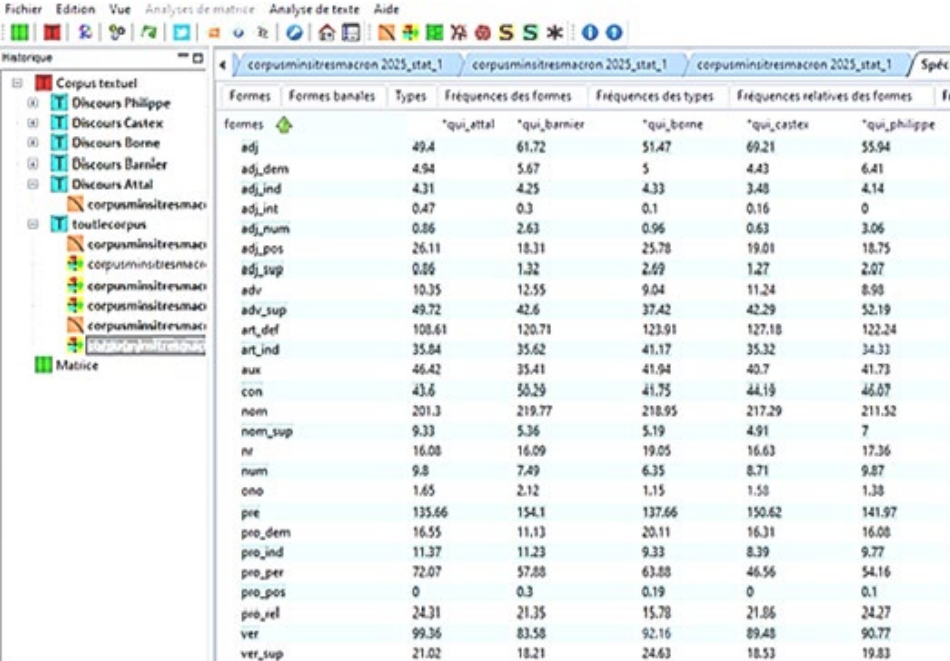
Quant au Premier ministre Gabriel Attal, son discours est fortement marqué par le verbe *aller* (28 occ.) associé au pronom *nous* qui inscrit ce verbe dans l'action et

témoigne d'une dynamique qui reflète ses ambitions. La thématique de l'école³, mentionnée 24 fois, est également au centre de son discours et en fait une priorité. Il se distingue par l'expression de l'autorité en prononçant la phrase suivante : *Tu casses, tu ré pares, tu salis, tu nettoies, tu défies l'autorité, tu apprends à la respecter* (DPG, 2024).

Enfin, le discours de Michel Barnier se distingue par une rhétorique traditionnelle ancrée dans l'héritage politique français. Le mot *ensemble* (20 occ.) joue ici un rôle rassurant, dans son allocution, cherchant à rassembler les Français après les élections législatives de juillet 2024. Se servir de cet *ensemble* a pour conséquence de souligner la volonté de continuité et de cohésion nationale, tout en redéfinissant les priorités politiques du second quinquennat Macron.

5.2. Quelques remarques sur les principales catégories grammaticales

Le suremploi du pronom personnel *je*, (174 occ.) et des auxiliaires *être* et *avoir*, pour rapporter les actions et des états passés, traduit son inscription personnelle dans le discours, tout en affirmant un désir d'ancrage dans la continuité gouvernementale. Cette posture lui confère la stature d'un chef de gouvernement incarnant la jeunesse et l'aspiration au changement.



Formes	Formes banales	Types	Fréquences des formes	Fréquences des types	Fréquences relatives des formes	Fréquences relatives des types
formes			"qui_attal	"qui_barnier	"qui_borne	"qui_castex
adj	49.4		61.72	51.47	69.21	55.94
adj_dem	4.94		5.67	5	4.43	6.41
adj_ind	4.31		4.25	4.33	3.48	4.14
adj_int	0.47		0.3	0.1	0.16	0
adj_num	0.86		2.63	0.96	0.63	3.06
adj_pos	26.11		18.31	25.78	19.01	18.75
adj_sup	0.86		1.32	2.69	1.27	2.07
adv	10.35		12.55	9.04	11.24	8.98
adv_sup	49.72		42.6	37.42	42.29	52.19
art_def	108.61		120.71	123.91	127.18	122.24
art_ind	35.84		35.62	41.17	35.32	34.33
aux	46.42		35.41	41.94	40.7	41.73
con	43.6		50.29	41.75	44.19	46.07
nom	201.3		219.77	218.95	217.29	211.52
nom_sup	9.33		5.36	5.19	4.91	7
nr	16.08		16.09	19.05	16.63	17.36
num	9.8		7.49	6.35	8.71	9.87
ono	1.65		2.12	1.15	1.58	1.38
pre	135.66		154.1	137.66	150.62	141.97
pro_dem	16.55		11.13	20.11	16.31	16.08
pro_ind	11.37		11.23	9.33	8.39	9.77
pro_per	72.07		57.88	63.88	46.56	54.16
pro_pos	0		0.3	0.19	0	0.1
pro_rel	24.31		21.35	15.78	21.86	24.27
ver	99.36		83.58	92.16	89.48	90.77
ver_sup	21.02		18.21	24.63	18.53	19.83

Tableau 1 : Tableau récapitulatif statistique des principales catégories grammaticales

La prédominance des verbes d'intention tels que *soutenir* (10 occ.) et de verbes relatant un engagement, comme *transformer* (3 occ.), illustre sa vision politique et tend à inscrire ses orientations dans un cadre temporel ambitieux et continu. Attal emploie 1268 verbes, surpassant ainsi Borne (956 verbes) et Castex (564 verbes). De plus, le

³ Gabriel Attal était ministre de l'Éducation avant sa nomination en tant que Premier ministre.

verbe *vouloir*, utilisé 45 fois, se démarque comme l'élément central de son argumentaire, incarnant à la fois la volonté et la conviction, et visant à légitimer ses intentions et ses promesses.

Le recours fréquent au verbe *aller* (38 occ.), qui apparaît deux fois plus souvent dans son allocution de déclaration générale que chez les autres Premiers ministres, atteste d'une volonté de projection affirmée et laisse entrevoir un dessein politique au-delà de l'exercice actuel.

Attal, à travers l'usage du verbe *agir* (29 occ.), s'inscrit dans l'héritage discursif du président Macron, mais donne, à son propre discours, une tonalité personnelle ancrée dans la projection. Cette aspiration se manifeste également par un usage abondant d'adjectifs (723 occ.) comme *jeunes* (15 occ.), *écologique* (13 occ.), et d'adverbes (132 occ.) comme *notamment* (20 occ.) et *pleinement* (6 occ.), qui révèlent son ambition substantielle qui tend à démontrer sa maîtrise des dossiers malgré son jeune âge. Ainsi, Attal investit son discours d'une dimension d'avenir et de continuité qui ancre fermement sa politique dans une dynamique de progression et d'expansion.

À l'inverse, Élisabeth Borne privilégie l'usage du pronom *nous* (314 occ.) et des mots tels qu'*égalité* (24 occ.) comme signe d'une volonté d'engagement collectif et de dialogue. Cette stratégie linguistique, appuyée par l'usage récurrent de *devoir* (90 occ.), pourrait marquer une invitation à une convergence politique en douceur et un consensus vers les réformes envisagées. Le verbe *adapter* (5 occ.) témoigne de sa volonté d'un changement mesuré, tandis que l'emploi des verbes *agir* (18 occ.), *pouvoir* (46 occ.) et *vouloir* (36 occ.), empruntés à Macron, positionne son discours dans la volonté politique d'engager des réformes. S'agissant des adjectifs (605 occ.), Borne utilise des qualificatifs valorisant la justice, la responsabilité, et l'égalité de genre. Ce choix lexicographique renforce la fermeté et le sérieux de son discours, en écho à son statut de première femme à la tête du gouvernement, et souligne son souci de légitimer une posture d'autorité et d'équité.

Le discours de Michel Barnier, quant à lui, se démarque par une certaine simplicité qui semble éluder des engagements clairs quant aux réformes ou aux promesses du gouvernement. L'usage fréquent du verbe *faire* (57 occ.), des mots *responsabilité* (11 occ.) et *simplification* (6 occ.) ne parvient pas à conférer un poids décisionnel à ses engagements, dont la posture semble davantage orientée vers la gestion conjoncturelle que vers une vision d'ensemble qui prend en charge la nouvelle configuration politique en France. Cela pourrait être attribué à son absence d'ancrage partisan, par rapport à Borne et Attal, et à sa volonté de gérer l'immédiat, particulièrement la crise de la dette, plutôt que de projeter un programme à long terme.

Enfin, les discours d'Édouard Philippe et de Jean Castex se caractérisent par une propension à articuler des verbes suggérant une vigilance constante quant aux réformes et aux engagements politiques. Le discours de Castex, influencé par la crise sanitaire de la COVID-19, fait ressortir les termes *crise* (36 occ.) et *relance* (14 occ.),

tandis que celui de Philippe se distingue par les occurrences *confiance* (24 occ.) et *liberté* (13 occ.), associées à des adjectifs traduisant une proximité sociale et une volonté de cohésion. La simplicité stylistique des discours de Philippe et de Castex illustre un appel à l'action, avec des choix lexicaux prudents qui témoignent de leur capacité à maintenir une harmonie entre discours et promesses dans un contexte politique inédit qui marque désormais la Cinquième République.

5.3. Analyse des similitudes et des vocabulaires spécifiques

L'approche analytique des structures discursives et le calcul des proximités sémantiques constituent des outils essentiels dans l'étude comparative des allocutions des cinq Premiers ministres de Macron. Cette analyse repose avant tout sur l'examen des contrastes et des similitudes lexicales qui permettent de mettre en évidence les dynamiques rhétoriques et argumentatives propres à chaque locuteur. L'analyse arborée (Brunet *et al.* 2019) révèle comment les unités lexicales, ou lexies, sont articulées. Elle dévoile également les choix linguistiques et les orientations argumentatives distinctes de ces locuteurs. Pour affiner l'exploration de ce corpus, une sélection a été opérée : seules les occurrences présentant une fréquence supérieure à 50 ont été retenues. Ce choix garantit une meilleure lecture et limite l'analyse aux éléments lexicaux les plus significatifs, particulièrement des verbes et des noms communs, qui organisent et structurent les idées et les actions.

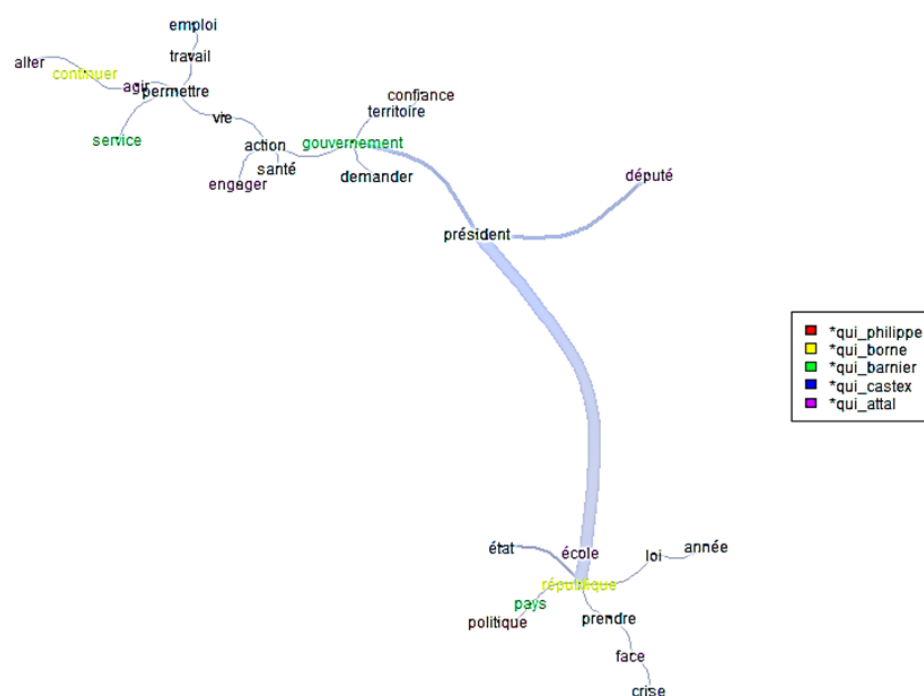


Figure III : Analyse des similitudes et des lexiques propres à chaque locuteur (50 premières occurrences)

La figure III illustre, par un graphe de similarité, généré par le logiciel *Iramuteq*, des occurrences et des cooccurrences (Vanni et Mittmann, 2016) reliées en fonction

de leur proximité ou de leur distance (Labbé & Labbé, 2003 : 22). Dans ce graphe, les mots de couleur noire représentent des occurrences partagées par tous les locuteurs et témoignent d'un socle discursif commun. Le terme *président* en particulier se distingue comme le nœud central de cette structure, autour duquel s'organise une large part du discours. Cette occurrence incarne le rôle central et omniprésent de la figure présidentielle, servant de pivot symbolique et politique. La figure présidentielle est cruciale dans les choix lexicaux. L'analyse des occurrences autour de ce nœud révèle également la présence d'autres occurrences clés telles que *gouvernement*, *député*, *loi*, et *école* qui restent liées au *président*. Autour de ces mots, d'autres priorités s'imposent comme *travail*, *santé* et *gouvernement* et constituent des axes d'intervention qui composent les différents programmes politiques des locuteurs. Gabriel Attal met l'accent sur l'*école* en tant que priorité de sa feuille de route, ce qui se reflète dans l'appel fait aux verbes *aller*, *agir*, et *engager*. Cet emploi inscrit son discours dans l'action, et marque une volonté manifeste de mener à bon port son projet politique. À l'opposé, Jean Castex semble centrer son discours sur la sortie de la *crise*, plaçant ainsi la dimension sociopolitique au cœur de sa rhétorique.

L'apparition récurrente des termes *crise* et *face* chez Barnier, en particulier, suggère un climat de tensions et de crises politiques, après la dissolution de l'Assemblée nationale et l'apparition d'une nouvelle configuration politique et économique. En effet, son discours est prononcé après la réélection de Macron pour marquer le début de son second mandat, succédant à Jean Castex et à Édouard Philippe. Borne choisit le verbe *continuer* pour marquer son appartenance au parti politique du président⁴ et son inscription dans l'exécution de son programme dans un premier temps, et, dans un second temps, ceci pourrait confirmer son statut de deuxième femme ayant occupé ce poste après Édith Cresson. Son emploi de l'occurrence *République* conforte cette appartenance institutionnelle, et confirme son engagement pour les principes républicains et son ambition de marquer sa présence en tant que femme politique. Ce choix lexical reflète ainsi une volonté d'ouvrir un nouveau chapitre sous le sceau de l'*égalité* (24 occ.), de la solidarité, *ensemble* (25 occ.), et de l'inscription collective dans l'action politique, *bâtir* (23 occ.).

5.4. Analyse des pronoms personnels et des verbes

L'étude des pronoms personnels requiert une importance particulière pour toute recherche qui s'appuie sur des méthodes statistiques, notamment lorsqu'il s'agit d'un discours politique. L'usage des pronoms personnels, loin de constituer un choix anodin, devient une stratégie discursive essentielle permettant au locuteur de se démarquer et de se distinguer à travers une sélection intelligente de pronoms personnels dans le but de persuader. Le locuteur, en sélectionnant minutieusement chaque mot ou pronom personnel, entend influencer, persuader, voire orienter le jugement de son public.

⁴ Ce n'est pas le cas de ses prédécesseurs

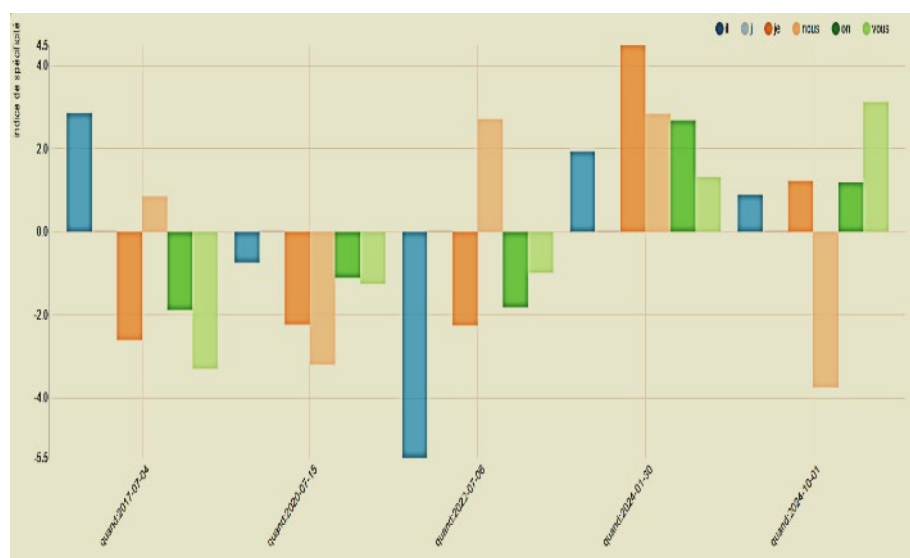


Figure IV : Distribution de quelques pronoms personnels dans le corpus

Dans cet exercice, chaque Premier ministre s'efforce de mettre en place sa propre stratégie discursive. En effet, entre l'effort de convaincre de la pertinence des réformes et celui de déterminer la meilleure façon de légitimer ses orientations, l'orateur tente de puiser dans une intelligence rhétorique perceptible notamment dans le choix de ses verbes.

L'utilisation d'un pronom personnel engage une dynamique particulière, et va au-delà d'une simple insertion grammaticale : un exercice difficile, auquel s'ajoute la nécessité de sélectionner avec soin verbes et autres éléments linguistiques pour élaborer un discours à la fois équilibré et persuasif. Chaque usage des pronoms personnels requiert une analyse minutieuse, tout comme la stratégie de captation qui témoigne de la maîtrise des réformes.

L'étude des pronoms personnels dans le discours politique atteste une différenciation importante entre l'usage de *je* et de *nous* selon les locuteurs, qui signalent différents choix de prise de parole. Le jeune Gabriel Attal, par exemple, se distingue par une utilisation marquée du pronom *je* (147 occ.), surpassant d'autres locuteurs tels que Michel Barnier (116 occ.) et Élisabeth Borne (97 occ.). Inversement, c'est cette dernière qui manifeste la fréquence la plus élevée de *nous* (314 occ.), dépassant largement les autres, tandis qu'Attal suit de près avec 302 occurrences de ce pronom, et Édouard Philippe se situe en troisième position avec 164 occurrences.

Ainsi, le verbe, tout comme le pronom personnel, se pose comme un indicateur central et révélateur de la dynamique interne du discours. L'inventaire systématique des verbes utilisés par chaque locuteur permet de distinguer les spécificités discursives, qui, lorsqu'elles sont étudiées sous une analyse *hyperdeep*, basées sur l'intelligence artificielle et le principe de la prédiction, ouvrent des perspectives analytiques particulièrement intéressantes. Cette approche inscrit non seulement cette analyse dans une

perspective nouvelle, mais tente également de mettre en exergue le rôle important de l'engagement dans l'action gouvernementale. Dans ce corpus, les verbes auxiliaires, souvent utilisés pour référer à des actions passées, constituent un socle commun dans les discours des cinq principaux intervenants. Leur emploi récurrent transcende les spécificités individuelles des locuteurs et reflète une homogénéité dans l'expression des actions réalisées cherchant à consolider la cohérence de la ligne tracée par Macron.

Ces choix langagiers participent à la construction de l'identité politique des locuteurs, et cherchent à traduire un engagement personnel, une inscription dans l'action institutionnelle, et parfois comme une stratégie de légitimation. Le fait de se servir de manière intensive des deux pronoms personnels pourrait s'expliquer par la volonté de chaque locuteur de marquer l'importance que revêt cet exercice dans l'expression de son autorité. Ce choix délibéré ne reflète pas seulement un choix communicatif, mais tend singulièrement à marquer l'identité d'un locuteur, comme signe d'engagement et d'inscription dans l'action gouvernementale. À cela s'ajoute un investissement dans l'image de l'orateur, qui, par le biais de cette implication, cherche à se forger un chemin dans la politique, notablement pour les jeunes politiques. Par l'emploi intensif de *je*, Attal signale une appropriation directe et personnelle du discours et une prise de conscience de la situation qui exige plus de présence et d'autorité.

- 1) *Je veux* m'adresser à tous les Français : ceux qui doutent et ceux qui espèrent. Ceux qui écoutent et ceux qui n'y croient plus.
- 2) *Je veux* m'adresser à tous ces Français, souvent de la classe moyenne [...]
- 3) *Je les entends. Je les comprends.* Et comme la majorité y œuvre depuis 2017, *je veux leur répondre.*
- 4) Alors, avec vous, *je veux faire résonner* les mots de nos concitoyens, répondre à leurs inquiétudes...
- 5) Et *je veux l'affirmer* : nous n'avons pas renoncé aux grandes conquêtes [...]
- 6) À ceux qui veulent y voir notre disparition, *j'y vois notre renaissance*, parce que *nous avons une identité* [...] À ceux qui veulent y voir un triangle des Bermudes, *j'y vois notre Cap Horn*, parce que *nous savons où nous voulons aller*. À ceux qui veulent y voir une perte de boussole, *j'y vois une détermination*, parce que *j'ai confiance* (Attal, DPG, 2024).

En utilisant ce *je*, il cherche à créer un sentiment de confiance et de responsabilité, à se montrer particulièrement comme une figure centrale qui incarne l'autorité, la crédibilité et une manifestation de toutes les formes de dévouement.

Gabriel Attal mobilise également de manière répétée le pronom *nous* (302 occ.), ce qui témoigne de sa stratégie de communication orientée vers la projection collective. En convoquant les verbes *allons* (28 occ.) et *continuerons* (12 occ.) au futur

simple, il cherche à construire une vision d'action et de continuité. Se servir du futur simple signale une orientation future, visant à rassurer et à fédérer son auditoire autour d'un avenir commun tout en renforçant sa propre position dans le cercle présidentiel. De manière générale, le recours au futur simple, dans les discours de déclaration générale de gouvernement, et à travers la convocation de verbes au futur, atteste une volonté de montrer que l'action politique est en cours, avec un regard tourné vers les échéanciers politiques à venir. Ce temps verbal, utilisé dans un contexte de pluralité par le *nous*, produit un effet d'implication, suggérant que les projets avancés concernent tous ceux qui se sentent engagés dans cette dynamique. En articulant son discours ainsi, Attal renforce une image d'efficacité et de détermination, tout en laissant transparaître une continuité qui inspire confiance dans la stabilité du projet politique. Cette façon de procéder ne vise pas uniquement à projeter une image d'efficacité ; elle témoigne également de la volonté d'Attal de consolider son appartenance au clan présidentiel. En utilisant *nous*, il s'intègre dans une entité collective qui, au-delà de sa propre individualité, le lie aux valeurs et aux objectifs portés par le président et son équipe. Ce langage fédérateur lui permet de s'affirmer comme partie prenante du projet présidentiel, et d'envoyer un signal d'adhésion totale aux orientations du chef de l'État.

- 7) Pour tous ces Français, *nous allons continuer* à affronter pour avancer.
- 8) *Nous allons simplifier* massivement les normes [...]
- 9) *Nous allons aussi engager un chantier*, une réflexion pour faire évoluer le logement social [...]
- 10) Et donc, sur ces fondements, *nous allons réarmer* nos services publics [...]
- 11) *Nous allons continuer* à réarmer notre système de santé !
Nous continuerons à agir pour l'enfance [...]
- 12) *Nous continuerons à bâtir une société* [...] (Attal, DPG, 2024).

Le choix du futur dans l'expression *continuerons*, ou encore du futur proche dans *aller + verbe*, qui exprime une action devant se produire dans un avenir proche, s'accompagne d'un effet émotionnel. En s'appuyant sur cette temporalité, Attal crée une connexion avec le public, engageant celui-ci dans une vision partagée de l'avenir. Cette projection vers ce qui sera fait ou poursuivi forme une promesse implicite d'accomplissement et de réussite collective. En s'incluant lui-même dans ce groupe par l'usage de *nous*, il renforce l'impression de transparence et de proximité, deux éléments susceptibles de susciter l'adhésion du public à la fois à son discours et à sa position. L'usage des deux pronoms personnels, dans ce discours, pourrait être qualifié de stratégie discursive, dénotant une maîtrise des réformes et de l'action politique. Ce choix facilite la communication et instaure par conséquent un climat de confiance et de proximité, en donnant l'impression que le locuteur s'adresse de manière individuelle et

de façon directe avec ses interlocuteurs. L'emploi récurrent de *je* crée un effet de proximité et de responsabilité et d'interpellation.

En revanche, et si le pronom personnel *je* rime avec la proximité, le *nous* a la particularité de confirmer sa présence dans tous les discours politiques. Sa présence est essentielle, car il joue l'intermédiaire entre le locuteur et l'auditoire, et permet de créer le lien entre les deux, comme si les deux formaient ou partageaient les mêmes visions. Élisabeth Borne se sert du pronom *nous* pour différentes raisons. En employant le *nous*, elle cherche à rassembler ses alliés et à fédérer autour de valeurs communes, et à se montrer forte devant l'opposition. Cela montre clairement son engagement envers une vision collective. Ce choix incarne également le sérieux et la détermination dans son action. Il lui permet aussi de s'effacer, de mettre momentanément et volontairement de côté sa propre identité en tant que femme à la tête de l'exécutif pour incarner une cause plus large, centrée sur l'humain et sur les valeurs de la communauté.

Pour mieux cerner ce point, il a été jugé pertinent de concentrer avant tout l'analyse sur les verbes les plus fréquemment employés par chaque locuteur. Cette sélection vise à décortiquer les choix langagiers opérés, jugés utiles par chaque intervenant. Le but est avant tout de comprendre le pourquoi de ces choix verbaux d'une part, et d'autre part, de savoir comment l'exercice de l'autorité est manifesté. En optant pour ce choix, nous cherchons également à appréhender l'identité linguistique de chaque Premier ministre, et à décortiquer le verbe comme vecteur de sens, d'influence, de projection, et comme outil de persuasion.

Élisabeth Borne mobilise les verbes *bâtir* (23 occ.) et *agir* (12 occ.) pour s'imposer comme la femme politique qui tend à relever les défis et à dépasser les obstacles. Elle cherche à se montrer un égal à l'homme politique en engageant des actions qui signalent son pouvoir et ses compétences. Elle met en avant une posture de la femme active et résolue, et signe une volonté d'œuvrer pour le futur et de traduire ses paroles en actes concrets.

- 1) Je n'ai qu'une boussole, qui sera celle de mon Gouvernement : *bâtir pour notre pays*.
- 2) [...] je vous propose *de bâtir ensemble* [...]
- 3) Notre deuxième défi, *c'est de bâtir ensemble...*
- 4) Mesdames et Messieurs les députés, *Bâtir ensemble*, c'est apporter des réponses radicales [...]
- 5) *Bâtir la République de l'égalité* des chances, *c'est agir en priorité* pour l'école et la jeunesse.
- 6) *Nous continuerons la refondation de l'école* [...]
- 7) Avec eux, *nous devons bâtir un nouveau pacte* [...]
- 8) *Nous continuerons* la modernisation de l'État.
- 9) *Nous agissons* en cohérence avec nos ambitions européennes [...]
- 10) *Nous pouvons tenir*, mais chacun *devra agir*.

- 11) *Nous agirons* dans tous les domaines [...] (Borne, *DPG*, 2024).

La symbolique que crée l'association du verbe *devoir* au futur simple (13 occ.) et, à 47 reprises au présent de l'indicatif, tout comme l'usage du verbe *bâtir*, demeure significative. Ce n'est pas l'action qui est prioritaire, mais l'ambition d'inscrire le caractère impératif et moral dans l'action commune. E. Borne se sert du verbe *devoir* pour exprimer l'exigence incontournable de collaborer avec une femme politique, une injonction constante qui se révèle non seulement souhaitable, mais surtout absolument indispensable. Elle tente de sensibiliser, de responsabiliser et de prendre au sérieux ses engagements. Par l'utilisation de l'adverbe *ensemble* (25 occ.), elle vient renforcer la dimension pratique et permanente de son discours. Cet *ensemble* ne résonne pas comme l'appel à l'unité, il revêt une importance sur le devenir de son action qui ne peut être réalisée en dehors d'une solidarité avec une femme politique qui aspire au changement. Cependant, ce choix, même risqué, dans la mesure où, à force de se servir de cet *ensemble*, il affaiblit son discours et le condamne à ne pas aboutir face à une opposition qui ne cesse d'introduire des motions de censure à son gouvernement. Par conséquent, cette implication émotionnelle, par l'usage intensif des verbes *bâtir*, *agir*, *devoir* et de l'adverbe *ensemble*, se révèle comme une signature personnelle et crée une dynamique au sein de son discours. En s'engageant dans cette voie, elle montre que sa mission transcende les identités individuelles, y compris la sienne, puisqu'elle appelle à une collaboration collective, en utilisant l'adverbe *ensemble* (25 occ.). Elle rappelle que ses choix de réformes et sa feuille de route gouvernementale sont motivés par son rôle de responsable politique engagée qui œuvre pour le peuple. Cette manière d'épouser la politique renforce son message d'égalité, en envoyant un message aux députés, tous bords confondus, comme à ses opposants, que son mandat s'adresse à tous, sans distinction. Quant à l'utilisation de *je*, ceci résonne comme un cri fort à l'égard des hommes, une forme d'assurance en impliquant son statut : « Comme femme, comme citoyenne, comme élue, comme Première ministre que je crois souhaitable et possible que chaque conviction, chaque idée puisse être défendue, débattue, et s'il le faut, combattue » (Borne, *DPG*, 2024).

Son *nous* crée aussi une dynamique de *nous contre eux* qui clarifie les lignes de démarcation entre son camp et l'opposition. Cette polarisation semble une façon efficace de mobiliser ses partisans en leur donnant le sentiment d'appartenir à une même équipe face à l'opposition. En assumant ce choix, Borne ne se contente pas de rassembler ses alliés : elle crée une vision commune qui motive son clan politique à se rallier, encore plus fermement, à ses propositions en répétant le pronom *nous*, à renforcer la cohésion et à mobiliser autour d'elle. Par cet investissement, elle redéfinit également son image de leader politique.

Chez Barnier, l'usage du pronom *nous* est dominant (151 occ.). Il est utilisé avec les verbes *devoir* (27 occ.) et *partir* (5 occ), tandis que le temps verbal le plus utilisé reste le futur simple.

- 1) [...] *nous sommes* collectivement sur une ligne de crête : *nous devons faire beaucoup*. Si *nous n'arrivons* pas à faire beaucoup dans tous les domaines, *nous devons faire bien* pour répondre aux attentes des Françaises et des Français. Et *nous devons faire avec peu*, dans une économie de moyens et de ressources, j'y reviendrai.
- 2) *Nous devons regarder* la question de l'immigration avec lucidité et l'affronter avec pragmatisme.
- 3) *Nous devons construire* des places de prison.
- 4) Ensemble, *nous devons trouver* des réponses au défi posé [...]
- 5) Ensemble, *nous devons travailler* pour que toute notre jeunesse ait accès à la culture et au sport.
- 6) *Nous devons faire évoluer* de manière pragmatique [...]
- 7) En outre, *nous devons simplifier* au maximum les normes...
- 8) Afin de soulager les urgences, *nous devons mieux orienter* les patients [...] *Nous devons aussi améliorer* l'organisation et la complémentarité des soins [...] (Barnier, DPG, 2024).

Se servir du verbe *devoir*, dans son discours de déclaration générale, demeure le signe d'un engagement moral et intellectuel, un outil tant sollicité, en politique, pour motiver et mobiliser le groupe. Il confère tout d'abord au discours son caractère autoritaire pour légitimer ses actions, et sert de cadre pour impliquer les députés et engager une responsabilité partagée, quand il est associé au pronom *nous* (151 occ.). Un procédé rhétorique sollicité en politique pour justifier une décision politique. Quand les décisions politiques restent sujettes à débats ou qu'elles ne font pas l'unanimité, l'appel fait au verbe *devoir* s'impose comme une stratégie pour détourner l'attention de l'auditoire et un choix indispensable, souvent utilisé au nom de l'intérêt général.

En politique, et plus précisément dans les discours de déclaration générale, l'emploi du verbe *partir* incarne une stratégie délibérée de retrait, conçue pour favoriser un rebond ultérieur. Barnier, à travers cet emploi, tente tout d'abord de se montrer comme le politique qui a acquis une certaine expérience pour imposer son point de vue, en essayant de marquer une distance par rapport à ses prédécesseurs. Cette prudence se manifeste donc par le recours à ce verbe qui participe également à la construction d'un discours d'autorité. Autrement dit, vu le contexte politique de la France après la dissolution de l'Assemblée nationale, Barnier estime que le temps n'est pas à la prise de décision rapide, mais à l'action, et les décisions réfléchies. Ce constat pourrait être

appuyé par l'association de ce verbe à l'histoire de France, et l'appel fait aux déclarations de Charles de Gaulle afin de créer le lien entre un contexte politique difficile et les décisions fermes qui ont été prises.

- 9) Contrairement aux termes de l'ordre de mission signé par le général de Gaulle, nous ne partons pas de presque rien.
- 10) Nous partons d'une France forte de la compétence... Nous partons d'une France qui, ces dernières années, je le dis comme je le pense, objectivement, a progressé [...]
(Barnier, DPG, 2024).

En ayant recours à ce verbe, Barnier, qui n'appartient ni à la majorité parlementaire ni à aucun autre groupe politique de l'Assemblée, vise à renforcer sa crédibilité et sa proximité avec son auditoire. Il s'efforce d'encourager une réflexion collective et de partager la responsabilité de ses décisions.

La lecture de ce discours permet d'observer que Barnier n'est pas seulement dans la réflexion, mais aussi dans l'action. La projection s'affiche dans le recours au futur simple et au verbe *partir* qui lui confère le statut du politique qui prône l'action pour marquer surtout un retour en force. Il signale un commencement et donne l'impression d'un dynamisme qui s'instaure, tourné principalement vers le futur. Pour lui, partir, c'est aussi le bon départ, le sérieux et l'engagement, une marque de rupture avec le passé et le désir de s'inscrire dans des actions durables.

Par rapport aux autres Premiers ministres, les verbes *devoir* (13 occ.) et *souhaiter* (7 occ.) demeurent caractéristiques d'un discours de Castex qui rappelle les engagements d'un gouvernement et un investissement dans un programme de relance après la crise sanitaire de la COVID-19. En associant le verbe *souhaiter* au pronom personnel *je* (49 occ), Castex cherche à formuler des intentions en tentant de susciter une adhésion spontanée de l'auditoire à ses projets.

- 1) *Je souhaite* qu'une attention particulière soit portée à l'allègement et à la simplification des procédures [...]
- 2) *Je souhaite* enfin que le dialogue social s'empare [...]
- 3) *Je souhaite* que les travaux engagés puissent se poursuivre [...]
- 4) À nos policiers et gendarmes, à toutes les forces de sécurité et à tous les acteurs de la prévention, *je souhaite exprimer* au nom de la Nation mon profond respect et ma gratitude.
- 5) *Je souhaite rendre* hommage à leur sens du sacrifice et à leur courage, essentiels pour assurer la paix et la sécurité (Castex, DPG, 2020).

Se servir de ce verbe rappelle également que Castex choisit cette option pour exprimer un désir individuel, un choix clair dans l'exercice de l'autorité. La crise sanitaire, sa problématique de gestion et ses conséquences ont donné lieu à une nouvelle

conception de la politique. Castex emploie le pronom personnel *nous* (78 occ.) particulièrement en faisant appel au futur simple.

- 1) *Nous consacrerons* 40 milliards d'euros pour que cela change.
- 2) *Nous allégerons les impôts [...]*, *nous développerons* sur notre territoire les technologies d'avenir, *nous réduirons* notre empreinte carbone, *nous accélérerons* la numérisation des entreprises et des administrations.
- 3) *Nous travaillerons* à une adaptation des règles de la concurrence européenne [...]
- 4) *Nous allons soutenir* les investissements des collectivités [...]
- 5) *Nous accélérerons* en particulier tous les projets sur les réseaux [...]
- 6) *Nous régulerons* la publicité [...] (Castex, DPG, 2020).

À travers ce choix, Castex cherche à se montrer à l'écoute et tente de renforcer l'image d'un Premier ministre qui cherche le consensus. Il s'agit tout d'abord d'un choix réfléchi qui s'adapte à la configuration politique au parlement et à la situation sociale en s'éloignant de toute polémique. Dans ce souhait, s'exprime également le désir de ne pas s'aventurer dans une prise de décision ou dans des affirmations difficiles à réaliser. Ce choix peut être cependant critiqué comme un discours qui manque de détermination et de clarté politique.

Enfin, Édouard Philippe a la particularité de se servir de nombreux verbes sans qu'il n'ait de préférence et sans qu'il ne soit marqué par un verbe particulier. Dans son discours, le recours à ce choix reste motivé par une projection politique dont seul le locuteur est responsable au même titre qu'Attal. Ceci n'exclut pas le fait de considérer ce discours comme porteur d'une identité institutionnelle. E. Philippe se sert du pronom *je* (72 occ.) avec les verbes *croire*, *savoir*, *regarder*, *voir* et *mesure*. En revanche, les verbes associés au pronom *nous* (164 occ.) se conjuguent au futur simple. Le recours à cette diversité dans le choix des verbes peut être motivé par la volonté du locuteur à se poser comme un politique qui vise la prudence dans son discours.

- 1) *Je ne suis* pas non plus un inconditionnel de l'absolue transparence qui tourne vite au voyeurisme et à l'hypocrisie. *Je crois* au vieux mot romain de vertu qui recouvre à la fois l'honnêteté, la rectitude et le courage.
- 2) *Je ne crois* pas à l'omnipotence du politique, mais *je ne crois* certainement pas à son impuissance (Philippe, DPG, 2017).

La subjectivité, dans son discours, est marquée par le recours au verbe *croire* pour exprimer une conviction personnelle et par le partage avec l'auditoire des valeurs morales qui dépassent le cadre institutionnel. Il la mobilise pour inspirer confiance et gagner en crédibilité.

- 3) *Je sais* d'ailleurs ce que je dois à l'un d'entre eux [...]

- 4) *Je sais* cette réforme attendue par les contribuables [...]
- 5) [...] *j'ai confiance* dans notre capacité à progresser. *Je sais* ce que peut la volonté politique [...] (Philippe, DPG, 2017).

Édouard Philippe renforce son image d'un Premier ministre qui témoigne de sa compétence, de sa légitimité politique, et de ses qualités pour engager des réformes en faisant appel au verbe *savoir* (3 occ.). Son discours gagne aussi en force et en confiance lorsqu'il s'appuie sur les propos d'autres Premiers ministres.

- 6) *Je regarde* cette Assemblée, *je regarde* ces bancs où je siégeais il y a quelques semaines encore, *je vois* un éleveur de la Creuse [...]
- 7) *Je vois* une jeune femme officier qui a participé à deux opérations extérieures [...]
- 8) *Je vois* une Assemblée rajeunie, féminisée et largement renouvelée puisque 430 d'entre vous font leurs premiers pas dans cette enceinte. Une Assemblée qui porte l'héritage républicain et qui ressemble à la France (Philippe, DPG, 2017).

Par le biais des verbes *regarder* (2 occ.) et *voir* (6 occ.), Philippe tente d'indiquer une posture volontaire et active, pour à la fois, attirer l'attention de son auditoire et suggérer que la réalité ne lui échappe pas. Il reste optimiste avec le verbe *voir*. Le sous-entendu dans ses propos est sa proximité avec le vécu des Français.

- 9) *Je mesure* cet honneur. *Je mesure* la responsabilité aussi de la tâche qui est la mienne et *je l'aborde* avec beaucoup d'humilité, avec une humilité d'autant plus grande que pour préparer cette déclaration de politique générale, *j'ai relu* toutes celles de mes prédécesseurs. *Je dis bien toutes*, depuis celle de Michel Debré le 15 janvier 1959 jusqu'à celle de Bernard Cazeneuve le 14 décembre dernier (Philippe, DPG, 2017).

En mobilisant le verbe *mesurer* (2 occ.), E. Philippe met en avant son aptitude et ses capacités d'évaluer les situations et à prendre les bonnes décisions, spécifiquement quand il cite ses prédécesseurs, en affirmant qu'il a lu toutes leurs déclarations générales.

- 10) Dès octobre, *nous engagerons* les chantiers du renforcement [...] Nous aurons, là aussi, de vraies discussions avec les partenaires sociaux et *nous présenterons* un projet de loi et un plan d'action au printemps 2018.
- 11) *Nous appliquerons* la même méthode à la rénovation de notre système de retraite... *Nous prendrons* le temps du diagnostic, de la concertation et de la négociation et *nous fixerons* le cadre de la réforme fin 2018 (Philippe, DPG, 2017).

5.5. Analyse des thématiques (Méthode Reinert)

La figure V renvoie aux thématiques qui composent les discours de déclaration générale des cinq Premiers ministres de Macron, appelée l'analyse descendante hiérarchique (CDH) ou la méthode de Reinert, obtenue grâce au logiciel *Iramuteq*. Cette méthode est investie afin d'identifier les parties et les structures de sens dans un corpus textuel. Autrement dit, le fonctionnement de cette méthode repose sur une segmentation du corpus en classes homogènes de lexiques à partir des mots et des cooccurrences qui le composent. Ces classes peuvent correspondre aux champs lexicaux qui donnent par conséquent un aperçu sur les thématiques qui le composent. Les classes (thématiques) contenues dans ce corpus reflètent un contenu lexical qui diffère d'une partie à l'autre pour constituer une autre classe.

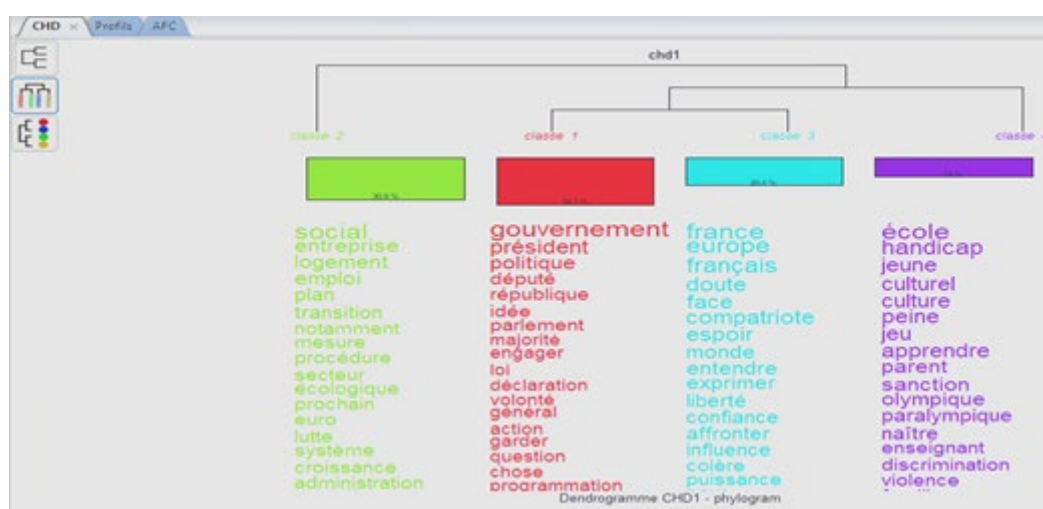


Figure V : Classification descendante hiérarchique (CDH) du discours de déclaration générale

Le dendrogramme met en évidence quatre classes qui représentent des thématiques différentes. La classe 1 (34,7 %) demeure dominante et se concentre sur l'action du gouvernement, le travail législatif et le fonctionnement des institutions, tandis que la classe 2 (30,8 %), à laquelle restent attachées les autres thématiques, renvoie à la vie politique et la vie sociale des Français et aux réformes à engager dans le cadre du travail gouvernemental. *L'emploi, le logement, l'économie, la transition énergétique, l'écologie* sont autant de chantiers qui nécessitent de réformes qui viennent appuyer toute la politique des deux quinquennats. La classe 3 (20,4 %) traite particulièrement la relation entre la France et l'Europe. *L'espoir, la liberté et confiance* reflètent l'ambition d'une politique qui s'engage dans le travail en commun en et en communauté. Enfin, la quatrième classe atteste de la nécessité des chantiers de l'éducation, de la jeunesse, de la justice comme des axes majeurs sur lesquels s'appuient les différents gouvernements. Le fait qui marque cette classification s'identifie dans cette classe qui se constitue comme la plus petite en matière de pourcentage, pourtant ce sont autant de chantiers qui reflètent des priorités pour toute société. Il serait intéressant de compléter cette

analyse en ayant recours à l'analyse factorielle des correspondances afin de visualiser de près les relations entre ces classes et les différents locuteurs.

6. Analyse factorielle des correspondances (AFC)

Pour mieux comprendre les écarts entre les différents locuteurs, l'analyse factorielle des correspondances se révèle une exigence scientifique et méthodologique qui aura pour rôle d'explorer les dimensions sous-jacentes de la variance lexicale, mettant en lumière les clivages idéologiques et les styles discursifs singuliers (Benzécri, 1981, 1982, 1992).

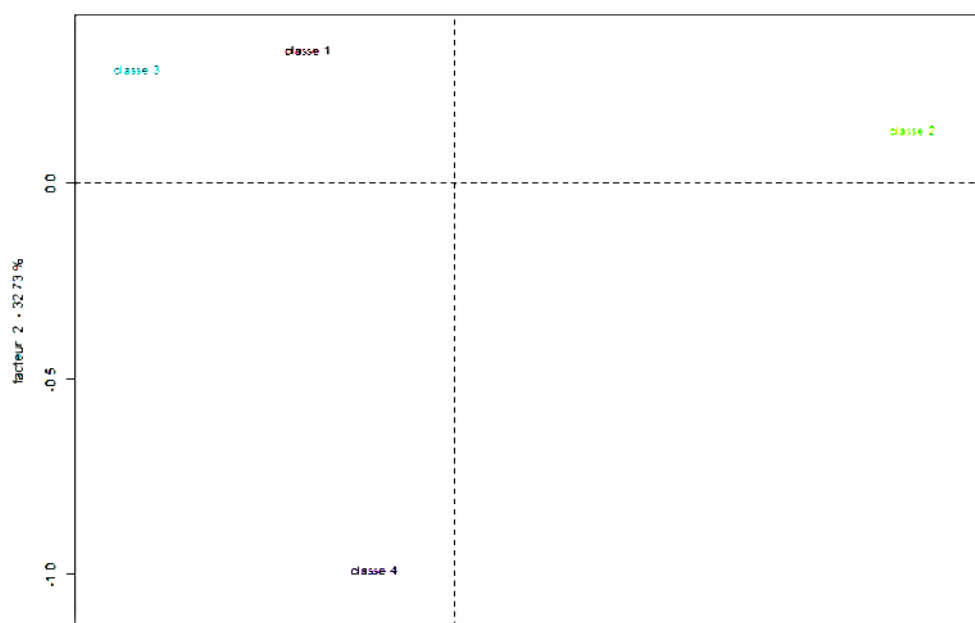


Figure VI : Analyse factorielle des correspondances entre thématiques

En comparant les vecteurs lexicaux associés à chaque locuteur, il devient possible de discerner non seulement les convergences, mais aussi les points de divergence qui distinguent les choix discursifs de chacun.

Pour des raisons méthodologiques, une balise *mandat a été introduite dans un second temps. L'objectif est de compléter cette analyse et d'assurer une meilleure lecture de ce corpus et de voir les changements qui ont été apportés sur l'action gouvernementale⁵.

L'AFC s'ajoute à l'analyse CDH pour compléter ce qui a été annoncé et constaté. Elle permet de visualiser les relations et les proximités entre les différentes thématiques en prenant en considération la balise *mandat.

La figure VI représente une AFC basée sur les classes thématiques qui composent le corpus textuel et permet d'observer leurs relations sur les deux axes factoriels 1

⁵ En introduisant cette balise, ni le dendrogramme ni les valeurs n'ont changé.

et 2. La classe 2, celle des grandes réformes économiques, se trouve éloignée des autres classes. Elle se distingue des autres thématiques et centralise le débat autour des réformes dans le secteur de l'emploi, le logement et la transition énergétique. Sa position, à droite toute seule, confirme le constat de son indépendance et une polarisation du débat autour de tout ce qui est économique en particulier.

Les déclarations générales portant sur les thématiques de la relation de la France avec l'Europe (classe 3) et celles de classe 4 (réformes) ont évolué durant les deux quinquennats, appuyées généralement par la guerre qui oppose la Russie et l'Ukraine et les différentes conséquences et les crises financière et économique occasionnées. La thématique 4 domine largement la classe 3. La question des réformes est déclassée au profit d'une autre réforme, celle des finances et la vie économique. Dans toutes ces déclarations, la priorité des chantiers des réformes de l'éducation, de la justice, de la transition écologique demeure moins centrale, même si la question de l'école et l'égalité des chances restent importantes dans les déclarations du second mandat.

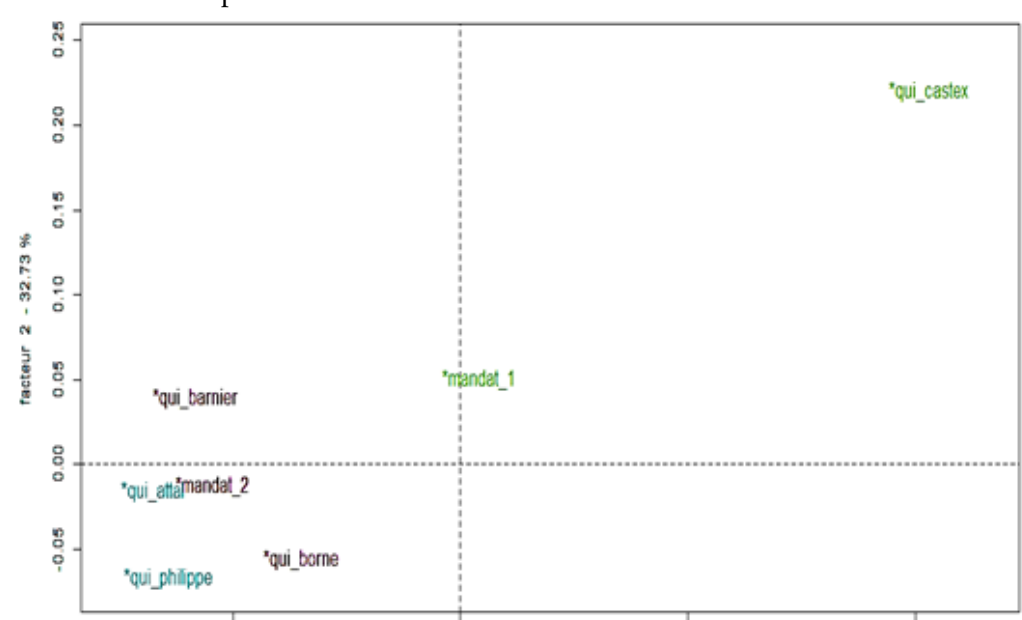


Figure VII : Analyse factorielle des correspondances entre locuteurs et mandats

La figure VII présente les résultats d'une AFC qui oppose locuteurs et mandats et vient confirmer les lectures précédentes sur la présence des thématiques prioritaires marquant chaque quinquennat.

Sur l'axe horizontal, comme facteur principal, se situe le premier mandat de Macron (de 2017 à 2022) qui renseigne sur des caractéristiques discursives et probablement thématiques différentes de celles du second quinquennat (de 2022 à ce jour), qui se dressent dans la partie gauche de ce graphe. Cet axe atteste de manière claire que les discours de déclaration générale de ses différents gouvernements changent en fonction de deux paramètres : les réformes à engager et les conjonctures politiques et économiques. En revanche, sur l'axe vertical, les locuteurs se distinguent en fonction de

leurs proximités ou distances. Castex a probablement la singularité de marquer sa présence par un discours qui cherche à susciter l'émotion et l'adhésion pour marquer son discours et le premier quinquennat par rapport à Édouard Philippe qui reste éloigné. Ce dernier assume un choix discursif qui pourrait éventuellement refléter ses intentions politiques futures et marquer sa distance par rapport aux autres locuteurs, principalement à Élisabeth Borne dont la figure reste centrale pour marquer le second mandat. Édouard Philippe et Gabriel Attal partagent les mêmes ambitions en assumant les mêmes choix discursifs.

Quant à Michel Barnier, il marque sans doute une distance par rapport à ses prédécesseurs. Cet éloignement se trouve probablement dans sa vision de la crise financière et l'impasse politique que traverse la France et comme un Premier ministre qui n'appartient ni au clan présidentiel ni à la majorité parlementaire, coopté avant tout pour gérer une situation économique qui demande des efforts soutenus.

Les déclarations qui ont accompagné le début des deux mandats se distinguent particulièrement par l'ordre des priorités, leurs natures, mais surtout par rapport aux situations socio-économiques qui ont marqué le pays. La proximité entre les déclarations de Borne et d'Attal comme figures emblématiques du second mandat témoigne d'une cohérence dans la gestion des réformes et des priorités. Le discours de Barnier est aussi notable et caractéristique d'une volonté qui aspire au changement avec plus de rigueur et de prise de décision.

De manière générale, ce graphe illustre de manière claire la présence de deux mandats ; un premier mandat marqué par le discours de Castex qui formule le souhait d'engager des réformes, après un discours de Philippe dont l'orientation diffère de celle de son successeur, et un second mandat qui tente de refléter une continuité dans les discours de Borne et d'Attal, et un discours de Barnier qui change de cap pour centrer prioritairement ses efforts sur la gestion financière de la France.

7. *Text Deconvolution Saliency* (TDS) appliquée aux discours de déclaration générale

L'autre modèle d'analyse, déployé pour appréhender ce corpus, consiste à interroger la TDS ou *Text Deconvolution Saliency* (Vanni *et al.*, 2018) comme méthode récente, utilisée dans le traitement du langage (NLP), qui interprète et investit les parties les plus importantes (saillantes) dans un texte. Cette méthode a l'avantage de travailler sur le texte en appliquant le système de saillance par déconvolution afin d'identifier les différentes parties et composantes du corpus, en se distinguant également par sa capacité à apprendre et à identifier les parties les plus importantes pour se lancer dans une prédiction, comme l'analyse des sentiments par exemple par l'emploi de tels ou de tels mots. Cette méthode accompagne le linguiste dans sa quête interprétative et l'aide à analyser la prédiction. Les mots et les parties colorés indiquent une contribution apparente quant à la prise de décision. On a également recours aux techniques d'apprentissage automatique pour identifier les éléments significatifs qui se présentent dans

le texte, dans le but de repérer les thèmes dominants par exemple qui ne pourraient pas être observés aussitôt.

Elle est utilisée fréquemment pour dégager d'autres lectures comme la classification des textes, en se basant particulièrement sur les cooccurrences et en s'inspirant des techniques de l'intelligence artificielle, de la vision par ordinateur, et de l'apprentissage profond pour visualiser ce que les réseaux neuronaux (CNN) apprennent du texte. Elle cherche à projeter les caractéristiques d'un texte par le biais de ce réseau.

Nous proposons l'exploitation du logiciel Hyperbase pour effectuer et appliquer cette méthode sur notre corpus de textes. Ce logiciel permet de créer et d'exploiter de données textuelles et d'effectuer différents tests, notamment celui de TDS. Comme mentionné auparavant, vu le nombre réduit de discours qui composent notre corpus d'analyse, nous prenons le risque de comparer les parties colorées, qui indiquent les TDS les plus élevées, à d'autres valeurs fournies par le test-Z comme méthode utilisée fréquemment pour tester des hypothèses sur la distribution normale des différentes données linguistiques (Mikolov *et al.* 2013 : 5). Ce test-Z utilisé pour calculer un score-Z renvoie à un test qui compare la fréquence d'un mot ou d'un groupe de mots, d'une catégorie grammaticale dans deux corpus différents ou plus. Il permet également de repérer l'emploi spécifique d'un mot s'il varie entre le masculin ou le féminin, par exemple, ou encore si une catégorie grammaticale est surreprésentée dans un texte par rapport à un autre. Ce risque est lié à un souci méthodologique. Le test-z serait encore plus intéressant, une fois convoqué pour appréhender les grandes bases de données textuelles.

La fonction d'*hyperdeep* proposée par Hyperbase semble intéressante pour réaliser une analyse des discours de déclaration générale des gouvernements sous l'ère de Macron. Afin de répondre aux différentes exigences méthodologiques imposées, l'objectif est de demander à l'analyse *hyperdeep* d'affilier les déclarations des Premiers ministres aux discours de Macron. Nous cherchons à travers cette analyse de nous renseigner sur leurs proximités avec les deux discours d'investiture. Pour ce faire, un modèle d'apprentissage profond a été initié avec le TDS, comme modèle d'analyse par déconvolution qui ne se limite pas à la simple prédiction d'appartenance, mais qui est apte également à extraire les marqueurs linguistiques qui permettent d'attribuer le texte à une classe. À titre de rappel, notre corpus est composé de cinq classes correspondant à cinq locuteurs. Grâce donc à l'*hyperdeep* qui intègre le TDS, nous pencherons sur les résultats de la prédiction d'appartenance des textes au projet politique lancé par Macron, mais aussi sur la description des passages clés identifiés pour ses cinq Premiers ministres.

7.1. Analyse arborée du corpus de déclarations générales du gouvernement

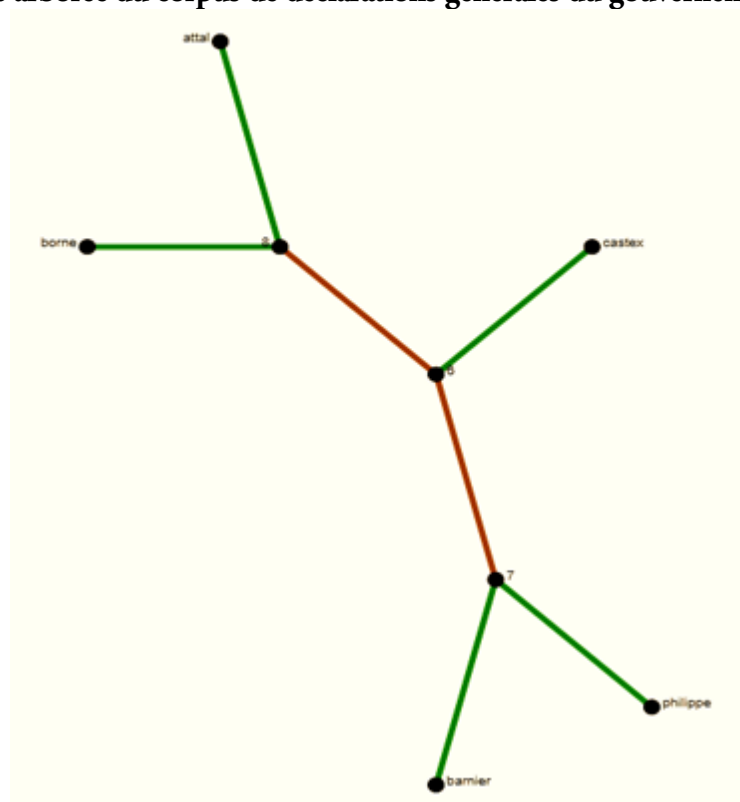


Figure VIII : Analyse arborée du corpus des discours de déclaration générale

L'analyse hiérarchique descendante (figure VIII) confirme l'hypothèse de départ que chaque Premier ministre se distingue sur le plan lexical et révèle que les déclarations de Borne et d'Attal s'opposent à celles de Barnier et de Philippe, et en position intermédiaire au centre se positionne celle de Castex.

7.2. Deep Learning et emprunts lexicaux

Le *Deep Learning* appliqué au texte nous a permis de constater que les cinq déclarations empruntent manifestement des éléments au discours d'investiture du premier mandat. Ce premier discours sert tout d'abord de repère et d'action pour les différents locuteurs, par rapport au discours du second mandat qui tente de privilégier la stabilité (Benesebia & Bambrik, 2022). Le taux d'emprunt avoisine les 70%.

PREMIER MINISTRE	DISCOURS PREMIER MANDAT	DISCOURS SECOND MANDAT
MICHEL BARNIER	67	33
GABRIEL ATTAL	66	34
ÉLISABETH BORNE	72	28
JEAN CASTEX	70	30
ÉDOUARD PHILIPPE	67	30

Tableau 2 : Données fournies par Hyperbase

De manière générale, l'emprunt lexical et linguistique (Mayaffre *et al.* 2020) répond à une logique simple qui repose sur le facteur chronologique. Les cinq déclarations se ressemblent et restent proches les unes des autres.

Pour aller au bout de notre réflexion, nous avons décidé de mener la même expérience pour mesurer le taux d'emprunts et d'inspirations par rapport aux discours politiques des autres présidents de la Cinquième République. La base de données *Élysée* développée par la plateforme Hyperbase de l'université de Nice⁶ qui recense les discours présidentiels français de 1958 a été interrogée pour répondre à cette problématique.

Le Deep learning a reconnu également les textes de Macron et a confirmé les traces de présence et de ressemblances avec ses différentes allocutions et discours dans les cinq déclarations.

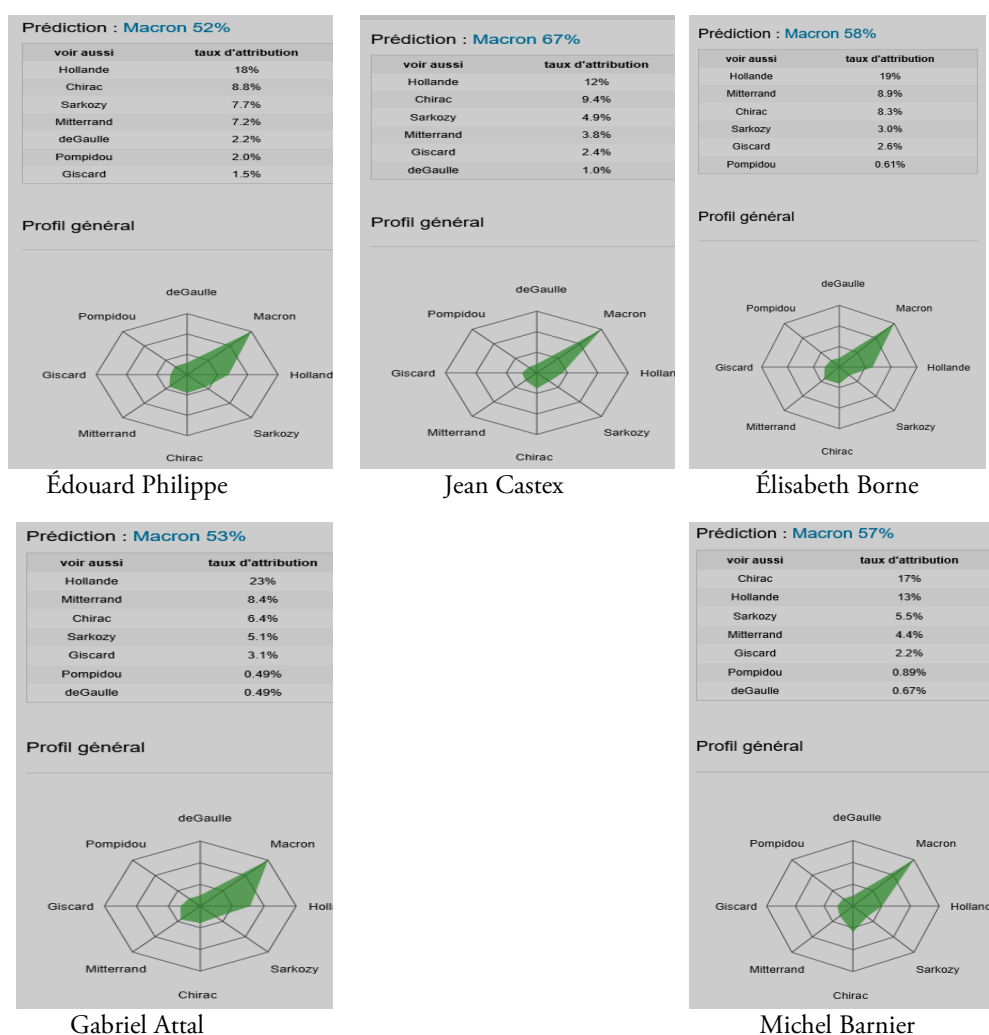


Figure IX : Hyperdeep appliqué aux discours de déclaration générale

⁶ Hyperbase | Analyse de données textuelles en ligne : <https://mesure-du-discours.unice.fr/hyperbase/>

Les couches cachées du *Deep learning* montrent comment les cinq déclarations reprennent les discours de Macron pour faire passer une idée sur les réformes que ce dernier compte engager. L'algorithme indique que chaque Premier ministre emprunte des différents présidents, principalement Hollande, comme le président qui précède Macron, mais le fait surprenant est de voir que Barnier s'inspire plus de Chirac que de Macron. La thématique du *débat* renvoie de manière claire au président Macron. Par le biais de sa déclaration, Barnier tente l'apaisement et l'inscription dans de nouveaux ateliers et chantiers de réformes, par exemple.

Il est à noter que les cinq locuteurs construisent leurs déclarations de politique générale de leurs respectifs gouvernements en s'inspirant et en empruntant de manière volontaire des éléments du président Macron, et involontairement peut-être, des autres Présidents.

La proximité déclaration générale / président pourrait être justifiée par le paradigme chronologique (Hollande puis Macron), par le facteur thématique (c'est presque toujours les mêmes chantiers de réformes) même si la problématique écologique demeure récente par rapport aux autres, et s'éloigne par le choix de lexiques comme une évidence qui s'adaptent et qui évoluent.

La description des marqueurs linguistiques des cinq locuteurs pourrait être aussi observée grâce aux passages clés fournis par l'*hyperdeep* qui se distingue par sa capacité à revisiter le corpus, utilisé pour l'entraînement, en offrant une description analytique des passages clés associés à une classe donnée (la déclaration/locuteur). Cette partie fera l'objet d'une autre étude et sera appuyée et enrichie par une visualisation graphique dans la mesure où les formes graphiques, les lemmes et les codes grammaticaux seront mis en valeur grâce à un système de couleurs différenciées qui rendent la lecture plus facile et la description de plus en plus intéressante. Cette étude mettra la lumière sur le rôle et l'intérêt du calcul du TDS (Vanni *et al.*, 2020) dans la visualisation détaillée des scores attribués à chaque mot et d'identifier les marqueurs qui ont joué un rôle dans l'attribution à une classe.

8. Conclusion

L'intelligence artificielle appliquée aux textes et associée à la logométrie ne cesse de se croiser et de se compléter pour offrir au chercheur la possibilité de se verser dans des lectures qui dépassent les lectures conventionnelles. Si la logométrie se contente d'une analyse descriptive, l'*hyperdeep* permet de se promener dans des lectures prédictives qui auront leur dernier mot à dire dans les prochaines années. La diversité des méthodes d'analyse et les lectures qui s'y dégagent constituent un terrain riche d'informations et digne d'intérêt afin d'engager d'autres constats et études. Toutes les analyses qui en découlent pourraient constituer également des terrains propices pour d'autres analyses d'où l'intérêt de cette complémentarité.

Tout au long de cette étude, nous avons essayé de susciter le débat autour d'un discours politique pour appréhender ses propres caractéristiques, et mesurer son lien avec la politique du président. La description de ce corpus fait resurgir différentes observations sur les différents Premiers ministres et la manière de présenter la déclaration générale.

Cette étude nous a ouvert les yeux sur les complexités d'un discours qui évolue sur le plan des idées et sur la volonté de s'inscrire dans des réformes politiques, économiques et sociales, qui reste désormais prisonnier d'une conjoncture politique spéciale qui marque la Cinquième République. Nombreuses sont les motions de censure de gouvernement auxquelles ont été confrontés les Premiers ministres de Macron. Le gouvernement de Michel Barnier a été censuré le 4 décembre 2024, et devient le deuxième depuis l'avènement de la Cinquième République. Un fait politique inédit qui aura des conséquences sur l'avenir de cette République. Le plus âgé et le plus éphémère Premier ministre de la Cinquième République garde les caractéristiques d'un discours républicain qui détaille une feuille de route gouvernementale, axée surtout sur la réforme des finances, les services publics et la problématique de l'immigration. Pour y parvenir, il se présente lui-même aux Français, comme étant un gaulliste sans que le *Deep Learning* révèle des emprunts au Général de Gaulle, au même titre que les autres locuteurs. Il se distingue par son recours fréquent aux verbes *devoir* et *faire* et à un emploi équilibré des pronoms personnels *nous* et *je* par opposition au plus jeune Premier ministre de ladite République, Gabriel Attal, qui s'en sert et le suremploie avec le verbe aller pour incarner le dynamisme et les futures aspirations d'un homme politique qui côtoie le plus jeune Président de la Cinquième et auquel il emprunte le verbe agir pour marquer sa présence, son efficacité et sa capacité à prendre les bonnes décisions.

Quant à la deuxième Première ministre de ladite République, Élisabeth Borne, son discours reste marqué par le recours fréquent à l'adverbe *ensemble* qui revendique une action commune, le nom *égalité* qui aspire à une meilleure considération face à une femme à la tête de l'exécutif, le verbe *bâtir* comme une inscription dans une nouvelle dynamique politique et de réformes, et enfin d'un suremploi du pronom personnel *nous* qui résonne de plus en plus avec la volonté de mener à bien ses réformes.

Édouard Philippe comme Premier ministre du premier mandat de Macron se démarque des autres locuteurs par une allocution qui prône l'action et reste descriptive dans l'ensemble en se distinguant par le recours fréquent aux différents verbes dits *sub-jectifs* pour marquer son discours, par opposition à la déclaration de Jean Castex qui reste dominée par la réforme après la crise sanitaire de la COVID-19.

L'analyse factorielle des correspondances a également révélé la présence deux périodes qui marquent ce discours qui restent éloignées l'une de l'autre qui témoignent

d'un changement majeur quant à la politique générale de gouvernement faute d'une majorité au parlement, tandis que l'analyse hiérarchique descendante renvoie aux thématiques qui composent cette typologie de discours.

Pour terminer, le discours de déclaration de politique de déclaration constitue une typologie discursive à part. Il constitue un exercice politique, certes non obligatoire, mais qu'est l'expression d'une volonté de mettre en exécution un programme présidentiel. La diversité des thématiques et des réformes réclame des locuteurs un investissement important dans un savoir-faire linguistique qui demande souvent le recours à des stratégies qui se diversifient en fonction de la configuration des instances populaires élues. Nul ne peut douter de la difficulté d'un tel exercice devant un auditoire composé notamment d'opposants politiques qui guettent la première occasion pour s'attaquer à sa feuille de route, et de remettre en question ses principales réformes. Les méthodes adoptées, dans cette étude pour appréhender les différentes allocutions de politique générale, ont permis d'éclairer davantage la construction des procédés et des stratégies discursives des acteurs politiques en France.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEAUDOIN, Valérie (2016) : « Retour aux origines de la statistique textuelle : Benzécri et l'école française d'analyse des données », in Damon Mayaffre *et al.* (coord.), *JADT 2016 : 13^{es} Journées internationales d'analyse statistique des données textuelles*. Nice, Presses de Fac Imprimeur, 17-27. URL : <https://hal.science/hal-01376938/document>
- BENSEBIA, Abdelhak & Lineda BAMBRIK (2022) : « Analyse avec *Iramuteq* du discours de la campagne électorale des présidentielles en France 2022. Analyses thématique et rétorique ». *Altralang Journal*, 4, 172-212. URL : <https://asjp.cerist.dz/en/article/209156>
- BENSEBIA, Abdelhak & Lineda BAMBRIK (2023) : « Les discours inauguraux de la V^e République française. Exploration statistique des modalités énonciatives ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 24, 239-266. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2023.-24.13>
- BENZECRI, Jean Paul (1982) : *Histoire et préhistoire de l'analyse des données*. Paris, Dunod.
- BENZECRI, Jean Paul (1992) : *Correspondence Analysis Handbook*, New-York, Basel, Hong Kong, Marcel Dekker, Inc.
- BENZECRI, Jean Paul *et al.* (1981) : *Pratique de l'analyse des données, Linguistique et lexicologie*. Paris, Dunod.
- BRUNET, Étienne & Laurent VANNI (2019) : « *Deep learning* et authentification des textes ». *Texte ! Textes et Cultures*, XXIV/1, 1-34. URL : http://www.revue-texto.net/docannexe/file/4194/texto_brunetvanni_deep_final.pdf

- DEBRÉ, Michel (2017) : « La présence du général de Gaulle est la première de nos nécessités nationales », in Jean Garrigues (dir.), *Les grands discours parlementaires de Mirabeau à nos jours*. Paris, Armand Colin, 388-392. DOI : <https://doi.org/10.3917/arco.garri.-2017.01.0388>
- FONVIEILLE-VOJTOVIC, Aline (1993) : *Paul Ramadier (1888-1961). Élu local et homme d'État*. Paris, Éditions de la Sorbonne. URL : <https://books.openedition.org/psorbonne/-68964>
- GUARESI, Magali (2020) : « Décrire les textes politiques par le deep learning : à la recherche de nouveaux observables ». *JADT 2020 - 15^{es} Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles*, Toulouse. URL : <https://hal.science/hal-03167188v1/document>
- GUARESI, Magali & Damon MAYAFFRE (2021) : « Intelligence artificielle et discours politique. Quelles plus-values interprétatives ? Application aux corpus parlementaire et présidentiel contemporains », in Damon Mayaffre & Laurent Vanni (dir.), *L'intelligence artificielle des textes. Des algorithmes à l'interprétation*. Paris, Honoré Champion (coll. Lettres numériques), 131-182. URL : <https://hal.science/hal-03347997/document>
- LABBÉ, Cyril & Dominique LABBÉ (2003) : « La distance intertextuelle ». *Corpus*, 2, 95-118.
- LEBART, Ludovic ; Bénédicte PINCEMIN & Céline POUDAT (2019) : *Analyse des données textuelles*. Québec, Presses de l'Université du Québec.
- LEBART, Ludovic & André SALEM (1994) : *Statistique textuelle*. Paris, Dunod.
- MARCHAND, Pascal (2007) : *Le grand oral. Les discours de politique générale de la Ve République*. Bruxelles, De Boeck Université.
- MARCHAND, Pascal (2010) : « De l'affrontement partisan à la violence symbolique : la déclaration de politique générale dans la V^e République ». *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 14/2, 49-66. DOI : <https://doi.org/10.3917/parl.014.0049>
- MAYAFFRE, Damon (2008) : « De l'occurrence à l'isotopie. Les co-occurrences en lexicométrie ». *Syntaxe & Sémantique*, 9, 53-72. URL : <https://shs.cairn.info/revue-syntaxe-et-semantique-2008-1-page-53?lang=fr>
- MAYAFFRE, Damon ; Magali GUARESI & Laurent VANNI (2020) : « Ces mots que Macron emprunte à Sarkozy. Discours et intelligence artificielle ». *Corpus*, 21. URL : <http://journals.openedition.org/corpus/5105>
- MIKOLOV, Thomas *et al.* (2013) : « Distributed representations of words and phrases and their compositionality ». *Advances in neural information processing systems*, 26 (C. Burges *et al.*, éd.), 3111-3119.
- TADONNET, Maxime (2017) : « 2. Adolphe Thiers, fondateur d'une république : 1871-1873 », in Maxime Tadonnet (dir.), *Histoire des présidents de la République*, Paris, Perrin, 61-85.
- VANNI, Laurent & Adiel MITTMANN (2016) : « Cooccurrences spécifiques et représentations graphiques, le nouveau "Thème" d'Hyperbase ». *JADT 2016 - 13^{es} Journées internationales d'analyse statistique des données textuelles*, Nice, 295-305. URL : <https://hal.science/hal-01359413v1>

- VANNI, Laurent & Frédéric PRECIOSO (2021) : « L'intelligence artificielle des textes. Présentation », in Damon Mayaffre et Laurent Vanni (dir.), *L'intelligence artificielle des textes - Des algorithmes à l'interprétation*. Paris, Honoré Champion, 9-71.
- VANNI, Laurent ; Dominique CORNELI ; Dominique LONGREE ; Damon MAYAFFRE & Frédéric PRECIOSO (2020) : « *Hyperdeep : deep learning* descriptif pour l'analyse de données textuelles ». *JADT 2020 - 15^{es} Journées internationales d'analyse statistique des données textuelles*, Toulouse. URL : <http://hal.science/hal-02926880v1>
- VANNI, Laurent ; Mélanie DUCOFFE ; Damon MAYAFFRE ; Frédéric PRECIOSO ; Dominique LONGREE ; Vareesh ELANGO ; Santos Nazly BUITRAGO ; Juan GONZALES HUESCA ; Luis GALDO & Carlos AGUILAR (2018) : « Text deconvolution saliency (tds) : a deep tool box for linguistic analysis », in Iryna Gurevych & Yusuke Miyao, *Proceedings of the 56th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (vol 1: Long Papers)*. Melbourne, Association for Computational Linguistics. URL : <https://hal.science/hal-01804310v1>

Annie Ernaux dans l'imaginaire médiatique français

Laurence CHAGRIN

Universidad de Cádiz

laurence.chagrin@orange.fr

<https://orcid.org.0000-0002-3628-0513>

Resumen

Desde hace veinte años, se multiplican los trabajos que amplían el análisis del texto hacia el peritexto, del discurso literario al discurso auctorial. De este modo se han creado herramientas conceptuales como la «imagen de autor», instando a la renovación de la reflexión sobre los mecanismos de consagración de la obra. Aquí se trata de cuestionar el rol de los medios de comunicación en la trayectoria de Annie Ernaux, centrándose en su imagen mediática, cuya construcción se apoya sobre estereotipos del autor en el imaginario social. A pesar de las tentativas de control auctorial, el discurso mediático impone su lectura de la obra como reflejo de las características psico-sociales del escritor, evitando las dificultades de la crítica literaria y atenuando la carga política de los textos.

Palabras clave: imagen de autor, postura, *ethos*, crítica literaria, estudio de recepción.

Résumé

Depuis une vingtaine d'années, les travaux élargissant l'analyse du texte vers le péri-texte, du discours littéraire au discours auctorial, se multiplient. Ainsi sont nés des outils d'analyse comme l'« image d'auteur », appelant au renouvellement de la réflexion sur les mécanismes de consécration de l'œuvre. Il s'agit ici d'interroger le rôle tenu par les médias dans le parcours d'Annie Ernaux, en se centrant précisément sur son image médiatique, dont la construction s'appuie sur les figures de l'écrivain dans l'imaginaire social. Malgré les tentatives de contrôle actoriales, le discours médiatique impose sa lecture de l'œuvre comme reflet des caractéristiques psycho-sociales de l'écrivain, contournant les difficultés de la critique littéraire et atténuant la charge politique des textes.

Mots-clés : Image d'auteur, posture, *ethos*, critique littéraire, étude de réception.

Abstract

In the last twenty years, there have been an increasing number of studies that broaden the scope of analysis from the literary text to the auctorial discourse, and from text to peritext. Thus, conceptual tools were created, such as the « author's image », calling for a rethinking about the work's process of recognition. We will examine the function of the media in Annie Ernaux's trajectory, focusing on her media image, whose construction draws on the writer's

* Artículo recibido el 9/10/2024, aceptado el 3/12/2024.

stereotypes in social imaginary. Despite the author's controlling attempts, the media discourse imposes its interpretation of the work as a reflection of the writer's psycho-social characteristics, avoiding the difficulties of literary critic and euphemising the political dimension of the texts.

Keywords: Author's image, posture, *ethos*, literary critique, reader-based analysis.

1. Introduction

Il y a près de quarante ans, Annie Ernaux publiait une tribune dans *Le Monde*, très critique à l'égard du poids de l'image médiatique de l'écrivain sur la réception du texte :

Par les médias, la reconnaissance, plus ou moins liée à l'idée de réussite, a été transformée en valeur dominante. Il y a en effet, actuellement, une sorte d'image collective de l'écrivain : c'est quelqu'un qui passe à *Apostrophes*. Loin d'être l'expression d'une croyance naïve, ce raccourci mesure exactement les conditions nécessaires de la reconnaissance du livre : que l'écrivain soit vu d'abord (Ernaux, 1985).

Nous souhaitons précisément revenir sur les différentes manières dont cette auteure, désormais reconnue, a été donnée à « voir », autrement dit sur les figures de l'écrivaine à l'orient des discours critiques portant sur ses textes. Son exemple est d'autant plus intéressant qu'il participe d'une tendance littéraire au réengagement¹, dont on peut interroger ainsi l'appropriation médiatique.

Pour cette étude de réception, nous nous inscrivons dans le cadre dessiné par Amossy (2009). Il s'agit de dégager les scénographies auctoriales (Diaz, 2007) qui contraignent les discours tenus à la fois par l'auteur et les critiques :

En effet, les images que les commentateurs et les écrivains eux-mêmes proposent de l'auteur sont indissociables des représentations stéréotypées de l'écrivain à travers le prisme desquelles ils sont donnés, ou se donnent, à voir (Amossy, 2009 : 10).

Nous reprenons sa tripartition des niveaux d'analyse de l'image d'auteur :

- L'*ethos* auctorial est un effet du texte.
- L'image d'auteur est construite dans et par le discours médiatique.
- Enfin, la posture « désigne les modalités selon lesquelles il [l'écrivain] assume, reproduit ou tente de modifier la façon dont les discours d'accompagnement le donnent à voir » (Amossy, 2009 : 13).

¹ « Annie Ernaux, chroniqueuse de sa génération à laquelle l'histoire littéraire doit d'avoir repolitisé le genre volontiers égoïste et autarcique de l'autobiographie » note Alexandre Gefen (2021 : 170 ; 214) en intégrant cette auteure à un constat plus général sur le retour d'une littérature dite « réengagée ».

Une telle approche permet de prendre en compte les phénomènes d'interdiscursivité entre les différents espaces où se modèle et se configure l'image d'auteur (œuvre, péri-texte, épitéxte), à partir de schèmes collectifs, qui sont à leur tour affectés par ce travail de représentation. Nous avons ainsi élargi la démarche de Laborde-Milaa et Temmar (2008)² dont l'analyse porte sur la mise en scène de l'écrivain dans la presse écrite à partir d'une figure stéréotypée en arrière-plan. En nous focalisant sur le cas d'Annie Ernaux, il a été possible de faire dialoguer l'image de l'auteur telle que d'autres l'élaborent, avec sa posture propre, dans et aux alentours de l'œuvre. L'écrivaine a la particularité d'intervenir dans l'œuvre « directement », par le biais de pauses métatextuelles, afin d'essayer d'encadrer sa réception, une dimension à laquelle la critique n'est pas insensible : « Annie Ernaux explique tout bien » note avec irritation une journaliste de *Libération* (Claire Devarieux, 23 mars 2000), à propos de *L'Événement*.

Notre corpus se constitue de critiques récentes, correspondant à la parution de *Mémoire de fille* (mars 2016), du *Jeune homme* (mai 2022) et à l'attribution du prix Nobel à Annie Ernaux (octobre 2022). Les articles retenus sont issus d'un équilibre entre journaux quotidiens et hebdomadaires français (*Le Figaro*, *Le Monde*, *Elle*, *Le Journal du Dimanche*, *Télérama*, *Valeurs actuelles*), complété par une sélection d'émissions littéraires télévisées et radiophoniques (*La Grande Librairie* sur France 5, *Le Grand Entretien* et *L'Invité du matin* sur France Inter). Pour élargir l'analyse et comparer cette réception contemporaine avec l'accueil médiatique reçu par l'auteure à ses débuts, nous avons pu mobiliser les travaux publiés par Isabelle Charpentier (1994)³, Lyn Thomas (1999 : 140-62)⁴, et Francisca Romeral Rosel (2007 : 393-474)⁵. La dimension diachronique de cette étude permettra d'apprécier l'évolution ou la permanence de stéréotypes configurant les représentations de l'écrivain.

Nous avons distingué trois moments clés dans le parcours d'Annie Ernaux : une première phase d'ascension symbolique dans la sphère médiatique qui aboutit à une crise, en 1992, avec la publication de *Passion simple* ; un rebond au tournant des années 2000 et un processus de lente reconnaissance institutionnelle qui assoit son appréciation par la critique littéraire spécialisée ; la consécration avec l'attribution du prix Nobel de cette reconnaissance institutionnelle mais le maintien de la division de l'opinion dans les médias nationaux généralistes. Ces trois moments sont à mettre en

² « Les articles de notre corpus de presse se construisent à partir d'un présupposé : l'existence d'un écrivain-type, un écrivain-modèle, pourvu à la fois de valeur et d'authenticité » (Laborde-Milaa & Temmar, 2008 : 1)

³ Qui couvre la période allant de la réception des *Armoires vides* (1974) à celle de *Passion simple* (1992).

⁴ Ce travail reprend en partie le corpus d'Isabelle Charpentier, et porte particulièrement sur les critiques de *La Honte* et *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, publiés en 1997.

⁵ Cette analyse de réception embrasse l'ensemble des publications littéraires d'Annie Ernaux, de 1974 à 2005. Elle comporte en annexe un recensement exhaustif des articles critiques parus dans la presse francophone.

dialogue avec une lente évolution du champ littéraire, marquée par la réapparition de formes d'écriture « transitives » :

Au tournant de ces années 70-80 mentionné plus haut, la littérature que Roland Barthes disait « intransitive » s'est en effet redonné des objets, au nombre desquels le réel, l'Histoire, le social... et, bien sûr, en tout premier lieu, l'expression du sujet (Viart, 2011 : 7).

Ainsi on peut dire que l'œuvre d'Annie Ernaux s'inscrit dans une période marquée à ses bornes par deux configurations distinctes du champ littéraire français : la fin des années 60, dominée par les valeurs formelles, et ce début de deuxième millénaire, caractérisé par une repolitisation du fait littéraire.

2. Les enjeux d'un positionnement non-féministe

Annie Ernaux débute sur la scène littéraire à un moment où, malgré des propositions théoriques universitaires visant à déconstruire « l'auteur » (Barthes, 1984 ; Foucault, 1994), le discours médiatique reste focalisé sur la figure de ce dernier : « L'information sur les livres fonctionne en répétant et en déplaçant l'effet que doivent produire les livres eux-mêmes, en les faisant se refléter dans l'image de leur auteur » (Lejeune, 1980 : 38). Durant cette période, l'archétype implicite qui domine l'imaginaire social est celui du « grand écrivain », dérivé de mises en scène de l'auteur à l'âge romantique : un individu exceptionnel, prédestiné à l'écriture, dont l'esprit – emblématique de l'époque – se reflète dans l'œuvre, une, éternelle et singulière (Garcia, 1980 : 55-58 ; Laborde-Milaa & Temmar, 2008 : 4-22). À cette image se superpose le stéréotype de l'intellectuel, dont les engagements et les intentions critiques sont parfois lissés par l'usage médiatique, afin de réintégrer « l'écrivain-intellectuel » à un panthéon classique politiquement neutre (Garcia, 1980 : 57).

Le premier texte d'Annie Ernaux, *Les Armoires vides*, paraît dans la collection « Blanche » de Gallimard (initialement nourrie des titres de la *Nouvelle Revue Française*), aisément identifiable par sa charte graphique crème et rouge. Ainsi, quand nul ne peut encore associer un visage au nom d'Annie Ernaux, son image lui vient d'abord de la maison d'édition où elle publie, impliquant à l'arrière-plan l'idéal-type masculin que nous venons d'évoquer. Les éditeurs organisent la promotion de l'auteure en organisant à la sortie de ses trois premiers livres, en 1974, 1977 et 1981, sa participation à l'émission *Aujourd'hui Madame : des auteurs face à leurs lectrices* (France 2). Lors de l'émission de 1974, le plateau est exclusivement composé d'auteures : Françoise Leffèvre, Christine Pawlowska et Victoria Thérèse (dont le livre est publié par les Éditions des Femmes). Forte de l'apport symbolique assuré par sa maison d'édition, Annie Ernaux choisit de gommer son genre, ce qui peut sembler contradictoire pour une femme prenant un parti féministe sur certains sujets (sexualité féminine, avortement), mais se justifie par des précédents. Nathalie Sarraute par exemple avait exigé d'être représentée

sur la photographie des « nouveaux romanciers » jambes décroisées, comme ses compagnons (Bertrand-Jennings, 2009 : 84). Annie Ernaux refuse d'être perçue d'abord comme une femme, et d'être invitée à des événements (conférences, etc...) organisés sous la bannière féministe, pressentant peut-être que « le capital acquis dans les rangs féministes ne suffit pas à maintenir dans le champ littéraire » (Naudier, 2004 : 208)⁶. Rejetant ce « stigmat », « la romancière se distingue de ses contemporaines en imposant ses propres schèmes de pensée, selon lesquels la classe prime sur le sexe » (Naudier, 2004 : 214).

Il semble que la presse écrite donne une image majoritairement concordante avec cette posture, comme en témoigne le titre de l'article de *Libération* paru à la sortie de *Ce qu'ils disent ou rien* : « Sur fond d'ennui familial, la brèche violente des mots » (7 avril 1977). Les thématiques sexuelles et féminines sont masquées pour favoriser un axe de lecture social, conforme à l'interprétation suggérée par la maison d'édition Gallimard, qui annonce sur le bandeau de la couverture : « La difficulté d'être une adolescente dans un milieu culturel défavorisé ». Certains journalistes néanmoins présentent Annie Ernaux à travers le prisme du genre (« voix de femme » ou « roman au féminin »). La sortie de *La Femme gelée* infléchit dans ce sens le discours journalistique, ainsi que le suggère le rapprochement avec Simone de Beauvoir dans le titre de l'article publié du *Monde des livres* (27 mars 1981) : « L'infortune d'être une femme. Annie Ernaux montre que trente ans après *Le Deuxième sexe*, rien n'a changé ». À l'occasion de cette publication, Ernaux apparaît dans une émission sur TF1 (*Féminin présent*) et participe au programme radiophonique *Un livre, des voix* sur France Culture.

La Place (1984), qui obtient le prix Renaudot l'année de sa parution, confirme le classement de l'auteure comme « romancière de la déchirure sociale » (*Le Monde*, 13 novembre 1984). L'*ethos* de la narratrice se caractérise par un double refus de l'esthétique romanesque et de la complicité avec le lecteur bourgeois (Ernaux, 2011c : 452). Le texte paraît adressé aux parents de l'auteure, comme le suggère la métaphore de la lettre : « L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles » (Ernaux, 2011c : 442). Cette énonciation, placée sous le signe du tragique car vouée à l'échec – le père de l'auteure ne lira pas le livre – se rapproche de la conscience malheureuse sartrienne : « Tout se passe comme si l'écrivain en venait finalement à attester devant son public réel de l'engagement qu'il a pris contre lui et que, dès lors, écrire pour son public virtuel signifiait parler en son nom et à sa place » (Denis, 2000 : 62), le public réel étant ici formé de lecteurs bourgeois, tandis que le public virtuel est constitué par sa communauté d'origine. Cependant, la distance affichée par la narratrice avec cette

⁶ Xavière Gautier, Christiane Rochefort et Victoria Thérèse auraient été prises au piège du marquage féministe, ce qui aurait durablement affecté leur notoriété une fois la vague féministe des années soixante-dix passée (Naudier, 2004 : 206).

communauté, soulignée par la mise en scène textuelle d'expressions entendues pendant son enfance (citations en italiques par exemple), signale son appartenance désormais au monde qui rejetait ses parents (« maintenant, je suis vraiment une bourgeoise », Ernaux, 2011c : 442).

Consacrée par une invitation à l'émission *Apostrophes* (6 avril 1984)⁷, sortant enfin du cadre des programmes « féminins », Annie Ernaux adopte le rôle d'auteur prescrit par le cadre : tenue sobrement élégante, langage choisi. On sait l'impact de ce langage du corps grâce au courrier des lecteurs et à l'analyse qu'en propose Lyn Thomas (Thomas, 1999 : 120-121). Cependant, l'écrivaine se conforme à l'*ethos* « anti-littéraire » inscrit dans le texte, un trait rendu visible par le dispositif de l'émission. Bernard Pivot lit le passage suivant : « Depuis peu je sais que le roman est impossible... » (Ernaux, 2011c : 442) à la suite de quoi elle affirme : « C'était très important pour moi de ne pas vouloir faire un roman ». La position ambiguë de l'auteure-narratrice – thématisée par le titre du livre, *La Place* –, issue du monde « dominé » mais participant du monde dominant, produisant un texte à la fois dans et hors de la Littérature (paratopique⁸) –, est soulignée par le journaliste : « ce que vous dites est complètement contradictoire ». Nous pourrions appliquer à Annie Ernaux l'analyse formulée par Jérôme Meizoz (2009 : 13) au sujet de Céline :

Mon hypothèse consiste à dire que l'*ethos* discursif construit par Céline dans ses romans exerce une contrainte sur la mise en scène de l'écrivain en public [...]. Autrement dit, l'image discursive de l'auteur construite dans le discours, s'imposant par la circulation des écrits, tend à devenir, dans ces cas, un patron de la conduite publique de l'écrivain.

L'opposition au monde bourgeois (que représente *Apostrophes*) est néanmoins euphémisée dans l'émission, en particulier par le procédé de contournement de la question de l'engagement. Le discours critique se maintient dans un registre purement « esthétique », au sens que ce terme peut avoir dans la doctrine kantienne, c'est-à-dire détaché des sphères éthiques et cognitives, *a fortiori* du domaine politique. Un tel silence se conforme à la distribution du travail intellectuel durant les années 1970 (Denis, 2000 : 280-302) et à la conséquente délégitimation des écrivains dans le champ des affaires publiques (Sapiro, 2011 : 705). Annie Ernaux le déplore dans *Le Monde* (Ernaux, 1985) : « Il est troublant de remarquer que, si l'engagement politique rencontre de moins en moins d'adeptes parmi les écrivains, il y a peu de problèmes de conscience pour participer à n'importe quelle émission » ; et dans un article intitulé « Littérature

⁷ « Le passage à *Apostrophes* est essentiel, certains diront indispensable, à la carrière d'un livre » (Lecarme & Vercier, 1982 : 16) ; « Le professeur de français le plus écouté aujourd'hui, c'est peut-être Bernard Pivot » (Lejeune, 1980 : 31).

⁸ « L'art n'a pas d'autre lieu que ce mouvement, l'impossibilité de se fermer sur soi et de se laisser absorber par cet Autre qu'il faut rejeter mais dont on attend la reconnaissance » (Maingueneau, 2004 : 77).

et politique » (Ernaux, 2011d) : « Ce qui a longtemps été sujet de débat, le rôle de l'écrivain dans la société, est devenu impensable, voire incongru ». L'écrivain engagé n'était pas autorisé chez Pivot.

4. La honte d'être (et de lire) Annie Ernaux

La parution d'*Une femme* (1998) confirme son succès commercial et médiatique : chiffres de vente élogieux, nouvelle apparition sur le plateau d'*Apostrophes*. Mais cette dynamique de consécration s'interrompt quand l'image d'auteur d'Annie Ernaux entre en collision, à la sortie de *Passion simple* (1992) avec une figure dérivée de celle de la narratrice de ce dernier texte. Celle d'une femme de cinquante ans, sexuellement active : c'est peut-être le fait qu'elle soit sujet du désir, au lieu d'être dépeinte comme un bel objet (il n'y a pas de description physique de ce personnage), et qu'elle soit une femme qui entretient une relation, au lieu de se concentrer sur ses devoirs de mère (la narratrice ne manifeste que peu de souci maternel dans ce texte), qui attise l'ire de certains journalistes. Selon Roland Barthes, analysant les conceptions sous-jacentes à un article du magazine *Elle* portant sur les romancières françaises contemporaines :

Les femmes sont sur terre pour donner des enfants aux hommes ; qu'elles écrivent tant qu'elles veulent, qu'elles décorent leur condition, mais surtout qu'elles n'en sortent pas [...]. Un roman, un enfant, un peu de féminisme, un peu de conjugalité, attachons l'aventure de l'art au pieux solides du foyer (Barthes, 1979 : 53).

Le caractère déceptif de la figure principale de *Passion simple*, perçue sur fond d'attentes associées au rôle traditionnel de la femme, est anticipé par le texte qui avertit son public pas moins de trois fois sur son seuil : l'exergue, une citation de Roland Barthes : « *Nous deux* – le magazine – est plus obscène que Sade », annonçant la provocation ; à l'incipit, la mise en abyme de l'acte de lecture, sous forme de visionnage de film pornographique, sans décodeur ; et le métacommentaire qui suit : « Il m'a semblé que l'écriture devrait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral » (Ernaux, 2011 : 659). L'absence de décodeur doit être reliée à la difficulté manifestée par l'auteure-narratrice à entrer dans un genre précis, qui permette de cadrer et faciliter la communication littéraire (Ernaux, 2011 : 667). *Passion simple*, qui se place rapidement au sommet des ventes, marque un écart dans le jusque-là « parcours sans faute » de l'auteure : « Annie Ernaux confond la critique » selon le magazine littéraire *Nuit blanche* (printemps 1992).

Lyn Thomas, considérant avec Isabelle Charpentier (1994) que le commentaire professionnel est sous-tendu par la nécessité, pour celui qui l'énonce, d'affirmer et de consolider son statut de gardien de la littérature (*gatekeeper*, Thomas, 1999 : 140) souligne la stratégie qui consiste à s'attaquer à la personne d'Annie Ernaux – c'est-à-

dire, dans les termes de notre analyse, à dégrader son « image d’auteure » – afin d’exclure *Passion simple* du canon littéraire. Ainsi, certains journalistes mobilisent le stéréotype de la « midinette », qui combine selon le dictionnaire *Larousse* un sème social et un sème féminin : au sens ancien une « jeune ouvrière parisienne de la couture et de la mode », et au sens moderne, dans un registre familier, une « jeune fille à la sentimentalité naïve ». D’autres se livrent à une association peu flatteuse avec Simone de Beauvoir⁹ : « Annie Ernaux. Mémoires d’une jeune femme coïncée » (*Libération*, 16 janvier 1992). Enfin, un motif fréquemment invoqué est celui du bovarysme : « Les petites Emma 1992 » (*Le Magazine Littéraire*, n° 301, 7 août 1992), « Un gros chagrin. Ou comment dans *Passion simple* Annie Ernaux se prend pour la petite nièce de Madame Bovary » (*Le Nouvel Observateur*, 9-15 janvier 1992), un *topos* qui fera long feu¹⁰. Pour Lyn Thomas (1999 : 155) : « In all of these cases a woman writer is compared with a male novelist’s female character, indicating the difficulty in French culture of seeing a woman as writing subjects, rather than objects of the male gaze or textual mastery ».

Quant à Isabelle Charpentier, elle estime que le changement de contexte politique et moral favorise l’expression de jugements jusque-là refoulés :

On peut dès lors émettre une première hypothèse : si le succès public de l’écrivain force les interprètes autorisés à côtoyer et commenter ces œuvres « vulgaires » depuis le milieu des années soixante-dix jusqu’au milieu des années quatre-vingt, à un moment où l’atmosphère socio-politique générale les incite, bon gré mal gré à une prudente tolérance face à cette exhibition de stigmates sociaux, la réactivation « d’anciennes-nouvelles » valeurs idéologiques dans le champ intellectuel, couplée au glissement thématique de l’écrivain et à l’absence de renouvellement stylistique, permet de lever le tabou et rend désormais cette confrontation intolérable (Charpentier, 1994 : 73).

Annie Ernaux a fait sienne cette conception bourdieusienne selon laquelle les valeurs esthétiques sont le masque d’un jugement de classe et d’une discrimination de genre : « Ce qu’on me reproche, c’est une double obscénité sociale et sexuelle » (Ernaux, 2003 : 98). Il y aurait comme un refus, de la part du lecteur distingué, de se percevoir à travers les figures dégradées des narratrices¹¹. Dans le cas qui nous occupe, le lien

⁹ Elle aussi accusée d’être une « midinette » par les mêmes critiques, dix ans auparavant (Moi, 1994 : 78).

¹⁰ Le journal *Valeurs Actuelles* titre « Deux livricules à la mode... Une Bovary du pauvre – du misérabilisme racoleur et sans style » à la sortie de *Je ne suis pas sortie de ma nuit* et de *La Honte* (8 février 1997) et reprend cette comparaison vingt ans plus tard « Qui a dit : “Madame Bovary lisait des romans, aujourd’hui elle en écrit ?” Il ne pouvait pas ne pas penser à Annie Ernaux » (13 octobre 2022).

¹¹ « “Je” fait honte au lecteur » déclare la narratrice de *Journal du dehors* (Ernaux, 2011a : 504). Ce commentaire peut être interprété comme une réponse aux accusations formulées par la presse à la sortie de *Passion simple*, trait caractéristique d’un phénomène d’intériorisation du discours médiatique. Le

entre la condamnation littéraire de *Passion simple* et certaines valeurs morales « conservatrices » est rendu manifeste par l'objectivation statistique : selon ces deux études (Charpentier, 1994 ; Thomas, 1999 : 144-146), les critiques négatives proviennent en majorité d'hommes, écrivant pour des journaux d'extrême droite – bien que des journaux de centre-gauche ou de centre-droite (*Le Nouvel Observateur*, *Le Figaro*, *L'Express*) aient également pris parti contre le livre de façon virulente. L'auteure, par le biais de ses textes, n'ajoute pas à son image d'intellectuelle des qualités féminines qui pourraient correspondre à aux clichés valorisants de l'Éternel Féminin (belle, raffinée, fragile, sensible). Au contraire, logées dans des pavillons de banlieue, récurant les toilettes, faisant les courses au supermarché, les narratrices de *Passion simple*, de *Journal du dehors*, plus tard de *La Vie extérieure* et de *Regarde les lumières mon amour*, font surgir des stéréotypes très péjoratifs : la mégère, la mémère, la « bonniche », ou la « bonne femme », comme le suggère le titre ironique « Voyage au bout du caddie » (*Jalons, le magazine du Vrai et du Beau*, hors-série n° 9, printemps 1993)¹². La figure de l'auteure se trouve désacralisée, démystifiée, et la « valeur » littéraire s'inverse. En admettant qu'Annie Ernaux cherche à incarner le « grand écrivain » devant les journalistes et le public télévisuel, il semble que cette image ne contraigne pas les narratrices de ses textes. Ce serait plutôt l'inverse : en répondant à Bernard Pivot, elle assume l'*ethos* humiliant de la narratrice de *Passion simple* : « Mais est-ce que ce que j'ai dit est si étonnant, si scandaleux que je doive ensuite me cacher ? » (*Bouillon de culture*, 8 mars 1992).

Si les jugements négatifs persistent, en particulier dans les journaux de droite – mais pas seulement – la presse lui reste globalement favorable pendant les années 1990, c'est-à-dire à la parution de *Journal du dehors* (1993), *La Honte* (1997) et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997). Pour ces deux derniers livres, Lyn Thomas trouve que seulement 21 % des articles parus dans la presse nationale portent un jugement négatif ou mitigé (Thomas, 1999 : 146). Cependant, selon la même source, cette proportion passe à 50% quand il s'agit de la presse littéraire spécialisée, ce qui montre une certaine réticence chez les critiques proches des institutions littéraires. Il faut mettre en parallèle cette retenue et le manque de reconnaissance de la part des universités françaises, dont témoigne l'absence d'ouvrages monographiques ou de thèses en littérature portant sur Annie Ernaux, jusqu'aux années 2000.

dialogue entre l'auteure et ses détracteurs se déroule non seulement sur les plateaux de télévision mais aussi, de façon implicite, dans le texte littéraire (Rossi, 2015 : 204-21).

¹² L'écriture et les tâches domestiques semblent encore incompatibles à certains journalistes : « On se doutait avant d'arriver ici, que Sylvie Germain ne serait pas – *ne pouvait pas être* –, une ménagère modèle, de celles qui connaissent les références des sacs d'aspirateur et savent tourner une béchamel » (*L'Express*, 01/09/2005, nous soulignons, cité par Laborde-Milaa & Temmar (2008 : 37)).

4. Le Christ de la littérature

C'est alors que le virage s'opère : à Arras, en 2002, se tient le premier colloque international entièrement consacré à l'auteure. En parallèle, France Culture diffuse « Annie Ernaux, vie écrite » une série de cinq épisodes de l'émission *À voix nue*. Dans cette émission, Annie Ernaux cultive le topos de la vocation littéraire : « Pourquoi suis-je venue au monde ? Pour transmuier, pour transmettre » (épisode 4/5, 7 novembre 2002, 12'34''), versant au mythe du grand artiste. On pourrait se demander dans quelle mesure les images reflétées par certains médias ont pu contribuer à l'élaboration d'un *ethos* christique – où se redessine l'image de l'artiste martyr –, à l'arrière-plan des titres *Passion simple* et *Se perdre*, et affiché dans ce métacommentaire issu de *La Honte* : « *prenez et lisez car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous* » (Ernaux, 2011b : 224, en italiques dans le texte)¹³. On peut argumenter que cette élaboration de l'image d'auteure projetée dans les textes à partir de *La Honte* s'appuie sur une scénographie de l'écrivain engagé telle qu'elle a pu être déployée chez Leiris ou Camus :

L'écrivain engagé (...) ne peut éviter de souscrire à une certaine mythologie héroïque de l'engagement, dont la valeur n'apparaît jamais si bien que lorsqu'elle se mesure au risque encouru. [...] Aussi ses textes sont-ils souvent traversés par cette vision, entre stoïcisme et tragédie, du rôle qu'il se prête : elle est en quelque sorte la contrepartie du travail d'ascèse qu'il effectue sur lui-même (Denis, 2000 : 47-48).

En parallèle, les textes d'Annie Ernaux continuent de « provoquer » (Thomas, 1999 : 48-51) en offrant au lecteur réel le reflet littéraire d'un destinataire réticent, tout en justifiant une écriture de « mauvais goût » car fidèle à un point de vue de dominé : « (Il se peut qu'un tel récit provoque de l'irritation, ou de la répulsion, soit taxé de mauvais goût. D'avoir vécu une chose, quelle qu'elle soit, donne le droit imprescriptible de l'écrire) » (Ernaux 2011d : 291, parenthèses dans le texte).

C'est peut-être par la mise en sourdine de cette tonalité âcre et vengeresse que *Les Années* bénéficient, « chose rare, d'une réception dithyrambique de la part de la critique littéraire et universitaire, et d'un important succès populaire » (Montémont, 2011 : 117). Selon Marie-Jeanne Zenetti, « l'attribution du prix Nobel, généralement

¹³ L'auteure déclare à ce propos : « J'ai tout à fait conscience d'avoir transféré certaines représentations, certains impératifs, qui ressortissent à la religion dans laquelle j'ai baignée, sur ma pratique d'écriture et le sens que je lui donne. Par exemple penser l'écriture comme un don absolu de soi, une espèce d'oblation, et aussi comme le lieu de la vérité, de la pureté même (je crois que j'ai employé ce mot dans *Se perdre*). Ou encore éprouver les moments où je n'écris pas comme une faute, la faute, "le péché mortel" [...] Ne pas être venue au monde pour rien, inutilement » (Ernaux, 2003 : 134) ; pour une analyse approfondie de cette mise en scène de l'auteure-narratrice en rédemptrice dans *La Honte*, voire l'article de François Dussart (2020). Pour une appréciation du poids de cette thématique dans l'œuvre, on se reportera à l'éclairant ouvrage de Michelle Bacholle-Bošković (2011) : *Annie Ernaux, de la perte au corps glorieux*.

considérée comme l'ultime consécration d'une carrière littéraire, parachève dans le cas d'Ernaux un processus de classicisation dans lequel *Les Années* occupent une place déterminante » dont témoigne en particulier leur intégration au patrimoine scolaire et universitaire¹⁴ (Zenetti, 2023). La relative porosité de la presse spécialisée et de l'Université assoit ce phénomène de canonisation de l'œuvre ernalienne : pour ne donner que deux exemples parmi les commentatrices autorisées d'Annie Ernaux, Thiphaine Samoyault a longtemps collaboré à *La Quinzaine Littéraire* et intervient souvent sur France Culture, tandis que Élise Hugueny-Léger a rédigé des critiques littéraires pour *The Conversation*, traduites et publiées dans le *Journal du Dimanche*. Il faut souligner pourtant que les médias généralistes gardent une certaine distance et donc une forme d'autonomie par rapport aux médias spécialisés. Ils prennent acte parfois à contre-cœur de ce succès populaire maintenant doublé d'une reconnaissance universitaire. Ainsi, pendant cette période de transformation de l'image d'Annie Ernaux en « classique », les commentaires négatifs se manifestent aussi bien dans la presse écrite qu'à la radio ou à la télévision, et resurgissent de façon presque violente (comme le suggère le titre du *Nouvel Obs*, « Annie Ernaux, mais pourquoi tant de haine ? », 8 décembre 2022) à l'annonce de l'attribution du prix Nobel. Depuis la publication de *Passion simple*, la réception des œuvres d'Annie Ernaux est caractérisée par une forte polarisation sociopolitique¹⁵, et le phénomène persiste de 2016 à 2022, c'est-à-dire de la sortie de *Mémoire de fille* à l'attribution du prix Nobel. Dans notre panel, les critiques favorables proviennent du journal *Le Monde des livres*, du *Journal du Dimanche* (centriste jusqu'en 2023), de l'hebdomadaire *Télérama*, du magazine *Elle*, que nous avons inclus pour avoir un aperçu de la réception de l'auteure par un hebdomadaire « féminin », et de « Lire », pour la presse spécialisée. Au contraire, le quotidien *Le Figaro* et l'hebdomadaire *Valeurs actuelles* jugent l'auteure et ses textes de façon très négative.

Les critiques laudatives dessinent une image sous-tendue par la tension entre prosaïsme et génie, une dialectique déjà mentionnée par Barthes (1979 : 29-32), qui continue d'imprégner le discours journalistique : « bien qu'abstraite (parce que stéréotypée), cette figure de l'écrivain le rapproche du lecteur dans un jeu de constants renversements entre distance et proximité » (Laborde-Milaa & Temmar, 2008 : 42). Ce phénomène se manifeste de façon exemplaire dans des titres d'articles tels que « Annie Ernaux, "fille de rien", grand écrivain » (*Le Monde des livres*, 29 mars 2016), ou des remarques comme : « Comment écrire en 2014 lorsqu'on est un écrivain célèbre du nom d'Annie Ernaux avec des combats féministes et politiques, sur une jeune fille de 18 ans ne sachant rien de la vie ? » (*Le Journal du Dimanche*, 3 avril 2016). Ainsi, la

¹⁴ Le texte des *Années* était au programme des concours du CAPES en 2014, et de l'ENS en 2018 et 2023.

¹⁵ Nous suivons ici la distinction méthodologique défendue par Dominique Bertelli (2005 : 4), suivant laquelle « l'appréciation critique participe souvent au premier chef, non des positions politiques affichées par l'organe-support, mais des valeurs socioculturelles véhiculées ».

distance explorée par Annie Ernaux entre le « elle » de la protagoniste de *Mémoire de fille* et le « je » écrivant, temporelle, psychologique, morale et sociale, est réduite à une dualité simpliste, celle de la célébrité et de la femme ordinaire. Nous pourrions transférer aux journalistes des années 2010-2020 les observations de Lyn Thomas (1999 : 117) au sujet du courrier des lecteurs entre 1970 et 1990 : « Her increasing celebrity emphasises the distance between her and her readers, making the “fan” or “groupie” response identified above seem appropriate » : les journalistes adoptent vis-à-vis de l’auteur la même posture que vis-à-vis d’une « star ».

Ce discours de célébration, polarisé par la figure du « grand auteur », lisse et masque la portée sociale et politique des textes. *Mémoire de fille*, par exemple, exhibe et interroge un ensemble de phénomènes liés au monopole masculin de la liberté sexuelle, une thématique qui brille par son absence dans les critiques : un récit « si juste et si troublant » selon *Le Monde des livres* (29 mars 2016), « une grande œuvre artistique et charnelle, liée à l’incertitude », pour le magazine *Lire* (avril 2016), le stéréotype de l’artiste subversif dans *Le Journal du Dimanche* (3 avril 2016) : « Elle vit de l’intérieur cette phrase : la liberté est toujours un scandale ». Le journaliste de l’émission *La Grande Librairie* (15 avril 2016) se concentre sur l’analyse psychologique du personnage. *Télérama* (2-8 avril 2016) évacue la dimension socio-politique par le même procédé, en lui substituant un registre personnel et émotionnel : « Un traumatisme fondateur restait à exhumer : la honte qui suivit sa première expérience sexuelle ». Seul le magazine *Elle* (1 avril 2016) met en avant la portée féministe du texte, sans pour autant développer cet aspect. Et pour cause : l’article apparaît dans la rubrique « Psycho » (en couverture : « Psycho, que reste-t-il de notre première fois ? Annie Ernaux témoigne »). Le voyeurisme tient lieu d’analyse : « Exclusif – Deux ans dans la vie d’Annie Ernaux » lit-on en haut de page. Ces lectures ignorent la mise en scène si particulière de l’*incipit*, dans laquelle le lecteur est interpellé par un « vous » très direct, puis jeté dans la violence à peine voilée de l’histoire : « Puis l’autre s’en va, vous avez cessé de lui plaire, il ne vous trouve plus d’intérêt. Il vous abandonne avec le réel, par exemple une culotte souillée » (Ernaux, 2018 : 6). Tout le texte est placé sous le signe du jugement, jugement des autres subi par la « fille de 58 », jugement du lecteur sur l’auteur, jugement de l’auteure-narratrice sur ses bourreaux, où se rejoue la posture de l’artiste martyr : « Chaque jour et partout dans le monde il y a des hommes en cercle autour d’une femme prêts à lui jeter la pierre » (Ernaux, 2018 : 107, souligné dans le texte), une dimension polémique et apologétique complètement ignorée par les médias.

Le même phénomène d’euphémisation critique s’observe pour *Le Jeune Homme*¹⁶ : *Le Monde des livres* (8 mai 2022) vante la « prose précise et tranchante de

¹⁶ Récit d’une liaison avec un étudiant, où Annie Ernaux insiste sur la façon dont son statut social et son pouvoir économique lui permettent d’inverser le rapport de domination qui avait caractérisé son couple quand elle était mariée.

l'écrivaine », le magazine *Lire* passe rapidement sur cet ouvrage pour se concentrer sur la parution du cahier de l'Herne consacré à l'auteure, et *Télérama* (7-13/05/2022) souligne le caractère « proustien » des réminiscences suscitées par cette relation. L'émission *La Grande Librairie* (France 5, 5 mai 2022)¹⁷ attire l'attention sur l'aspect psychologique de la relation, l'interdit moral, la dimension sensationnelle. Le déploiement de l'imagerie romantique – subversion, écrivain martyr, appartenance au panthéon des créateurs – tient lieu d'analyse. Dans l'article proposé par *Elle* (5 mai 2022), on trouve même une féminisation du stéréotype de l'artiste inspiré par sa muse : « Ce garçon a été pour moi un peu comme l'ange révélateur de Théorème, le film de Pasolini. Juste après l'avoir quitté, j'ai écrit *L'Évènement* », aurait expliqué Annie Ernaux. Il faut nuancer cependant : *Lire* (mai 2022) met en avant la filiation entre Annie Ernaux et certains écrivains « engagés » comme Nicolas Mathieu, Claire Marin, ou Édouard Louis, et pose la question du lien (ainsi que des limites) entre littérature et politique. Sur France Inter (*L'invité de 8h20*, 11 mai 2022), les journalistes soulignent la particularité du rapport sous-tendant cette liaison, fondé sur une inégalité culturelle et économique, ainsi que le caractère sexiste des jugements portés par les autres sur ce couple. Durant cette entretien, Annie Ernaux se conforme à l'*ethos* de la narratrice du *Jeune homme* : celui d'une femme qui a joué lucidement des mécanismes de domination à l'intérieur de sa relation amoureuse.

Les articles parus à l'annonce de l'attribution du prix Nobel, ainsi que les émissions organisées à cette occasion font place au lexique politique, mais en restant dans des constats généralistes : « Elle a travaillé à bouleverser l'ordre littéraire comme elle voulait faire trembler l'ordre social » (*Le Monde*, 6 octobre 2022), « une œuvre littéraire et politique préoccupée par la marche du monde » (*Le Journal du Dimanche*, 23 octobre 2022), « condition féminine » et « engagement politique à gauche » (*Lire*, novembre 2022). L'émission de France Inter *L'invité de 8h20* (6 octobre 2022) interroge néanmoins directement Annie Ernaux sur la façon dont elle espère, à travers ses œuvres, agir sur le monde. *Le Journal du Dimanche* exploite la dimension polémique de certaines déclarations de l'auteure en les détachant en gras au centre du texte : « Les romans de Houellebecq sont idéologiques, avec une écriture plate » ; « Faut-il répondre à des accusations [antisémitisme, islamo-gauchisme] qui ne sont fondées sur rien ? » ; « Je souhaite qu'on ait le droit de mourir dans la dignité ». La portée critique (non pas de l'œuvre, mais des positions politiques affichées par l'auteure) n'intéresse ici que par son aspect sensationnel. Le magazine *Elle* tâche de récupérer Annie Ernaux en en faisant une femme « douce » : la phrase qui ouvre l'article « Annie Ernaux est une jeune femme douce qui écrit des livres violents », est reprise en conclusion « vous, si doucement

¹⁷ Où Nancy Hutson, reçue avec Annie Ernaux, demande pourquoi sur ce plateau de télévision les auteures ne sont pas mélangées aux auteurs (et dans quelle mesure cela incite le spectateur à penser que leurs livres doivent être lus par des femmes seulement).

violente ». L'émission *La grande librairie* (France 5, 20 octobre 2022) cultive la dialectique de l'exceptionnel et de l'ordinaire, en ouvrant l'émission sur le récit du moment où l'écrivaine, dans sa cuisine, reçoit l'annonce du prix du Nobel (un topos repris dans de nombreuses émissions à la radio). Quel que soit le support, sont exclus du canon littéraire : *Journal du dehors*, *La vie extérieure* et *Regarde les lumières mon amour*, un silence éloquent car le traitement par Annie Ernaux de la banlieue dans sa banalité ne « cadre » pas avec la perspective médiatique et sa hiérarchie implicite des enjeux politiques (Rossi, 2015 : 190–92).

Son engagement en faveur des femmes est mis en valeur par le magazine *Elle*, tandis que dans les autres médias l'adjectif « féministe » semble être chargé d'une connotation péjorative : ce terme n'est pas employé (*Le Monde*, *Le Journal du Dimanche*), se trouve remplacé par des synonymes (« sonde la condition féminine », *Lire*, novembre 2022), ou nuancé (« l'œuvre féministe et universelle », *Télérama*, 15-21 octobre 2022) : le féminisme fait mauvais genre. Nous ne pouvons qu'acquiescer au constat déjà ancien de Philippe Lejeune (1980 : 38) :

Et le succès d'*Apostrophes* s'explique aussi sans doute par l'habileté avec laquelle Pivrot a réalisé l'une des fonctions des mass media, la neutralisation. Libéralement, les extrêmes sont introduits (mais à dose réduite) dans un ensemble où tout tend à devenir équivalent, et ils sont transformés en « virus atténué » contre lesquels l'organisme social peut ainsi s'immuniser.

Quant aux critiques négatives, elles s'attachent à recycler plusieurs topoï afin de discréditer les textes de l'auteur par le truchement de son image. Pendant de la « stigmatisation » à gauche, le mythe de l'écrivain mégalomane domine à droite : « Récapitulons : en un demi-siècle, Annie Ernaux a successivement écrit sur son père, sa mère, son amant, son avortement, la maladie de sa mère, son deuil, son hypermarché. Cette fois c'est son dépucelage » (*Le Figaro*, 22 avril 2016), phrase reprise presque mot pour mot par un autre journaliste dans une vidéo, le *Clash Culture Figaro-L'Obs* (« Faut-il lire *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux ? », 22 avril 2016). À l'occasion de l'attribution du Nobel, *Valeurs actuelles* (le 13 octobre 2022) titre « Annie Ernaux, le Nobel du nombril ». Si les journaux de gauche avaient tendance à édulcorer la portée critique des textes, les journalistes de droite sont excédés par leur « conformisme » : « Annie Ernaux, l'écrivain officiel » (*Le Figaro*, 22 avril 2016), « trouver la lauréate médiocre et le dire revient à être misogyne » (*Le Figaro*, 18 novembre 2022), « cette féministe très engagée à gauche de la gauche a pour elle un gros atout : elle coche toutes les cases de la bien-pensance contemporaine » (*Valeurs actuelles*, 13 octobre 2022). Se référant à l'article paru dans *Le Monde* à la sortie de *Passion Simple*, « Le courage d'Annie Ernaux », le journaliste de *Valeurs actuelles* s'écrit :

On aura beaucoup salué, à gauche, le « courage » d'Annie Ernaux : mais quel courage y a-t-il à confesser un avortement ou

une liaison adultère à l'aube du XXI^e siècle ? L'audace de M^{me} Ernaux est noyée dans le troupeau des mutins de Panurge, et ses engagements politiques mélenchonistes, propalestiniens, féministes ou indigénistes n'ont rien de transgressif (« Le Nobel du nombril », Laurent Dandrieu, 13 octobre 2022)

Une autre stratégie consiste à contester la portée et le statut de l'œuvre en déplaçant la focale critique sur le public potentiel. Ainsi, dans une vidéo publiée sur le site du *Figaro* (« Qui est Annie Ernaux ? », 6 octobre 2022), Thierry Clermont décourage les futurs lecteurs en agitant l'épouvantail des « gens de gauche », visés par une « auteure proche du peuple qui pousse son caddie ». Selon le même critique, « Houellebecq est davantage lu par les hommes et Ernaux essentiellement par les femmes (...) Le public de Houellebecq est beaucoup plus large ». Enfin, il faut noter que la caractérisation de l'œuvre comme « autofictionnelle », soigneusement évitée à gauche, est chargée dans la presse de droite d'une connotation péjorative : le terme devient synonyme d'égoïsme. *Le Figaro* (13 mai 2022) ironise à propos du *Jeune Homme* : « C'est l'euphorie dans les gazettes : Annie Ernaux, idole des critiques littéraires et papesse de l'autofiction, sort un nouveau chef-d'œuvre », substituant à « journaux » le féminin « gazette » pour mêler à la critique l'image implicite d'un lectorat féminin; récidive lors de l'attribution du Nobel : « La papesse de l'autofiction a reçu la récompense suprême pour une vie entière passée à écrire sur elle-même » (*Le Figaro*, 18 novembre 2022).

Les valeurs médiatiques et universitaires concordant sur ce point, Élise Hugué-Léger, dans un article qu'elle publie dans *The Conversation*, s'abstient d'employer le terme « autofiction » alors que c'est un concept clé de la thèse qu'elle a consacrée à l'auteure ; de même, Philippe Gasparin (2009), qui avait analysé *Passion simple* sous cet angle, prend acte du refus d'Annie Ernaux de voir son texte catégorisé comme autofictionnel. La raison de ce discrédit résiderait dans la hiérarchie persistante entre autobiographie et fiction : « le genre des écrits de soi est régulièrement frappé de soupçon, en fonction de critères parfois moraux (qui en condamnent le nombrilisme ou la complaisance) ou qui le réduisent à l'expression d'une expérience trop particulière et trop subjective pour mériter l'intérêt » (Zenetti, 2023)¹⁸. C'est par rapport à cette conception dégradée de l'autobiographie que l'on doit comprendre l'insistance de l'auteure à imposer sa propre terminologie : « auto-socio-biographie ».

Suivant Bernard Lahire, l'analyse sociologique doit « recomposer l'ensemble des contraintes intérieures (dispositions et compétences) et extérieures, passées et présentes, qui agissent sur le créateur et déterminent sa création tant dans ses dimensions formelles que dans les intrigues qu'il déploie » (Lahire, 2011 : 33). En accord avec ce principe, notre interprétation vise à souligner le croisement entre une définition singulière de

¹⁸ Ce jugement de valeur sur l'autobiographie est d'ailleurs repris par Alexandre Gefen dans un commentaire que nous avons cité ici en note 1 (Gefen, 2021 : 170).

l'écriture comme « lourde de choses réelles » (Ernaux & Jeannet, 2003 : 113), générée à l'intérieur d'une trajectoire de « transfuge de classe » – contrainte intérieure –, et le contexte littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle – contrainte extérieure. L'auteure, se détournant du roman, joue dès ses débuts la carte de l'écriture engagée (« auto-socio-biographie »), pour échapper à l'accusation de nombrilisme ou d'égoïsme visant les écrits de soi. Cette stratégie la place d'abord à la marge du champ littéraire (Charpentier, 2006, 2011), puis progressivement, grâce au retour à la hausse des valeurs réalistes (Viart, 2006 : 186), au centre. Forte du capital symbolique peu à peu constitué, elle entre dans le rôle de « l'intellectuelle » facilité par le développement d'une « conception élargie et pragmatique du fait littéraire » (Gefen, 2021 : 37), favorable aux auteurs « impliqués ». Ses prises de position politiques, d'abord très timides¹⁹, s'affirment progressivement : deux articles dans *L'Humanité* en 1993, publication d'extraits de son « Journal de bord 1997-98 » sur le thème de la montée du Front National dans *Le Monde* (28 mars 1998), une tribune contre Sarkozy (*Le Monde*, 28 avril 2012). Elle crée la polémique avec une publication, « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde* (10 septembre 2012). Elle se dit marxiste, déclare « J'ai vu mourir la gauche » (collectif *Qu'est-ce que la gauche ?* Paris, Fayard, 2017) et prend résolument parti contre la politique d'Emmanuel Macron lors de crises telles que celle des « Gilets jaunes » (*Télérama*, 11 décembre 2018), ou pendant le confinement (*Lettres d'intérieur*, France Inter, 30/03/2020). Elle s'affiche aux rassemblements de La France insoumise pendant la campagne électorale de 2022, et participe, peu après avoir reçu le prix Nobel, à une manifestation contre la vie chère et l'inaction climatique. Son engagement en faveur de la Palestine (signature de la tribune collective « Une lettre contre l'Apartheid », *Médiapart*, en 2021) lui vaut d'être taxée d'antisémitisme (*Répliques*, France Culture, 26 novembre 2022). Enfin, le discours féministe adopté en public à partir de la publication de *Passion simple*, prend de l'ampleur avec la sortie de *L'Évènement* (et plus tard de l'adaptation au cinéma de ce livre par Audrey Diwan). La publication de *Mémoire de fille* en 2016 anticipe de façon heureuse le mouvement #Me too, auquel l'auteure adhère (signature d'une tribune collective appelant à un #Me too du monde littéraire, *Le Monde*, 7 mars 2024). Le discours qu'elle prononce à Stockholm, lors de la réception du Prix Nobel, reprend cette posture engagée à gauche et en faveur des femmes :

Si je me retourne sur la promesse faite à 20 ans de venger ma race, je ne saurais dire si je l'ai réalisée. C'est d'elle, de mes ascendants, hommes et femmes durs à des tâches qui les ont fait mourir tôt, que j'ai reçu assez de force et de colère pour avoir le désir et l'ambition de lui faire une place dans la littérature, dans cet ensemble de voix multiples qui, très tôt, m'a accompagnée en me donnant

¹⁹ On ne recense pas de la part d'Annie Ernaux de prises de parole publiques à dimension explicitement politique dans les années 1980.

accès à d'autres mondes et d'autres pensées, y compris celle de m'insurger contre elle et de vouloir la modifier. Pour inscrire ma voix de femme et de transfuge social dans ce qui se présente toujours comme un lieu d'émancipation, la littérature (Ernaux, 2025 [2022]).

On notera cependant qu'Annie Ernaux se conforme à la pratique qui consiste à remplacer le terme « féministe » par un synonyme. En outre, en continuité avec ce qui a été observé de l'image endossée par l'auteure depuis sa classicisation aux alentours des années 2000, nous remarquons la présence en creux dans ce discours de réception du Nobel de la figure du « grand écrivain », dessinée par les topoï de la vocation (« depuis que je savais lire »), de la communauté idéale de la littérature (« une sorte de continent que j'opposais à mon milieu social »), et de la souffrance inhérente au geste créateur (« plonger dans l'indicible d'une mémoire refoulée »).

5. Conclusion

Si l'on admet, avec Dominique Bertelli (2005 : 172), que « toute étude de réception se doit d'évaluer dans quelle mesure et selon quels procédés spécifiques le discours critique en tant que texte journalistique attribue et répartit les distinctions », on peut affirmer au terme de cette analyse que la construction d'une image d'auteur attractive ou répulsive est un procédé clé de la rhétorique journalistique, dont la fonction appréciative (indissociable d'une visée économique) prévaut sur la dimension interprétative : il s'avère beaucoup plus efficace, rapide et convaincant, de centrer l'éloge ou le blâme sur la personne, que d'entrer dans les méandres du texte. Une stratégie discursive qui en dérive consiste à construire, en lieu et place d'une image aimable ou détestable de l'auteur, une représentation du *public* de l'auteur attrayante ou repoussante, suivant une logique métonymique.

Ce travail permet par ailleurs de souligner l'identité dans le temps du stéréotype du « grand auteur » – issu de l'imaginaire collectif de l'auteur constitué au XIX^e –, marqué dans sa réalisation au sein du discours journalistique par la dialectique de l'éloignement et de la proximité, que dénoncent à cinquante ans de distance Barthes, puis Laborde-Milaa et Temmar (Barthes, 1979 ; Laborde-Milaa & Temmar, 2008). Autour des années 2000, à la faveur de sa reconnaissance universitaire, le discours public d'Annie Ernaux témoigne de l'intériorisation de cette image flatteuse projetée sur elle par les médias. En outre, à partir de *La Honte*, ses textes déploient un *ethos* d'écrivain martyr, inscrit dans la tradition française de la littérature engagée, une figure réélaborée par l'auteure à la lumière d'un intertexte biblique pour mettre en valeur les risques d'une écriture testimoniale et vindicative. L'*ethos* d'auteur croise les *ethè* infamants des narratrices-personnages, et tout le travail de certains médias consiste à étouffer ces notes discordantes afin de rendre l'œuvre conforme à l'autre image, canonique et inoffensive, de « grand écrivain ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, Ruth (2009) : « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et analyse du discours*, 3. DOI : <https://doi.org/10.4000/AAD.662>
- BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, Michèle (2011) : *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BARTHES, Roland (1979 [1957]) : *Mythologies*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1984) : « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil, 61-67.
- BERTELLI, Dominique (2005) : « La réception du fait littéraire par la critique journalistique ». *Questions de communication*, 8, 165-78. DOI : <https://doi.org/10.4000/QUESTIONSDECOMMUNICATION.4800>
- CHARPENTIER, Isabelle (1994) : « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux ». *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 27, 45-75.
- CHARPENTIER, Isabelle (2006) : « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire... ». *CONTEXTES*, 1. DOI : <https://doi.org/10.4000/CONTEXTES.74>
- CHARPENTIER, Isabelle (2011) : « Les "ethnotextes" d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire », in Danielle Bajomée & Juliette Dor (éd.), *Annie Ernaux, Se perdre dans l'écriture de soi*. Paris, Klincksieck, 77-101.
- DENIS, Benoît (2000) : *Littérature et engagement*. Paris, Seuil.
- DIAZ, José-Luis (2007) : *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Champion.
- DUSSART, François (2020) : « Poétique de la liturgie dans *La Honte* d'Annie Ernaux », in Aurélie Adler, Julien Piat & Véronique Montémont (éd.), *Annie Ernaux les écritures à l'œuvre*. Fabula, Les Colloques. DOI : <https://doi.org/10.58282/COLLOQUES.6646>
- ERNAUX, Annie (2011a) : *Journal du dehors*, in Annie Ernaux, *Écrire la vie*. Paris, Gallimard, 497-548.
- ERNAUX, Annie (2011b) : *La Honte*, in Annie Ernaux, *Écrire la vie*. Paris, Gallimard, 211-269.
- ERNAUX, Annie (2011c) : *La Place*, in Annie Ernaux, *Écrire la vie*. Paris, Gallimard, 435-481.
- ERNAUX, Annie (2011d) : *L'Évènement*, in Annie Ernaux, *Écrire la vie*. Paris, Gallimard, 269-322.
- ERNAUX, Annie (2011e) : « Littérature et politique », in Annie Ernaux, *Écrire la vie*. Paris, Gallimard, 549-551.
- ERNAUX, Annie (2018) : *Mémoire de fille*. Paris, Gallimard (coll. Folio).
- ERNAUX, Annie (2025 [2022]) : *Conférence Nobel*. La Fondation Nobel, Nobel Prize 2022. URL : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/201000-nobel-lecture-french>
- ERNAUX, Annie & Frédéric-Yves JEANNET (2003) : *L'Écriture comme un couteau, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris, Gallimard.

- FOUCAULT, Michel (1994) : « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in Michel Foucault, *Dits et écrits*, édition établie par Daniel Defert & François Ewald, Paris, Gallimard, tome 1 (1954-1975), 789-821.
- GARCIA, Claudine (1980) : « Un écrivain à la une : Étude des articles de presse parus à la mort de Sartre ». *Pratiques*, 27/1, 41-60. DOI : <https://doi.org.10.3406/PRATI.1980.1170>
- GEFEN, Alexandre (2021) : *L'Idée de la littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris, Corti.
- LABORDE-MILAA, Isabelle & Malika TEMMAR (2008) : « La figure de l'écrivain dans la critique littéraire médiatique ». *Semen*, 26. DOI: <https://doi.org.10.4000/SEMEN.8433>
- LAHIRE, Bernard (2011) : « Grand Résumé de *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire* ». *SociologieS*, Grands résumés. DOI: <https://doi.org.10.4000/SOCIOLOGIES.3429>
- LECARME, Jacques & Bruno VERCIER (1982) : *La littérature en France depuis 1968*. Paris, Bordas.
- LEJEUNE, Philippe (1980) : « L'image de l'auteur dans les médias ». *Pratiques* 27/1, 31-40. DOI : <https://doi.org.10.3406/PRATI.1980.1169>
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MOI, Toril (1994) : *Simone de Beauvoir: the Making of an Intellectual Woman*. Oxford, Blackwell.
- MONTÉMONT, Véronique (2011) : « *Les Années* : vers une autobiographie sociale », in Danielle Bajomée & Juliette Dor (éd.), *Annie Ernaux, Se perdre dans l'écriture de soi*. Paris, Klincksieck, 117-132
- NAUDIER, Delphine (2004) : « Annie Ernaux, un engagement littéraire et une conscience féministe », in Fabrice Thumerel (éd.), *Une œuvre de l'entre-deux*. Arras, Presses université d'Artois.
- ROMERAL ROSEL, Francisca (2007) : *Escritura y humillación: el itinerario autoficcional de Annie Ernaux*. Thèse de doctorat dirigée par Dolores Bermúdez, Cadix, Universidad de Cádiz.
- ROSSI, Marie-Laure (2015) : *Écrire en régime médiatique*. Paris, L'Harmattan.
- THOMAS, Lyn (1999). *Annie Ernaux: an introduction to the writer and her audience*. Oxford, Berg.
- VIART, Dominique (2006) : « La littérature contemporaine et la question du politique », in J. Kaempfer, S. Florey & J. Meizoz (éd.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 185-204.
- ZENETTI, Marie-Jeanne (2023) : « L'intime est encore et toujours du social : *Les Années* d'Annie Ernaux, une mémoire du dehors » *Raison Publique, la revue des humanités politiques*, 2 février. URL : <https://raison-publique.fr/3128>

ANNEXE

LISTE DES ARTICLES DE PRESSE ET DES ÉMISSIONS DE RADIO OU DE TÉLÉVISION CITÉS

Articles, lettres et tribunes publiés ou signés par l'auteur

- Annie ERNAUX, « L'écrivain en terrain miné », *Le Monde*, 23/03/85.
- Annie ERNAUX, « Une sensibilité humaine », *L'Humanité*, 2 février 1993.
- Annie ERNAUX, « Une vision singulière et universelle », *L'Humanité*, 15/09/1993.
- Annie ERNAUX, « Journal de bord 1997-98 (extraits) », *Le Monde*, 28/03/1998.
- Annie ERNAUX, « 1er Mai, alerte à l'imposture ! », *Le Monde*, 28/04/2012.
- Annie ERNAUX, « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde*, 10/09/2012.
- Annie ERNAUX, « Gilets jaunes : "La symbolique monarchique s'est retournée contre Emmanuel Macron" », *Télérama*, 11/12/2018.
- Collectif, « Lettre contre l'apartheid : en soutien de la lutte palestinienne pour la décolonisation », *Mediapart*, 7/06/2021.
- Annie ERNAUX, « Sachez, Monsieur le Président, que nous ne laisserons plus nous voler notre vie... », *Lettres d'intérieur*, France Inter, 30/03/2020.
- Collectif, « Violences sexuelles : "Ce qui se passe dans le milieu du cinéma se passe aussi ailleurs, à l'université, dans les écoles, dans l'édition" », *Le Monde*, 7/03/2024.

Articles de presse sur Annie Ernaux

- Michèle BERNSTEIN, « Sur fond d'ennui familial, la brèche violente des mots », *Libération*, 7/04/1977.
- Claude COURCHAY, « L'infortune d'être une femme. Annie Ernaux montre que trente ans après *Le Deuxième sexe*, rien n'a changé », *Monde des livres*, 27/03/1981.
- Joséphine SAVIGNY, « Le Goncourt pour Marguerite Duras pour *L'Amant* et le Renaudot à Ernaux – le récit autobiographique à l'honneur », *Le Monde*, 13/11/1984.
- Michèle BERNSTEIN, « Annie Ernaux. Mémoires d'une jeune femme coincée », *Libération*, 16/01/1992.
- Pierre-Marc de BASI, « Les petites Emma 1992 », *Le magazine Littéraire*, n°301, 07/08/1992.
- Jean-François JOSSELIN, « Un gros chagrin. Ou comment dans *Passion simple* Annie Ernaux se prend pour la petite nièce de Madame Bovary » *Le Nouvel Observateur*, 9-15/01/1992.
- Claire DEVARIEUX, « Riche et célèbre : la méthode Ernaux est fiable », *Libération*, 23/09/2000.
- Raphaëlle LEYRIS, « Annie Ernaux, "fille de rien", grand écrivain », *Le Monde des livres*, 29/03/2016.
- Caroline MICHEL, « Psycho, que reste-t-il de notre première fois ? Annie Ernaux témoigne », *Elle*, 1/04/2016.
- Marie-Laure DELORME, « Annie Ernaux son dernier roman sur l'été de ses 18 ans », *Le Journal du Dimanche*, 3/04/2016.

- Nathalie CROM, « *Mémoire de fille* », *Télérama*, 2-8/04/2016.
- Frédéric BEIGBEDER, « Annie Ernaux, l'écrivain officiel », *Le Figaro*, 22/04/2016.
- Aurélie MARCIREAU, « *Mémoire de fille* », *Lire*, avril 2016.
- Fabrice GABRIEL, « *Le Jeune Homme* d'Annie Ernaux et le *Cahier de l'Herne* », *Le Monde des livres*, 8/05/2022.
- Aurélie MARCIREAU & Alexis BROCAS, « Annie Ernaux : “rien ne m’a fait peur en écriture” », *Lire*, 05/2022.
- Olivia de LAMBERTERIE, « Annie Ernaux, rencontre avec une écrivaine culte », *Elle*, 5/05/2022.
- Nathalie CROM, « *Le Jeune Homme*, un récit d'Annie Ernaux, à qui le *Cahier de l'Herne* consacre un numéro », *Télérama*, 7-13/05.
- Nicolas UNGEMUTH, « *Le Jeune Homme* d'Annie Ernaux, 27 pages d'autofiction », *Le Figaro*, 13/05/2022.
- Raphaëlle LEYRIS, « Le prix Nobel de littérature 2022 attribué à l'écrivaine française Annie Ernaux », *Le Monde*, 6/10/2022.
- Thierry CLERMONT, « Nobel d'Annie Ernaux : la consécration d'une romancière de l'intime », *Le Figaro*, 6/10/2022.
- Gladys MARIVAT, « Un Nobel cher à notre cœur », *Lire*, 10/2022.
- Olivia de LAMBERTERIE, « Annie Ernaux, enfin le Nobel », *Elle*, 13/10/2022.
- Laurent DANDRIEU, « Le Nobel du nombril », *Valeurs actuelles*, 13/10/2022.
- Nathalie CROM, « L'avènement », *Télérama*, 15-21/10/2022.
- Marie-Laure DELORME, « Notre prix Nobel Annie Ernaux se confie au JDD », *Le Journal du Dimanche*, 23/10/2022.
- Nicolas UNGEMUTH, « Annie Ernaux, Prix Nobel de littérature : et si c'était nul? », *Le Figaro*, 18/11/2022.

Émissions de radio ou de télévision à propos de ou avec la participation d'Annie Ernaux

- Aujourd'hui Madame : des auteurs face à leurs lectrices*, animé par Jacques Garat et Laure Baudouin, France 2, 6/09/1974.
- Apostrophes*, présenté par Bernard Pivot, Antenne 2, 6/04/1984.
- La Grande Librairie*, présenté par Augustin Trapenard, France 5, 15/04/2016.
- La Grande Librairie*, présenté par Augustin Trapenard, France 5, 5/05/2022.
- L'invité de 8h20*, animé par Léa Salamé et Nicolas Demorand, France Inter, 11/05/2022.
- La grande librairie*, présenté par Augustin Trapenard, France 5, 20/10/2022.
- L'invité de 8h20*, animé par Léa Salamé et Nicolas Demorand, France Inter, 6/10/2022.
- Répliques*, animé par Alain Finkielkraut, France Culture, 26/11/2022.

Enjeux de l'espace socio-historique dans *Derrière la vitre*, de Robert Merle

Ángel CLEMENTE ESCOBAR

Universidad de Granada

aclemente@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-0311-8285>

Resumen

Con *Derrière la vitre*, publicada en 1970, Robert Merle dedica una novela que es también un documento histórico al preámbulo de Mayo del 68 que suponen los sucesos del 22 de marzo de 1968 en Nanterre. Como han señalado estudiosos del periodo como Henri Lefebvre o David Harvey, las particularidades del espacio físico y social de la facultad y su entorno fueron algunos de los desencadenantes directos de la insurrección universitaria, y la novela de Merle lo refleja construyendo con ello una respuesta, que es al mismo tiempo una interpretación, a algunos de los problemas de la época. De este modo, el objetivo de este trabajo es el de indagar en el entramado socioespacial de la novela a la luz de los temas y problemas de la época, más concretamente los problemas relativos al ámbito universitario en general y a Nanterre en particular.

Palabras clave: espacio literario, mayo del 68, Nanterre, Universidad, años 60

Résumé

Avec *Derrière la vitre*, publié en 1970, Robert Merle consacre un roman qui est aussi un document historique à ce préambule du Mai 68 que les événements du 22 mars 1968 à Nanterre supposent. Comme l'ont souligné des spécialistes de la période tels que Lefebvre ou David Harvey, les particularités de l'espace physique et social de la faculté et ses environs figurent parmi les déclencheurs directs de l'insurrection étudiante, et le roman de Merle en rend compte en construisant avec elles une réponse, qui est en même temps une interprétation, à quelques-uns des problèmes sociaux de l'époque. De cette façon, l'objectif de ce travail est celui d'interroger l'imbrication socio-spatiale de ce roman à la lumière des thèmes et des problèmes de la période, plus concrètement des problèmes qui concernent le milieu universitaire en général et Nanterre en particulier.

Mots clé : espace littéraire, mai 68, Nanterre, Université, années 60

Abstract

With *Derrière la vitre*, published in 1970, Robert Merle devotes a novel that is also a historical document to the preamble to May 68 that the events on 22 March 1968 in Nanterre

* Artículo recibido el 1/11/2024, aceptado el 21/12/2024.

represent. As specialists in the period such as Lefebvre and David Harvey have pointed out, the particularities of the physical and social space of the faculty and its surroundings were among the direct triggers of the student uprising, and Merle's novel takes account of this by constructing with it a response, which is at the same time an interpretation, to some of the social problems of the time. In this way, the aim of this work is to examine the socio-spatial web of the novel in the light of the themes and social problems of the period, and more specifically the problems of the university environment in general and Nanterre in particular.

Keywords: literary space, may '68, Nanterre, University, the 60's

1. Introduction

Quand il explore l'histoire contemporaine, le roman historique sert à la fois de moyen d'approche et d'analyse des faits, presque au moment même où ils surviennent. De surcroît, cette concomitance temporelle fait du genre une source de connaissance extrêmement précieuse du point de vue d'autres disciplines des sciences sociales, comme la sociologie. Le roman *Derrière la vitre*, publié en 1970 par Robert Merle¹, en est l'illustration parfaite. En effet, ce roman acquiert le caractère de document historique sur les événements qui ont été à l'origine de Mai 68, en s'attachant particulièrement à transmettre les particularités de l'espace² dans lequel ils se sont déroulés. Ainsi, le 22 mars 1968, dans le cadre des manifestations contre la guerre du Vietnam, les étudiants de Nanterre investissent la tour administrative du campus, entraînant la

¹ Né en 1908 à Tébessa, chef-lieu d'une des provinces de l'Algérie française, il passe quelque temps dans les Dardanelles avant d'arriver en 1915, d'abord à Marseille, puis à Paris, où sa mère a décidé de s'installer après la mort de son père avec ses trois enfants. Le jeune Robert étudie au lycée Condorcet, au lycée Louis-le-Grand, au cœur du quartier latin, et au lycée Michelet. Après avoir enseigné à Cleveland en 1931, il obtient l'agrégation d'anglais en 1933, puis un doctorat en lettres avec une thèse sur Oscar Wilde, qu'il achève tout en enseignant dans différentes écoles publiques. Angliciste, il est recruté en 1939 comme agent de liaison avec l'armée britannique. En 1940, il est fait prisonnier à Dunkerque et interné dans un camp à Dortmund puis en Prusse-Orientale, jusqu'à son rapatriement pour raisons de santé en 1943. Après quelques difficultés initiales, il est nommé en 1944 professeur à l'université de Rennes, et passe par plusieurs établissements avant d'arriver en 1965 à Paris-Nanterre. De ces éléments biographiques, il ressort un certain nombre de faits qui seront déterminants pour comprendre son œuvre en général et *Derrière la vitre* en particulier. Le premier est qu'il a été orphelin de père dans ses premières années, le deuxième est qu'il a été un ancien prisonnier de guerre, le troisième est qu'il a été enseignant pendant une grande partie de sa vie, et enfin, le quatrième est sa relation avec Paris et avec les événements. À tout cela s'ajoute nécessairement son appartenance communiste, d'où il tire sa vision matérialiste de l'histoire, catalyseur naturel de ses récits.

² Cette réflexion qui met en relation l'espace, la sociologie et la littérature prend sa source dans le domaine de la sociologie urbaine, grâce à certains de ses textes fondateurs tels que *La production de l'espace* d'Henri Lefebvre et l'article de Jean Remy « Espace et théorie sociologique ».

fermeture de la faculté par les autorités et le déplacement consécutif des manifestations vers le Quartier latin, où elles trouveront l'épicentre nécessaire pour s'étendre³.

Selon les propos de l'auteur dans sa préface, la conception du roman date de novembre 1967, se donnant pour objectif initial de décrire la vie quotidienne du public universitaire de Nanterre (Merle, 1974 : 9⁴). Pour ce faire, l'auteur s'est appuyé sur sa connaissance du terrain ainsi que sur des entrevues et des rencontres avec les étudiants, effectuées au coup par coup. Ce projet s'est vu considérablement modifié par la crise de mai, après quoi Robert Merle a décidé de concentrer l'intrigue entière sur une journée, le 22 mars. Le roman s'ouvre sur une journée banale de la vie quotidienne sur le campus, mais il se terminera par des événements considérés comme extraordinaires. Voici les mots de Merle dans son avant-propos : « J'ai désiré, comme je l'ai dit, décrire la vie quotidienne à Nanterre au long d'une journée ordinaire, mais qui s'achevait par une soirée jugée exceptionnelle par ceux qui la vécurent » (DV : 13). Comme signalé précédemment, cet événement a fini par provoquer le déplacement des protestations au quartier Latin, raison pour laquelle il est devenu le mythe fondateur du Mai parisien⁵. Cette mythification est renforcée par Merle, qui consacre un long roman à l'événement, en incluant un premier chapitre qui en raconte la genèse, l'histoire de Nanterre jusqu'à la construction de la faculté, en l'élevant ainsi au rang d'espace mythique.

Le narrateur présente un campus encore en construction, à l'architecture froide, grise, cubique et aux fenêtres rectangulaires, dont les principaux matériaux sont le béton, le verre et l'aluminium. Cette architecture compte quatre bâtiments de quatre étages chacun, conçus selon le même plan, en plus d'une tour de huit étages, et d'une résidence au sein du même complexe. « Quelle erreur d'avoir placé la Résidence à l'intérieur de la Faculté au milieu d'un désert industriel, sans rien pour vivre autour, sans contact ludique avec un environnement urbain » (DV : 90-91), déplore intérieurement le personnage du doyen Pierre Grappin. Le désert est l'une des images récurrentes pour évoquer Nanterre, le campus étant situé au milieu d'un vaste terrain vague, entre la rue de Rouen et la petite gare de la Folie, un lieu où il n'y avait ni habitations, ni services

³ Si l'on analyse les événements dans l'espace, du point de vue du phénomène urbain qu'ils sont, on peut conclure, comme le fait Henri Lefebvre, qu'ils se sont déroulés en plusieurs étapes, se déplaçant d'un lieu à l'autre, partant de la Faculté des Lettres de Nanterre et se dirigeant vers le Quartier latin, en plein centre de Paris, l'enclave qui allait devenir le cœur des révoltes. De là, comme on le sait, le mouvement s'est étendu à d'autres quartiers de la ville et de la banlieue, et même à d'autres villes, mais toujours sans perdre de vue l'épicentre de la Sorbonne et de ses environs (Lefebvre, 1998 : 95). Comme le pense Pierre Sansot (1973 : 121), il fallait peut-être un lieu « chargé du passé », et donc identifiable et *signifiable* par une majorité, pour que la cause gagne du terrain.

⁴ Dorénavant, DV pour citer l'œuvre de Merle consigné dans la bibliographie.

⁵ Cette dernière idée est déjà présente au moment des événements. Les *enragés* de Nanterre étaient reconnus comme les promoteurs de l'insurrection : « C'est à Nanterre, cauchemar en béton, dans un paysage de cauchemar (le bidonville) dans le bâtiment C, celui des philosophes, psychologues et sociologues, que 'tout' a commencé » (Schnapp et Vidal-Naquet, 1969 : 102).

publics à l'exception de deux fontaines, ni aucun signe de vie urbaine autre que celui des bidonvilles mitoyens. On y accédait par la rue de Garenne qui, nous prévient l'un des personnages, serait plutôt une route, toujours inondée par la boue entraînée par les camions du chantier lors des pluies fréquentes. En résumé et selon les mots du narrateur, dans ce contexte la faculté semblait être une « immense usine à fabriquer des licenciés » (DV: 38).

Comme on le verra tout au long du développement, les particularités de l'espace physique et social de la faculté et de ses environs figurent parmi les déclencheurs directs de l'insurrection étudiante, et le roman de Merle en rend compte en construisant avec elles une réponse, qui est en même temps une interprétation, à quelques-uns des problèmes sociaux de l'époque. De cette façon, l'objectif de ces pages est celui d'interroger l'imbrication socio-spatiale de ce roman à la lumière des thèmes et des problèmes sociaux de la période, plus concrètement des problèmes qui concernent le milieu universitaire en général et Nanterre en particulier. Pour ce faire, il sera d'abord question d'esquisser ces problèmes de l'institution universitaire française de la fin des années soixante, ainsi que les solutions apportées par les institutions, parmi lesquelles on compte la construction de la faculté de Nanterre. Ensuite, il sera question d'établir les conditions qui provoquent l'insurrection étudiante comme réponse à ces circonstances d'ordre socio-spatial. Pour terminer, au fil des trois dernières parties, on analysera plus profondément le roman de Merle, en tenant compte des conditions de création et son rapport au contexte historique et spatial. Car le récit s'appuie sur cet espace, la banlieue de Nanterre, comme cadre des trois autres limitations ou carences partagées par les personnages : leurs conditions sociales très variées et différentes dans chaque cas ; les limites morales, qui affectent les relations interpersonnelles, la recherche de l'autre ; les limites de l'inconscient, au sens freudien, ou encore l'interaction problématique entre leurs désirs ou aspirations et leur matérialisation en actes. Des conflits idéologiques, moraux et psychologiques émergent et apparaissent ici entrelacés à travers Nanterre, en préambule à la tourmente qui tentera de les subvertir.

2. La banlieue parisienne comme solution au problème de surpopulation de l'Université

Comme l'explique André Tuilier, Directeur honoraire de la Bibliothèque de la Sorbonne et spécialiste de l'histoire de l'institution, au cours des dernières années de la III^e République, les mutations sociales et les réformes ont conduit à la démocratisation et à la vulgarisation de l'enseignement secondaire. Ceci a entraîné une augmentation considérable du nombre d'étudiants dans les facultés. À Paris en particulier, depuis les années 1930, on faisait déjà état de la surpopulation des établissements universitaires et le problème est allé en s'aggravant. Ainsi, dans les années soixante, après vingt ans d'absence d'investissements, l'Université poursuit ses activités dans des locaux vétustes, éparpillés dans tout le Quartier latin (Tuilier, 1994 : 508). La constatation de Tuilier sur la surpopulation estudiantine trouve un écho chez le narrateur du roman : « [...] la

Sorbonne, au cours des années soixante, éclatait dans ses vieux murs. L'afflux des étudiants l'asphyxiait. Ils devaient arriver une demi-heure avant les cours, pour trouver, avec un peu de chance, une petite place sur les degrés des amphithéâtres ou à même le sol » (DV : 23).

Par ailleurs, la réforme dite Fouchet, élaborée par le ministre en 1963 et entrée en vigueur en 1966, devait contribuer à la soumission de la vie politique et sociale aux objectifs du pouvoir, via les exigences d'une oligarchie financière très influente au sein du gouvernement de la V^e République, qui imposait des restrictions aux investissements jugés *improductifs*. Ou, dans une autre perspective, il s'agissait d'appliquer au secteur universitaire le plan gouvernemental de stabilisation que Pompidou avait mis en place en 1963 et qui visait à limiter les risques d'inflation (Tuilier, 1994 : 524-525).

La première réponse à la pénurie de locaux universitaires dans la capitale n'intervient qu'à la fin de la IV^e République, avec la création d'une annexe de la faculté des sciences de Paris au château d'Orsay. Pour la première fois, c'est en banlieue et non plus dans le Quartier latin que seront implantés les établissements universitaires de la Sorbonne, modèle qui tente de s'apparenter aux campus indépendants de la ville et caractéristiques du monde anglo-saxon. Le modèle sera reproduit dès lors, avec quelques exceptions significatives.

Cependant, en termes quantitatifs, ces initiatives ne représentent pas une avancée majeure pour répondre à une demande qui croît de manière exponentielle chaque année⁶. C'est ainsi qu'a débuté le premier des trois plans qui ont duré jusqu'à la fin des années 1960 et qui se sont caractérisés par une série de « programmes d'urgence » (Seitz, 1998 : 56). Les nouveaux bâtiments sont implantés à la fois sur les campus et villes universitaires existants ainsi que sur de nouveaux sites qui commencent à être développés, souvent en banlieue. Ces nouveaux campus présentent un certain nombre de caractéristiques communes : des sites mal situés, peu ou pas accessibles et dépourvus d'infrastructures préalables ; une faible occupation des sols, avec des bâtiments dispersés, mal reliés entre eux et occupant des espaces non structurés ; l'absence d'installations commerciales, culturelles ou de tout autre type de loisirs.

L'idée dominante de tous les projets était de montrer qu'il était possible de trouver un équilibre entre l'université dans un palais et le campus absolument utilitaire (Seitz, 1998 : 57). Cependant, le développement d'une nouvelle politique d'industrialisation de l'urbanisme, où les différentes commandes du plan national sont regroupées pour construire en série afin de réduire les coûts, a sans doute contribué à dénaturer le modèle initial (Seitz, 1998 : 57). C'est ainsi que l'on passe du fonctionnalisme presque utopique de l'avant-guerre à l'architecture inhumaine du béton nu. L'Université de

⁶ En 1998, on estimait que les deux tiers du patrimoine universitaire français avaient été construits entre la fin des années 1950 et les années 1970, pour accueillir des effectifs d'étudiants passés de 5% en 1950 à 15% en 1967 (Seitz, 1998 : 56).

Nanterre, construite par les architectes Jean-Paul et Jacques Chauliat, est un paradigme en ce sens.

Avec son campus isolé entouré de bidonvilles et ses bâtiments froidement fonctionnalistes encore inachevés, non loin de la Défense, la nouvelle faculté de Nanterre avait ouvert ses portes en 1964. Le sociologue Henri Lefebvre la décrit lors de sa construction dans un environnement de misère, entourée de bidonvilles, de taudis des chantiers du métro-express, d'industries, de résidences sociales locatives pour travailleurs, etc. (Lefebvre, 1998 : 96). En 1964, la faculté accueillait deux mille étudiants, et en 1968 elle en comptait déjà douze mille, de sorte que l'agglomération avait également été transférée vers le nouvel établissement, provoquant une surpopulation dans un environnement inadapté.

Une critique qui revient souvent, tant dans les récits des événements que dans les documents sur la faculté et sa construction, est celle d'avoir été construite selon les catégories mentales de la production néo-capitaliste, comme l'affirme par exemple Lefebvre (1998 : 96) qui, en plus d'être un sociologue chevronné, connaissait les lieux de première main. Ces bâtiments, comprenant les facultés, la tour administrative et la résidence, ont été érigés en quelques mois pour répondre à une demande pressante, avec un minimum de dépenses, afin d'obtenir une construction fonctionnelle et représentative d'une architecture contemporaine et esthétiquement peu attrayante.

Ce complexe universitaire était situé sur un terrain vague correspondant à un espace désaffecté (site d'un ancien camp militaire de matériel aéronautique), acquis par l'État français pendant la Première Guerre mondiale et cédé au ministère de l'Éducation nationale en 1960 (Lemire, 2008 : 137). À proximité immédiate se trouvait une prison pour les indigents du département de la Seine, un entrepôt de tabac, et au sud, le site était entouré de bidonvilles où s'entassaient des milliers de chômeurs et de travailleurs immigrés. Si l'on ajoute à cela l'isolement évident par rapport à Paris et à sa vie universitaire, il s'agissait d'un véritable ghetto. Patrick Rotman et Hervé Hamon partagent également cette opinion dans leur ouvrage *Génération*, un roman journalistique qui se veut le récit documentaire de toute une période de l'histoire politique française : « Si, au début des années soixante, le cerveau d'un sociologue pervers avait imaginé un quelconque lieu géométrique où convergeraient toutes les contradictions de la France gaullienne, le site de la nouvelle université l'aurait comblé d'aise » (Hamon et Rotman, 1990 : 385).

Les difficultés rencontrées au sein de ce microcosme éducatif ont été résolues dès le départ grâce au zèle libéral et réformateur de son doyen, Pierre Grappin⁷, ancien

⁷ Le doyen Pierre Grappin fait partie de ces pionniers qui ont accepté ou consenti à se soumettre au changement radical que représentait la poursuite de leur carrière dans la nouvelle faculté de Nanterre. Le doyen était la première victime des jeunes étudiants, dans la mesure où il incarnait le vieux monde ; un homme qui avait été déporté juif, avec l'expérience de la guerre, de la Résistance et parfaitement ancré dans la gauche politique comme de nombreux intellectuels français de l'époque.

résistant, qui a cherché à établir des relations plus détendues avec les étudiants, tendant vers ce que l'on peut appeler une « horizontalisation »⁸ des relations du point de vue de la vie académique, et vers un renforcement des liens affectifs entre les membres de la communauté universitaire. Les sciences humaines, les sciences sociales et le droit y sont enseignés. À cet égard, il faut également noter qu'il s'agit d'une faculté particulièrement impliquée dans les disciplines universitaires émergentes, tels que la psychologie sociale et la sociologie, qui favorisent une confrontation dialectique entre les différentes opinions que les étudiants se font de la réalité de l'époque.

De plus, la méthodologie même des disciplines est transformée par l'introduction de pédagogies opposées au modèle éducatif prédominant. Mais, comme le dit Alain Tournai, paraphrasant Tocqueville, il s'agit d'une faculté « assez libérale pour affaiblir le vieux système et pas assez pour le transformer »⁹. Ainsi, ce modèle et cette proximité avec les étudiants sont rapidement remis en cause par une croissance excessive, où les bâtiments s'agrandissent d'une année sur l'autre pour abriter une communauté universitaire en croissance exponentielle, plongeant à nouveau les individus dans l'anonymat. Dans le roman *Derrière la vitre* de Robert Merle, ce problème prend une forme littéraire et constitue la colonne vertébrale d'une partie importante de l'intrigue : « Le nombre nous étouffe, voilà ce qui se passe, c'est du travail à la chaîne. Nous fabriquons des licenciés comme Citroën fabrique des 2 CV » (DV : 313), dit à un moment le personnage du professeur Frémincourt, établissant ainsi une comparaison entre l'expansion des universités françaises *extramuros* à l'architecture fonctionnaliste et l'adoption du taylorisme et du fordisme dans les grandes industries durant la même période.

Tout cet espace décrit ci-dessus a été maintes fois pointé du doigt comme un terreau propice à l'éclosion de la contestation. C'est l'avis de Le Goff (1998 : 46), et surtout d'Henri Lefebvre (1998), qui voit dans l'expérience quotidienne de la pauvreté des étudiants, ainsi que dans l'espace déshumanisé, les raisons fondamentales du déclenchement de la contestation à Nanterre. Il ne fait aucun doute que le contraste pour les étudiants était considérable, d'autant plus si l'on tient compte du fait que beaucoup d'entre eux venaient de la banlieue ouest aisée de la capitale, et faisaient la navette quotidiennement vers les installations universitaires, alors que les étudiants originaires de province étaient logés dans les résidences du campus.

3. Le soulèvement étudiant

De leur côté, les organisations politiques d'opposition au gaullisme, si elles revendiquent un meilleur accès à l'université pour les classes populaires, ne font généralement pas référence aux contenus académiques ni aux méthodologies d'enseignement.

⁸ Comme l'indique Le Goff, à partir de la clôture de l'année universitaire 1964-1965, des commissions conjointes regroupant étudiants et professeurs ont été établies afin d'engager des discussions sur la structure de l'enseignement (Le Goff, 1998 : 46).

⁹ C'est Philippe Labro qui raconte l'anecdote (Labro, 1968 : 39).

Selon le propos de Cornelius Castoriadis, « avant 1968, pour les pouvoirs établis comme pour les organisations de gauche, un seul problème lié à l'éducation était recevable, celui des crédits et des bourses » (Castoriadis, 1986 : 110). Institutionnellement, depuis 1958, la jeunesse était légitimement inscrite au sein des politiques publiques françaises menées par le gouvernement, lorsque Maurice Herzog est nommé haut-commissaire à la Jeunesse et aux Sports (Artières et Zancarini-Fournel, 2008 : 27), poste qui devient un secrétariat d'État en 1963 avant de se transformer en ministère avec la nomination de François Missoffe. En 1966, le ministre Missoffe consulte les jeunes Français afin de dresser un tableau précis de leurs problèmes et préoccupations de l'époque en vue de brosser un portrait général de la jeunesse française des années 1960. Le projet a été remis en question dès son lancement, notamment en raison de son ampleur. Sur les 100 000 questionnaires envoyés par le gouvernement, seuls 7 000, selon le ministre, ont été retournés par les personnes interrogées. En réalité, seuls trois mille questionnaires ont été retrouvés par les archivistes du ministère, envoyés principalement par des groupes de jeunes organisés ou des adultes en formation (Artières et Zancarini-Fournel, 2008 : 28). Le document final, nourri d'autres études présentées ailleurs et qui ne s'est guère appuyé sur ce questionnaire, a été prétentieusement baptisé *Livre blanc de la jeunesse*.

Il n'est donc pas étonnant que l'étude gouvernementale tombe facilement dans l'oubli, et ce jusqu'en janvier 1968, lorsque le ministre Missoffe en personne se rend à la faculté de Nanterre pour inaugurer sa piscine, où il établit la fameuse conversation avec l'étudiant Daniel Cohn-Bendit, qui l'interpelle sur les vrais problèmes des jeunes, notamment ceux liés à la sexualité, comme nous le verrons plus loin dans le roman de Merle. Un an avant cette rencontre, en mars 1967, les habitants de la cité universitaire avaient manifesté leur désaccord vis-à-vis des lois de ségrégation sexuelle qui conditionnaient leur vie en occupant l'entrée du bâtiment des femmes, ce qui a parfois été interprété de manière mythique comme le déclencheur de tout ce qui s'en est suivi.

Entre les printemps 1967 et 1968, le nombre de sympathisants des manifestations universitaires augmente considérablement et c'est à Nanterre que se déroulent toutes les revendications et actions qui ont été disséminées dans les autres facultés et villes du pays. Contrairement à la Sorbonne, Nanterre ne bénéficie pas de tradition syndicale et les syndicats étudiants tels que l'UNEF ne jouent pas un rôle important dans la vie universitaire, et ce paramètre permet un climat de plus grande liberté aux manifestations. Les modèles viennent de l'étranger, grâce à une circulation des idées à l'échelle européenne : les pacifistes anglais, les ouvriers italiens et surtout les provos hollandais dont ils apprennent les tactiques de provocations contre les autorités (Artières et Zancarini Fournel, 2008 : 160). Des modèles qu'ils ont rapidement transformés en laissant libre cours à leur imagination.

À partir de 1967, le climat de tension s'accroît. L'année 1968 débute également par des violences entre l'extrême gauche, la police et l'extrême droite. Le 7 février 1968, le groupe Occident organise un *meeting* à la salle de la Mutualité pour soutenir les

États-Unis dans la guerre, suivi d'agressions contre des membres des Comités Vietnam. Les organisations de gauche répliquent par des rassemblements sur le boulevard Saint-Michel, qui se répètent tout au long de la semaine suivante, jusqu'au bris de la vitrine d'un magasin American Express, rue Scribe à Paris, dans la nuit du 16 au 17 du même mois, par un groupe de Nanterrois. Six membres du Comité Vietnam National (CVN) sont arrêtés, dont le jeune militant Xavier Langlade. Robert Merle relate l'incident dans son roman : « Pour l'affaire de l'*American Express*. Hier ou avant-hier. Mais si, tu te rappelles. Des types du Comité Vietnam National ont mis des pavés dans la vitrine de l'*American Express*, brûlé la bannière étoilée et barbouillé le truc de peinture » (DV : 160). Cinq jours plus tard, plusieurs centaines d'étudiants manifestent devant la Faculté des Lettres pour réclamer la libération des étudiants arrêtés. Le 22 mars, après une réunion de solidarité avec leurs camarades dans le grand amphithéâtre de Nanterre, qu'ils ont rebaptisé « Che Guevara », un groupe de 142 étudiants, dont certains sont les futurs protagonistes de la révolte, investissent la tour administrative de la faculté, puis organisent un débat au sommet, dans la salle du conseil, et appellent à une nouvelle réunion le 29 du même mois. Le groupe 22 Mars, à forte influence situationniste¹⁰, est né.

Comme signalé auparavant, Robert Merle consacre à cet exorde des événements de Nanterre un roman qui devient aussi un document historique. *Derrière la vitre*¹¹ se déploie en une préface et onze chapitres, divisés eux-mêmes en sous-chapitres. Au cours du premier chapitre, l'auteur aborde un certain nombre de problèmes de forme, donnant ainsi à percevoir sa recherche du réalisme littéraire¹². La plupart d'entre eux sont consacrés à la vie quotidienne des étudiants, et se nourrissent de l'expérience de son auteur avec eux, et seuls les derniers chapitres concernant l'occupation de la tour sont historiques au sens strict, avec un recul et une connaissance ultérieure des faits.

¹⁰ Pour en savoir plus sur la formation de ce mouvement et ses rapports avec Mai 68, on se reportera à l'œuvre de Jean-Pierre Duteuil (1988), *Nanterre, 1965-66-67-68. Vers le mouvement du 22 mars*.

¹¹ Le titre de Merle peut être compris littéralement, faisant allusion aux grandes fenêtres que possédaient les bâtiments de la ville universitaire, à partir desquelles ses habitants pouvaient mieux contempler le paysage désolé et misérable qui les entourait ; et d'ailleurs, à partir desquelles Merle lui-même se retrouvait à observer constamment les étudiants, ce qui ferait du titre une allusion sarcastique à lui-même (Atack, 1999 : 33). Mais sous cette littéralité, un sens métaphorique est facilement perceptible, la vitre étant la barrière qui isole le bourgeois-intellectuel de la société, y compris Merle. C'est aussi ce que croit Patrick Combes (1984 : 152).

¹² Les auteurs des romans qui traitent de Mai ont tendance à inclure un prologue ou un épilogue dans lequel ils discutent de questions métalittéraires, et parfois qui affectent la technique ou la provenance des textes. Outre Robert Merle, d'autres auteurs tels que Julio Cortázar dans *Libro de Manuel* (1973), parlent de la technique du simultanésisme comme le meilleur outil pour représenter les événements dans leur immédiateté à partir de différents points de vue. D'autres, comme Robert Linhart dans *L'Établi* (1978) ou Hamon et Rotman dans *Génération* (1990), utilisent un épilogue pour affirmer que l'origine de tout ce que nous avons lu se trouve d'une manière ou d'une autre dans la réalité des événements.

Témoin privilégié de la vie du campus de Nanterre, *Derrière la vitre* pourrait être qualifié de récit à la première personne de la vie de la cité universitaire, et notamment des conditions des étudiants et des habitants des environs. La position du narrateur lui permet de les observer minutieusement, pour essayer d'identifier les motifs qui les ont conduits à occuper la tour et à déclencher l'insurrection. L'interaction entre l'espace nanterrien et la jeunesse rebelle en devenir est analysée à travers le prisme d'un narrateur au parcours intellectuel et politique très spécifique, qui se traduit dans le roman par une série de conflits idéologiques, moraux et psychologiques, qui seront abordés par la suite.

4. Nanterre comme espace idéologique. Le point de vue matérialiste de Merle

Dans *Derrière la vitre*, le conflit politique du mois de mai se déroule autour de l'axe thématique de l'égalité sociale, ou du moins en partie. Tout d'abord, les conditions matérielles des personnages interviennent de manière récurrente dans le récit, de sorte que le narrateur tient compte à la fois de la condition sociale de chaque personnage représenté et de celle de celui qu'il observe et sur lequel il focalise la scène. Cette manière éminemment matérialiste de représenter les personnages est motivée par l'objectif énoncé dans la préface de mimer la réalité, et permet de refléter plus précisément les contrastes sociaux spectaculaires existant à Nanterre, et la manière dont se produisent les relations entre les différents agents. L'exemple suivant est l'un des plus explicites :

À quelques pas de Ménestrel, Monica Gutkin, [...] elle essayait d'évaluer ce que Marie-José portait sur le dos, un petit tailleur de chez Desarbre: 65 000, jeté sur les épaules un imper en peau de porc, j'ai vu le même en vitrine faubourg Saint-Honoré, disons 80 000, plus un sac assorti même peau, 15 000 [...]. L'ensemble, au bas mot, 150 000, et elle appelle ça être habillée simplement pour Nanterre (DV: 163).

Le narrateur crée une opposition significative entre ces personnages à travers leurs différences d'apparence et d'habitudes, des éthopées opposées qui parlent d'origines sociales différentes. Lucien Ménestrel est un jeune étudiant français de province, dont la vie à Nanterre est marquée par les difficultés économiques auxquelles il doit faire face, et sa présence dans le roman tourne autour de cette nécessité de trouver les ressources qui lui permettront de poursuivre ses études. Par un effet de causalité, Ménestrel est particulièrement critique à l'égard des étudiants les plus politisés. Son père étant décédé lors de sa dernière année de lycée et sa mère ayant refusé de subvenir à ses besoins après le baccalauréat, son quotidien est inévitablement marqué par des difficultés financières. Pour les résoudre, en attendant l'arrivée de sa bourse d'État, il tente d'abord d'obtenir une avance de sa mère, qui refuse (DV: 442). Il essaie alors de trouver un emploi d'assistante maternelle, recommandé par un ancien professeur de lycée, mais ce projet échoue également. Face à cette situation, le jeune Ménestrel s'imagine à nouveau combiner ses études avec un travail pitoyable, chronophage et mal payé : « il

faudrait partir à la recherche des petits boulots épuisants et mal payés. En outre, pour se rendre à pied d'œuvre, des kilomètres de métro et pour le retour, le train Saint-Lazare-Nanterre-la Folie. Tellement crevé, en rentrant, que tu n'as plus le cœur d'ouvrir un livre » (DV: 444-445). Ménestrel correspond à l'image du jeune homme appliqué, toujours occupé à ses traductions de français ancien, une personne qui mise sur un travail acharné comme remède à ses ressources limitées. Face aux événements, sa position sera plus modérée que celle de beaucoup de ses pairs : « Les groupuscules, moi, je me les mets où je pense. D'ailleurs, la politique. Mais insulter le doyen, pas d'accord » (DV: 134). En définitive, ce personnage est l'incarnation littéraire de l'étudiant appliqué, qui rappelle la formule du PCF aux premiers jours de la phase universitaire : « Les agitateurs-fils à papa empêchent les fils de travailleurs de passer leurs examens »¹³. Son malheur et son manque de plaisir contrastent avec l'hédonisme avec lequel Merle peint ses pairs plus politisés. En contrepoint de Ménestrel, Marie-José Lanouaille, issue d'une famille du 16^e arrondissement, n'est pas vraiment impliquée dans ses études, alors qu'elle bénéficie de conditions matérielles favorables à cet égard.

Les contradictions entre le niveau économique auquel appartiennent les personnages ou auquel ils aspirent et les idées qui promeuvent l'insurrection sont un thème récurrent dans le roman de Merle. La préoccupation de certains personnages concernant les biens matériels et la tranquillité d'esprit d'un avenir sûr souligne les contradictions entre l'idéologie pour laquelle ils militent et l'idéologie qu'ils vivent au quotidien, ou qu'ils professent dans leurs rêves et leurs aspirations. L'association est claire et itérative tout au long du roman. Denise, militante communiste comme Jaumet, le jeune homme qu'elle tente de séduire, économise pour s'acheter une 2CV, premier véhicule dont les destinataires étaient une classe moyenne abondante, et qui deviendra un jalon dans l'évolution du capitalisme tardif. Il n'est donc pas fortuit que la jeune Denise, bien qu'embarquée dans une révolution à peine entamée, rêve de vacances et d'été avec ses amis dans sa nouvelle voiture, qui sait, peut-être en compagnie de Jaumet. C'est ainsi que Merle conclut son roman, en montrant ces contradictions, en évoquant le progrès, l'avenir, les aspirations personnelles des individus et les transformations qui s'opéreraient en eux et dans la société future : « Dans ce cas, pourquoi ne viendrais-tu pas avec nous, en Écosse, dans la 2 CV ? » (DV: 539).

Mais dans cette articulation de l'espace et des personnages, que l'on pourrait qualifier d'idéologique, ce n'est pas seulement leur statut social qui joue un rôle, mais aussi les contraintes imposées par l'espace même de Nanterre dans lequel les étudiants évoluent. L'articulation de l'histoire, des histoires et des personnages n'aurait jamais pu être la même sans l'utilisation de l'espace matériel de Nanterre et de ses environs comme matrice de la diégèse. Les limites imposées par un cadre défavorable influencent

¹³ C'est le député et membre du comité central du PCF Pierre Juquin qui le dit à Nanterre le 26 avril 1968, ce qui lui valut son expulsion de la faculté au cri de « Juquin petit lapin » (Badenes, 2006 : 67-68).

de manière décisive les personnages, et ont constamment des effets négatifs ou pernicious sur ces derniers. L'exemple de Denise, l'une des étudiantes, en est la preuve :

Elle écoutait, elle prenait des notes et en même temps, elle éprouvait un sentiment de malaise dû à l'immensité de l'amphi, à son bruissement continu, à son absence de fenêtres, à la lumière froide, au courant d'air alternativement froid et chaud qui lui tombait sur la tête en même temps que la voix de Frémincourt (DV : 255).

De la même manière, la description des espaces de la vie privée à Nanterre, en particulier les chambres, est un autre des motifs littéraires qui apparaît dans *Derrière la vitre*, et, de façon très similaire, dans d'autres ouvrages de l'imaginaire de Mai 68, tel que *Génération*, de Hammon et Rotman. Ces auteurs en rapportent les caractéristiques : « neuf mètres carrés, meublées selon le style *fonctionnel* qui égaie les prisons modernes. Au bout des couloirs étirés comme les coursives d'un transatlantique, des salles équipées de réchauds électriques incitent à l'expérimentation culinaire » (Hamon et Rotman, 1990 : 387). L'idée des contraintes spatiales est prise en compte dans le récit à facettes de Merle, qui s'aventure même à proposer une solution urbaine au campus par la voix de l'un de ses personnages, le doctorant et professeur assistant Delmont :

Et si, au lieu de tirer cette ligne droite imbécile, on les avait, au moins, disposés en rectangle, les quatre ou cinq bâtiments de la Fac, on aurait pu alors, 'coudre', comme dit Montaigne, de l'un à l'autre, un cloître, égayé par un jardin central et que des magasins, des cafés, des libre-service, des discothèques, des cinémas auraient transformé en une sorte de souk, recréant au centre de la Fac le milieu urbain, chaleureux et coloré qui fait défaut à Nanterre, le cloître – souk devenant une sorte de petit boul'Mich' intégré donnant par des baies vitrées sur un mini Luxembourg interne avec des allées, des arbres, des bancs, l'université tournant le dos à l'abominable désert banlieusard et se refermant sur son parc pour apporter aux étudiants cette impression de sécurité et d'intimité que donnent des villes encloses dans leurs murs, comme Fez ou Saint-Malo (DV : 266).

Loin du *souk* proposé par Delmont, la réalité de Nanterre reposait sur l'organisation de tous les services publics des installations en une seule et même galerie: secrétaires, bureau de poste, bureau des objets trouvés, kiosque à journaux, ou petite cafétéria – selon le récit, « ce nom pompeux désignait une salle morne et sans fenêtre, éclairée au néon, où s'alignaient le long des murs des machines qui distribuaient des boissons » (DV : 313) – ainsi que sur la liaison des différents bâtiments entre eux et la communication entre les différents amphithéâtres. Comme le note l'un des personnages, cette galerie était la seule rue d'une ville de douze mille habitants (DV : 134). Par conséquent, la conception de l'université comme une grande usine à produire des diplômés

et la réaction des étudiants en termes politiques est à la base de ce que l'on peut appeler une idéologisation de l'espace nanterrien, qui est aussi à l'image du roman de Merle. Le problème est en partie architectural et urbanistique, comme l'ont souligné certains des critiques les plus intéressés par la dimension urbaine des événements insurrectionnels, tels que Henri Lefebvre lui-même à l'époque ou David Harvey plus récemment¹⁴. Pour ce dernier, les liens entre la transformation de la manière dont les villes sont construites et vécues et les mouvements sociaux de 1968 dans le monde sont nombreux :

Urbanization, we may conclude, has played a crucial role in the absorption of capital surpluses and has done so at ever-increasing geographical scales, but at the price of burgeoning processes of creative destruction that entail the dispossession of the urban masses of any right to the city whatsoever. Periodically this ends in revolt, as in Paris in 1871, when the dispossessed rose up seeking to reclaim the city they had lost, urban social movements of 1968, from Paris and Bangkok to Mexico City and Chicago, likewise sought to define a different way of urban living from that which was being imposed upon them by capitalist developers and the state (Harvey, 2012 : 22).

Dans le roman, ce facteur de conditionnement qu'est l'espace est vécu par chacun d'eux de manière différente selon leur origine, ce qui nous renseigne sur les conditions matérielles qu'ils partagent et celles qui les séparent. Il n'est pas vain que Merle s'attache à souligner les différences entre les dortoirs comme espace paradigmatique des étudiants d'une part, clairsemés et monotones mais habitables, et la promiscuité dont souffrent les travailleurs immigrés dans les bidonvilles, d'autre part. Dans ce cas, l'opposition s'effectue entre les personnages de David Schultz et d'Abdelaziz. D'un côté, David, personnage central du roman, est étudiant en deuxième année de sociologie à Nanterre et anarchiste ; archétype du jeune militant fils de la bourgeoisie aisée, dont le père est un riche chirurgien libéral, et qui est donc tiraillé entre son berceau et son action revendicative. Il est significatif que le narrateur le place en compagnie d'une jeune fille à l'aube de la journée historique du 22 mars, et recourt à plusieurs reprises aux éléments caractéristiques du cliché de l'hédonisme¹⁵, toujours en opposition à des

¹⁴ Notamment dans *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution* (Harvey, 2012).

¹⁵ Dans de nombreuses représentations de Mai 68, les jeunes personnages, généralement des étudiants, qui promeuvent ou soutiennent la rébellion sont issus de milieux aisés : enfants de la petite et moyenne bourgeoisie ou des classes professionnelles, souvent qualifiés d'étudiants oisifs ou d'appellations similaires. Ceux qui appartiennent aux classes populaires sont réduits à un petit nombre et ont une importance marginale dans l'intrigue. L'image du jeune révolutionnaire de Mai, défini par sa double condition d'intellectuel médiocre et de bourgeois, revient sans cesse dans les romans, surtout dans le cas francophone. Cette image de l'émeutier qui dîne chez Lipp et rentre à l'aube dans les quartiers bourgeois de la ville, nourrie à l'époque par une certaine presse, est reprise telle quelle par de nombreux romanciers, comme Romain Gary dans *Chien blanc*, James Jones dans *The marry month of may*, ou encore Marie Susini dans *C'était cela notre amour*, où l'appartenance de leurs personnages à cette catégorie est évidente

personnages plus malheureux et plus désintéressés que lui, qui tendent à se situer en marge de l'action politique, comme c'est le cas de Ménestrel déjà évoqué.

Face au personnage de David, se trouve l'algérien Abdelaziz, ouvrier sur le chantier de la faculté, qui dès le début est le véhicule du narrateur pour rendre compte des conditions de vie dans le bidonville et des conditions de travail de ses habitants. Le personnage réfléchit sur la dureté des conditions auxquelles il est soumis, le froid qu'il subit, tout en racontant les petits gestes quotidiens que son compagnon, Kaddour, accomplit lorsqu'il se lève et se prépare à aller travailler, d'abord pour éviter l'inconfort de l'espace étroit qu'ils partagent avec Moktar, Ali, Youssef et Djaffar : « C'est si petit, cette piaule, dès qu'on est deux en bas, on se gêne » (*DV* : 30). Cependant, il s'estime heureux du salaire qu'il perçoit et considère qu'il vit dans des conditions de relative abondance par rapport à la vie qu'il menait dans son pays : « – Je gagne bien. Je suis riche. Quand je suis arrivé en France, je n'arrêtais pas de m'acheter des choses. Pas riche comme un Français [...]. Riche comme un Algérien. – Dans mon village, la misère, tu n'as pas idée » (*DV* : 125-126). Les conditions de misère et d'exploitation du travailleur sont ainsi justifiées par le fait que « dans son pays, c'est bien pire ». C'est le jeune Algérien qui, dans le récit, nous expose un point de vue sur la représentation de la vie des ouvriers de Nanterre, et aide aussi le narrateur à montrer certains aspects des problèmes ouvriers, l'immigration, les réminiscences du conflit algérien et les rapports conflictuels entre ouvriers et étudiants.

De cette façon, pour le personnage du jeune ouvrier algérien Abdelaziz, licencié de son lieu de travail et expulsé de son refuge, la chambre de David où il est en visite ressemble littéralement à un « paradis » ; il regarde par la fenêtre et voit le bidonville, mais il n'en est pas dérangé, car c'est le sien (*DV* : 235). Le personnage d'Abdelaziz sert donc à illustrer une gradation dans la pauvreté, creusant l'écart entre les étudiants et les travailleurs précaires dans les bidonvilles de Nanterre.

Comme on peut le constater, dans le réalisme de *Derrière la vitre* l'accent n'est pas seulement mis sur les conditions matérielles de l'espace de Nanterre, mais aussi sur la façon dont elles sont vécues et ressenties par les personnages. Comme le dit très justement Margaret Atack (1999 : 36), la juxtaposition d'espaces à Nanterre trouve son corrélat dans la configuration psychologique des personnages et de leurs relations, déplaçant de cette manière l'axe d'interprétation du roman pour apporter ainsi une réponse à cette question, ce qui sera abordé par la suite.

(Combes, 1984 : 152). Comme le dit Kristin Ross, le prototype de l'étudiant hédoniste est une composante fondamentale du miroir déformant avec lequel le système de représentation dépeint Mai 68. Le revers de la médaille, nécessaire au maintien de l'imaginaire, est la figure du 'prêtre rouge', l'infatigable révolutionnaire qui renonce à toute forme de plaisir (Ross, 2002 : 99).

5. Nanterre comme espace psychologique. La sexualité à Nanterre

En ce qui concerne les relations entre les sexes de l'époque, il est important de signaler qu'avant 1967 les sorties nocturnes des étudiants dans leurs résidences, même à Nanterre, sont interdites, les garçons n'ayant pas le droit de se rendre dans les chambres des filles, ni l'autorisation de mettre des affiches ou même de se réunir. Par conséquent, les étudiants considèrent que, même si des temps nouveaux s'installent dans la société, la rigidité des formes institutionnelles demeure. Les premières revendications de l'*Union Nationale des Étudiants de France (UNEF)* à Nanterre et dans d'autres campus vont dans ce sens. Dès le départ, le militantisme dans la nouvelle faculté est donc en partie lié au refus de certaines exigences morales de la société. Ce n'est pas pour rien que les militants de Nanterre avaient déjà gagné une première bataille un an avant le 22 mars. Le 29 mars 1967, soixante étudiants – parmi lesquels Merle compte son personnage fictif David Schultz, qui raconte ce qui est arrivé à l'un des personnages non-initiés du roman – ont envahi le dortoir des femmes, avec pour objectif de « conquérir la liberté de circulation à l'intérieur de la Résidence et violer un des tabous sexuels les plus hypocrites de la bourgeoisie » (DV: 477).

Dès lors, les étudiants ont été autorisés à se déplacer librement dans les zones réservées aux femmes. Malgré cela, le roman indique que l'impact sur la vie quotidienne des étudiants n'a pas été aussi important que David et ses compagnons l'avaient espéré, et que le nombre de garçons qui passaient la nuit dans les chambres des filles était très faible. Les raisons qu'il donne à cela sont à la fois morales et spatiales. Les premières sont déterminées par des tabous et des préjugés *toujours là, invisibles, intériorisés, omnipotents*, qui, dans une société laïque, ont filtré, dissous dans la culture bourgeoise et patriarcale, laquelle nourrit un sentiment de culpabilité lié à la jouissance. Les motifs spatiaux sont liés à la situation du campus, à son isolement par rapport à la ville et à ses caractéristiques physiques :

Si étroits, les lits de la Résidence, si petits, les carrées. On avait conçu pour les étudiants un univers cellulaire et célibataire, les filles d'un côté, les garçons de l'autre, comme dans les prisons. Et chacun recevait un espace vital minimum, un cubage d'air rationné, quatre-vingts centimètres pour dormir, et la frustration sexuelle pour compagne (DV: 43-44).

Cette association des dortoirs aux cellules de prison ne sera pas la seule présente dans le récit, ni même la seule sur le thème de la ségrégation sexuelle, qui est abordée en profondeur à partir de différents points de vue, de sorte que les épisodes les plus notoires du conflit seront évoqués, reliant ainsi l'histoire intérieure des personnages de fiction et leurs problèmes sexuels à l'histoire générale et aux problèmes de l'éducation sexuelle des jeunes en France à l'époque. Brigitte évoque la liaison avec Peyrefitte à propos du *Livre blanc de la jeunesse* mentionné supra :

Quand Peyrefitte, s'appuyant sur un sondage bidon, déclarait que les résidentes ne tenaient pas à recevoir les garçons dans leur

univers féminin, elle savait trop, elle, ce qu'il en était de cet univers féminin, si prisé par le ministre. Des filles frustrées, inhibées, repliées dans un isolement terrifiant ou pis encore, agglutinées, vivant dans une atmosphère futile de gynécée, de cancans, d'amitiés particulières (DV : 48).

Le même personnage, s'adressant à son compagnon David, lui rappelle un épisode avec le doyen Grappin, lorsque celui-ci avait été bousculé et traité de nazi pour avoir laissé entrer la police dans l'enceinte de l'université l'année précédente, en protestation contre une procédure d'expulsion ouverte contre Cohn-Bendit (DV : 49). Mais l'épisode qui est dans tous les esprits est celui de l'invasion par les garçons des espaces réservés aux étudiantes. Voici les propos de David : « L'importance de mars 67, c'est que c'est la première fois où, massivement, nous avons violé un des tabous majeurs des autorités. Et le plus fort, c'est que ça s'est fait comme ça, spontanément » (DV : 55). Jaumet, quant à lui, en accord avec la perspective initiale du milieu PCF à cet égard, considère la question comme « secondaire et folklo » (DV : 191) ; puisque, selon lui, les filles avaient déjà le droit d'aller dans les chambres des garçons et même d'y passer la nuit si elles le souhaitaient, pourquoi ne s'y conformeraient-elles pas. Ainsi, en adoptant une posture androcentrique, le roman se concentre principalement sur le genre féminin dans ce conflit, de sorte que les femmes sont dès le départ le nœud des conflits spatiaux et moraux d'un Nanterre nostalgique de Paris, comme problématisation des structures urbaines concentriques et hiérarchiques impliquant un centre et une périphérie (Atack, 1999 : 41). Ce qui suit est le début du roman :

À l'endroit même où s'élève aujourd'hui l'église de Nanterre, les jeunes filles, au Moyen Âge, venaient de la capitale supplier l'ombre de Geneviève de dissiper les premiers symptômes des maternités imprudentes. La protectrice de Lutèce, étendant sa protection sur ces Parisiennes, exauçait parfois leurs prières. Au fil des siècles, cependant, la sainte perdit peu à peu son pouvoir, ou son esprit de compassion. Les pèlerinages cessèrent, le matérialisme prévalut. Et bientôt les Parisiens ne vinrent plus à Nanterre que pour goûter sa charcuterie, ses gâteaux et ses vins. (DV : 19).

Dans cet incipit avec la présentation historique de Nanterre, la mention du Moyen Âge permet la recherche de structures qui s'identifient à la réalité sociale et architecturale de la nouvelle faculté. En tant que territoire vassal d'un lieu important, et face à cette perspective désolante, l'université de Nanterre, née de l'expulsion de ceux qui n'ont plus leur place à la Sorbonne, regarde son *alma mater* avec nostalgie : « Ah Boul'Mich, où es-tu, avec tes cafés, tes lumières, tes gens qui vivent ? », (DV : 304) se lamente Denise Fargeot. Dans le roman de Merle, cette nostalgie apparaîtra sous la forme de l'analogie médiévale, car la faculté de Nanterre est née du débordement des 'remparts' de la Sorbonne (DV : 23), et dans son nouvel emplacement les pratiques médiévales du vieux Paris restent en vigueur (Atack, 1999 : 92). Il s'agit d'une

métaphore par comparaison de la morale à l'époque médiévale, période éminemment laïque où péché et jouissance étaient étroitement liés, mais aussi en ce qui concerne les notions d'autorité et de subordination.

Ainsi, la médiévalisation des images renvoyant à l'architecture du lieu, se situe presque comme un *leitmotiv* tout au long du roman, et reviendrait à la même idée, soulignant la stagnation de certaines pratiques de l'époque. Ainsi, pour l'un des occupants, Lucien Ménestrel, les chambres de la résidence sont de « vraies cellules » (DV: 33) pour cette raison, mais ce n'est pas la seule, car il y a aussi une incapacité à communiquer entre les étudiants, dont l'origine est encore une fois les contraintes imposées par le lieu. Les espaces clos, d'une grande importance dans l'ensemble de l'œuvre de Robert Merle, sont dans ce cas la métonymie des problèmes de communication et d'isolement dont les habitants eux-mêmes ont souffert, à l'instar des différents ghettos de Nanterre entre eux et de celui-ci par rapport à Paris.

Cependant, tout n'est pas noir dans ce tableau, car les pulsions sexuelles ne sont pas toujours refoulées, et l'on trouve aussi dans plusieurs cas une sorte de rédemption par l'Eros, où la vie anodine de Nanterre et ses désagréments seraient plus supportables grâce à la relation à l'autre, et notamment en ce qui concerne l'intimité. Voici les pensées de Ménestrel, en compagnie de son amoureuse Jacqueline:

Il se dressa, contourna la table, écarta le rideau anthracite. Le chantier, les lampes, la pluie fine. Le même paysage, une heure plus tôt, de la fenêtre de sa chambre, il l'avait trouvé morne et maintenant, il était subtilement changé : il vibrait d'aventure et de suspense, on aurait dit un décor de roman. [...] Et lui-même, il était là, le front contre la vitre, chargée de signification comme un personnage dans un récit (DV: 502).

Toutefois, dans ce cas, comme dans d'autres, la rédemption n'est pas complète et les limites demeurent, et même ceux qui satisfont leurs désirs seront marqués par la culpabilité ou d'autres sentiments analogues. Ces sentiments correspondent aux traumatismes des personnages qui justifient leurs actions individuellement et collectivement, présentés dans le roman en termes freudiens.

6. Marx, mais aussi Freud. Mai 68 sur le divan

Ce qui est présent chez la plupart des personnages de *Derrière la vitre*, c'est avant tout la profonde tristesse et l'ennui dans lesquels ils se trouvent plongés dans leur environnement : « Quelquefois, je réfléchis : en France, tu bouffes, oui, mais ce qui te tue, c'est le gris, le gris, le gris. Les journées, sur le chantier de la Fac, mon ami, mortelles. La tristesse, la boue, la pluie qui ne finit jamais » (DV: 27). De cette façon, le roman met en évidence ce qui sera la première association entre la couleur prédominante à Nanterre et l'état intérieur des personnages, qui dans cette citation se termine également par une métonymie météorologique : le ciel corroborerait l'état émotionnel du personnage autant que la couleur de l'immeuble. D'autre part, l'allusion constante à la boue est également

significative, dans la mesure où la boue est récurrente dans de nombreuses œuvres du XIX^e qui s'attachent à dénoncer les conditions de salubrité urbaines pitoyables dans de nombreux quartiers de la ville, et qui soulignaient également la boue comme un élément représentatif de cet état, comme dans *Le Père Goriot* de Balzac.

Malgré leurs modestes caractéristiques de logement, nous trouvons certaines concessions aux chambres des étudiants, car ces habitats déshumanisés acquerront parfois la qualité d'un refuge accueillant qui les protège de ce qui les entoure, qui serait de toute évidence beaucoup plus décourageant : un complexe dépourvu de services, d'endroits pour la vie en commun, et au-delà, le bidonville et les usines. Pour ne citer qu'un exemple, le personnage de Ménestrel préfère manger dans la solitude de sa cabine plutôt que d'aller au restaurant universitaire. En somme, les étudiants ont tendance à « se protéger » de cet espace hostile qu'est Nanterre en se réfugiant dans leur petite cellule, mais comme nous le dit Pierre Sansot, dans les moments difficiles l'espace de la pièce devient trop petit pour atténuer la tension provoquée par les situations de tristesse et de désespoir, et plusieurs personnages se rendent parfaitement compte qu'il est impossible de combattre la solitude et le déracinement dans le « froid, inhumain, horrible » Nanterre, avec une agglomération qui rend le plus désolant anonymat, car les grandes concentrations possèdent toujours des qualités déshumanisantes : « comme celui de milliers d'abeilles dans une vigne vierge au moment de la floraison. [...] à la longue ça vous déprimait, parce qu'une foule pareille, c'est toujours inhumain, peu importe qu'elle soit composée d'hommes » (DV : 155-156). En définitive, cela ne peut être qu'un lieu de passage, un lieu habité périodiquement par des milliers d'étudiants comme « des voyageurs dans une gare ». Isolés intérieurement et isolés les uns des autres, les espaces de Nanterre avec la faculté et les cabanes en face sont une juxtaposition de ghettos.

Ce territoire, d'apparence dystopique moderne mais qui, comme on peut le voir, comporte de nombreux éléments médiévaux, possède également une tour surélevée par rapport aux autres bâtiments, comme symbole de pouvoir, pour rappeler à ses habitants l'importance de ce qui y est en gestation ; dans le cas de l'université, la métaphore parfaite de la façon dont la bureaucratie s'impose à la culture et à l'éducation :

Comme le seigneur du Moyen Âge avait droit à son pigeonier, l'administration de la Fac de Nanterre, afin que nul n'ignore qu'administrer est plus important qu'enseigner, a reçu en partage une tour, qui domine de ses huit étages altiers les quatre bâtiments, de quatre étages chacun, dédiés avec humilité aux tâches pédagogiques (DV : 63).

L'occupation de la tour administrative par les étudiants, et plus précisément du huitième étage, le club des professeurs, doté du confort matériel dont le reste des installations est totalement dépourvu, serait à la base de la métonymie spatiale de l'interprétation psychologique inéluctable que dénote le récit. De ce point de vue, la tour

nous renvoie au symbole phallique, comme Merle l'explique dans le récit, en se concentrant sur l'un de ses personnages, en l'occurrence l'étudiant David Schultz, pour qui ce bâtiment est « ce monument de prétention, ce chef-d'œuvre de hiérarchie verticale, ce symbole phallique de l'autorité répressive » (DV: 121).

Canapés en plâtre, plantes décoratives, une « superbe » table ovale au centre, un bar, et un rideau qui épargne aux professeurs la vue grise des grandes fenêtres rectangulaires d'où ils surveillent parfois leurs domaines. C'est la synthèse de sa description dans le roman, mais c'est le discours de l'un des jeunes occupants, qui tente de convaincre les autres de monter au dernier étage, qui nous montrera comment il est perçu en termes symboliques :

Le sommet, c'était la salle du Conseil, l'équivalent de la salle des Doges, à Venise [...]. Ce n'était pas par hasard si l'architecte l'avait placée au dernier étage de la tour, c'était le témoignage monstrueux de la domination des mandarins sur les étudiants, le mirador d'un camp de concentration, le symbole phallique de la répression administrative. Il fallait à tout prix l'occuper (DV: 387).

À partir de là, les étudiants ont entamé un débat qui semblait être tranché par les avantages en termes de confort de l'occupation d'un tel site, comme l'a souligné Jaumet, l'un des personnages le plus sceptiques : « C'est pas les raisons qui l'ont emporté. C'est le confort des fesses » (DV: 399). Les étudiants tuent le père en s'asseyant dans son fauteuil, s'emparant de ses privilèges et prenant ainsi symboliquement le pouvoir.

Un élément crucial pour comprendre la culture de l'époque et donc la structure thématique de son imaginaire est sans doute la psychanalyse. Elle faisait partie du patrimoine intellectuel de la communauté universitaire de la même manière qu'elle faisait auparavant partie de la grande littérature de ses parents. L'héritage de Freud dans la culture française des années 1960 s'est manifesté par un profond renouvellement de la pensée philosophique, littéraire et psychanalytique. La psychanalyse devient une référence centrale dans les débats intellectuels, inspirant des mouvements tels que le structuralisme et le poststructuralisme. Jacques Lacan réinterprète Freud en mettant l'accent sur le langage et l'inconscient, influençant des disciplines comme la linguistique et l'anthropologie. Jacques Sédot a étudié la transmission de la psychanalyse en France, mettant en évidence son influence sur la théorie. Des auteurs comme Foucault et Deleuze ont également intégré les idées freudiennes dans leurs critiques de la société et du pouvoir, et la littérature a adopté les concepts psychanalytiques pour explorer la subjectivité et l'identité. Marx, mais aussi Freud, bien qu'en partie antagonistes, sont des piliers théoriques de l'époque. Ainsi, le recours thématique aux thèses de Freud ou à la psychanalyse en général est constant chez certains auteurs de fiction qui dépeignent l'époque, non seulement parce que le Morave est effectivement dans l'orbite culturelle

du moment, mais parce que, dans une plus ou moins grande mesure, il fait indubitablement partie du substrat de beaucoup d'entre eux.

Cela se reflète aussi clairement dans l'œuvre de Merle, qui offre cette voie interprétative pour justifier la conduite de ses personnages. De même, le comportement des étudiants est très souvent conditionné dans le récit par des pulsions sexuelles qui dominent leur pensée et qui détermineraient donc le devenir des événements. Dans cette perspective, la confrontation des étudiants contre le pouvoir établi aurait donc sans équivoque quelque chose d'œdipien psychologiquement parlant : tuer le père pour posséder la *mater*. On a déjà vu le symbole phallique supportant la tour de Nanterre. Un autre exemple s'offre au lecteur quand un autre des assistants, Berguèse dans ce cas, réfléchit avec ses collègues à propos de l'affaire de Dany Cohn-Bendit avec le ministre Missoffe :

C'est un mythe œdipien. Le fils, incarné par l'étudiant, insulte le père, incarné par le ministre, et symboliquement, le châtre. C'est Chronos émasculant Ouranos. À mon avis, le drame qui se joue ici tous les jours depuis la rentrée, c'est le drame symbolique de la perte du pouvoir du père, que le père soit ministre, doyen ou professeur (DV : 277).

Comme on a pu le constater, la psychanalyse ne fait pas seulement partie de la matière narrative du roman, ce qui montre sa présence au sein de l'imaginaire de l'époque; elle est aussi parfois appliquée comme outil théorique qui servirait à expliquer le comportement de certains personnages, ou même de tous les révolutionnaires dans leur ensemble, ce qui nous place dans une interprétation psychologique ou psychologisante des événements, qui, même si elle peut s'avérer efficace du point de vue de la poétique des récits, réduit l'ampleur des faits d'un point de vue historique.

7. Épilogue et conclusion

Dans les semaines qui suivent la journée historique du 22 mars racontée par Merle, la politisation de la vie universitaire se généralise. Le doyen Pierre Grappin décide de fermer la faculté une première fois depuis le jour signalé par les étudiants pour un nouveau rassemblement jusqu'au 2 avril, sans pour autant les empêcher de tenir de nombreux débats politiques durant ces journées (Artières, 2008 : 22). Tout au long du mois, les protestations et les manifestations se sont poursuivies et, le 2 mai, de nouveau motivé par de nouvelles menaces d'affrontements, le doyen décide de fermer définitivement la faculté. Du point de vue de l'évolution du mouvement, c'est cette nouvelle fermeture du centre qui a provoqué le déplacement de la contestation vers le cœur de Paris, déplacement indispensable pour que la contestation puisse impliquer davantage d'étudiants ou toucher d'autres groupes.

C'est là que les tensions et les mécontentements, jusqu'alors dispersés, établissent leur nécessaire épiscentre. Les émeutes, en tant que phénomène urbain, révèlent une part fondamentale de leur nature à travers leur extension géographique et les

implications des différents lieux qu'elles traversent. Le paradoxe apparent que révèle leur développement géographique dans ce cas est que les problèmes qui se manifestent à la faculté de Nanterre vont coïncider avec ceux du reste de la jeunesse française, alors que les conditions y étaient sans doute extraordinaires, comme nous l'avons dit, en raison de sa situation géographique.

Ce n'est qu'après le rétablissement de l'ordre que le doyen de Nanterre a pu voir arriver au centre des lots de mobilier et de matériel pédagogique, et que des installations telles que des laboratoires de langues ou des cafétérias ont vu le jour sur le campus... mais il y avait encore beaucoup de chemin à parcourir.

La conception de l'université comme une grande usine à produire des diplômés et la réaction des étudiants en termes politiques est à la base de ce que l'on peut appeler une idéologisation de l'espace nanterrien, qui est aussi à l'image du roman de Merle. Le problème est en partie architectural et urbanistique, comme l'ont souligné certains des critiques les plus intéressés par la dimension spatiale des événements, tels que Henri Lefebvre et David Harvey. Au cours du récit, un discours se tisse, façonné à parts égales par l'histoire et la fiction, par l'expérience de l'auteur et sa capacité à la transformer au sein de son imagination ; une onomastique et une topographie reconnaissables à la lumière des événements sont présentes tout au long du roman, entrelacées avec la synthèse que Merle extrait de l'expérience susmentionnée et qu'il matérialise dans une poignée de personnages fictifs qui serviront à tisser ensemble histoire et récit. C'est en suivant ces personnages que se révèlent les différentes réalités de l'espace de Nanterre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARTIÈRES, Philippe (2008) : *1968 : années politiques*. Paris, Thierry Magnier.
- ARTIÈRES, Philippe & Michelle ZANCARINI-FOURNEL [éds] (2008) : *68. Une histoire collective (1962-1981)*. Paris, La Découverte.
- ATAK, Margaret (1999) : *May 68 in french fiction & film. Rethinking society, rethinking representation*. New York, Oxford University Press.
- BADENES SALAZAR, Patricia (2006): *La estética en las barricadas: mayo del 68 y la creación artística*. Castellón, Universitat Jaume I.
- CASTORIADIS, Cornelius (1986) : « Les mouvements des années soixante ». *Pouvoirs, revue française d'études constitutionnelles et politiques*, 39, 107-116. URL : <http://www.revue-pouvoirs.fr/Les-mouvements-des-annees-soixante.html>
- COMBES, Patrick (1984) : *La littérature et le mouvement de Mai 68. Écriture, mythes, critique, écrivains (1968-1981)*. Paris, Seghers.
- DUTEUIL, Jean-Pierre (1988) : *Nanterre, 1965-66-67-68. Vers le mouvement du 22 mars*. Mauléon, Acratie.

- HAMON, Hervé & Patrick ROTMAN (1990) : *Génération 1. Les Années de rêve*. Paris, Éditions du Seuil.
- HARVEY, David (2012) : *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. New York, Verso.
- LABRO, Philippe ; Michèle MANCEAUX *et al.* (1968) : *Ce n'est qu'un début*. Paris, Éditions et publications premières.
- LE GOFF, Jean-Pierre (1998) : *Mai 68. L'héritage impossible*. Paris, La Découverte.
- LEFEBVRE, Henri (1974) : *La production de l'espace*. Paris, Éditions Anthropos.
- LEFEBVRE, Henri (1998) : *L'irruption de Nanterre au sommet*. Paris, Éditions Anthropos.
- LEMIRE, Vincent (2008) : « Nanterre, les bidonvilles et les étudiants », in Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel [éds], *68. Une histoire collective (1962-1981)*. Paris, La Découverte, 137-143.
- LINHART, Robert (1978) : *L'Établi*. Paris, Éditions du Minuit.
- MERLE, Robert (1970 [1974]) : *Derrière la vitre*. Paris, Gallimard.
- REMY, Jean (1975) : « Espace et théorie sociologique : problématique de recherche ». *Recherches sociologiques*, VI/3, 279-293.
- ROSS, Kristin (2002) : *May '68 and its afterlives*. Chicago, University of Chicago Press.
- SANSOT, Pierre (1973) : *Poétique de la ville*. Paris, Klincksieck.
- SÉDAT, Jacques (2000) : *Freud*. Paris, Armand Colin.
- SCHNAPP, Alain & Pierre VIDAL-NAQUET [com.] (1969) : *Journal de la commune étudiante*. Paris, Seuil.
- SEITZ, Frédéric (1998) : « Les universités des années soixante ». *Urbanisme. Le magazine international de l'Architecture et de la ville*, 300 (mai-juin), 56-57.
- TUILLIER, André (1994) : *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne. Tome II : De Louis XIV à la crise de 1968*. Paris, Nouvelle librairie de France.

To Hell with the Ugly, la adaptación del polar vianesco: ironía y humor made in USA

Ainhoa CUSÁCOVICH TORRES

Universidad de Valladolid

ainhoa.cusacovich@uva.es

<https://orcid.org/0000-0001-9167-5393>

Resumen

La adaptación de una novela a videojuego siempre supone un reto, más aún si se trata de una obra llena de recursos humorísticos como el absurdo, la ironía o el sarcasmo. Es el caso de *Et on tuera tous les affreux*, novela de Boris Vian (1948) que la productora La Poule Noire ha sabido plasmar de manera magistral en el juego. Analizaremos en este trabajo cómo los creadores han aprovechado el género literario, la novela negra, que ha aportado la estructura y características muy propicias para este tipo de relato transmedia. Además, estudiaremos la forma en que han trasladado el humor vianesco a la creación lúdica, traspasando la frontera del relato novelesco y enriqueciéndolo con la atmósfera y diálogos.

Palabras clave: transmedia, novela negra, Vian, videojuego, sarcasmo

Résumé

L'adaptation d'un roman en jeu vidéo représente toujours un défi, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une œuvre remplie de ressources humoristiques comme l'absurde, l'ironie ou le sarcasme. C'est le cas de *Et on tuera tous les affreux*, de Boris Vian (1948) que La Poule Noire a su transposer de manière magistrale dans le jeu. Nous analyserons dans ce travail comment les créateurs ont tiré parti du genre littéraire : le roman noir, qui a apporté une structure et des caractéristiques très propices à ce type de récit transmédia. De plus, nous étudierons la manière dont ils ont réussi à transposer l'humour vianesque dans la création ludique, en dépassant la frontière du récit romanesque et en l'enrichissant avec l'atmosphère et les dialogues.

Mots clé : transmédia, roman noir, Vian, jeu vidéo, sarcasme

Abstract

The adaptation of a novel into a video game is always a challenge, even more when it involves a work full of humorous elements like absurdity, irony, or sarcasm. This is the case with *Et on tuera tous les affreux*, by Boris Vian (1948) that the production company La Poule Noire has masterfully brought to life in the game. In this work, we will analyze how the creators have made use of the literary genre: noir fiction, which has provided a structure and characteristics very suitable for this type of transmedia storytelling. Additionally, we will examine how

* Artículo recibido el 4/10/2024, aceptado el 31/01/2025.

they have translated Vian's humor into the playful creation, crossing the boundaries of the novel and enriching it with atmosphere and dialogue.

Keywords: transmedia, noir fiction, Vian, videogame, sarcasm

1. Introducción

El videojuego *To Hell with the Ugly*, que apareció en el mercado en 2023, es una adaptación del texto *Et on tuera tous les affreux* de Boris Vian, publicado originalmente en 1948. Ambientado en la ciudad de Los Ángeles, en los años 50, el juego sigue al protagonista Rock Bailey, un joven apuesto que rechaza constantemente las insinuaciones amorosas de las mujeres que lo rodean, reservándose hasta cumplir los 20 años. El relato comienza cuando es secuestrado tras ser drogado en un club de jazz, y la trama gira en torno a su búsqueda por descubrir quién está detrás de su rapto y cuál es el propósito del oscuro complot en el que se ve envuelto.

Este videojuego es el resultado de una colaboración entre ARTE France y el estudio La Poule Noire. Su diseño se inspira en las convenciones del género *noir*, tanto en lo visual como en lo narrativo. Elementos clásicos como las investigaciones criminales, las persecuciones, y los ambientes sombríos típicos del cine *noir* se trasladan al formato interactivo mediante una mecánica de *point and click*, lo que permite al jugador explorar los escenarios, interactuar con personajes y objetos y progresar en la historia a través de la resolución de acertijos y la toma de decisiones.

Uno de los aspectos más destacados del juego es su capacidad para capturar el tono satírico y burlesco de la obra de Vian, un rasgo esencial que incluye una crítica feroz al culto de la apariencia y las prácticas eugenésicas, algo que Vian abordó con un relato lleno de humor negro. Este enfoque se manifiesta también en el diseño sonoro del juego, que combina sonidos como el jazz de los años 50 con sintetizadores modernos, lo que genera una atmósfera que recuerda tanto al cine de Alfred Hitchcock como al de Brian de Palma (France Culture, s.d.).

2. Adaptaciones literarias, transmedialidad y actitud del jugador

El videojuego que nos ocupa no supone, a nuestro parecer, una simple adaptación de la novela *On tuera tous les affreux* de Boris Vian, pues añade numerosos elementos no presentes en el texto original y que enriquecen el conjunto de la producción literaria del autor, respetando su estilo y temáticas.

Entraríamos, pues, en lo que conocemos como «narrativa transmedia» (*trans-media storytelling*). Se trata de una noción que Henry Jenkins analizó en su artículo «Transmedia storytelling», que apareció en *MIT Technology Review* en 2003. Este concepto se refiere a una forma de narrativa en la que una historia se despliega a través de múltiples plataformas, cada una contribuyendo de manera única al universo narrativo. En lugar de repetir la misma historia en diferentes medios, cada plataforma (cine,

libros, videojuegos, cómics, etc.) ofrece una perspectiva o fragmento nuevo que enriquece la narrativa global. En el caso de adaptaciones de novelas a videojuegos, se exploran elementos adicionales del mundo ficcional o de los personajes, permitiendo al jugador interactuar y vivir la historia de formas que un libro no podría ofrecer.

El juego ha conservado los personajes principales y se ha mantenido fiel a sus descripciones físicas. Sin embargo, sabemos que todo relato transmedia sufre una serie de procesos en los que el concepto de relato se ve modificado, en ocasiones, como es el caso de los videojuegos, enriquecido.

Antes de insistir en el papel del jugador en la proliferación de relatos desde un argumento central, debemos pensar en el pacto de ficción que el jugador establece con el creador del videojuego. Como consumidores de este tipo de relatos, los jugadores se ven obligados a aceptar el compromiso de saberse engañados y querer serlo. Como explica Marion (1997: 65):

Pour que l'interaction narrative s'épanouisse, il faut que le consommateur de récit entre dans un jeu herméneutique : où veut-on me mener, que veut-on me faire imaginer ou reconstruire du monde, quelle position dois-je prendre pour entrer dans cette partie narrative ? [...] Pour entrer en fiction, il faut accepter d'être dupé tout en sachant qu'on l'est. [...] Il ne faut pas l'oublier, par son étymologie le mot *illusion* signifie grosso modo : 'entrée dans le jeu'.

En un principio, pues, y en el videojuego que nos ocupa, el jugador aceptaría entrar en el universo vianesco, con sus reglas, independientes a las de cualquier otro videojuego, y su acercamiento al humor, característico también del autor. Esto va a suponer para los creadores, un reto importante, pues han tenido que ser capaces de interpretar el texto vianesco y crear un nuevo pacto de ficción con el consumidor final, el jugador, quien deberá retomar el contexto que conozca del autor, pero también aceptar la interpretación y el camino que la Poule Noire ha querido marcar para su relato. La productora no se ha detenido en una simple adaptación, pues, como veremos más adelante en este análisis, ha incluido diálogos, estética y elementos nuevos, ajenos al texto primero, que vienen a enriquecer la novela de Vian. Nos encontramos, en el caso de algunos de los jugadores, ante un público especial, el de «coleccionista» de datos relacionados con la obra vianesca. Para estos, el juego vendría a enriquecer los mundos ficcionales del autor, como explica Ryan (2017: 4):

Dans la majorité des cas, plutôt que de se plier à la passion du détective pour la reconstruction d'une histoire à partir de faits disparates, le *transmedia storytelling* satisfait la passion de l'encyclopédiste avide de connaissance sur un monde fictionnel, ou la passion du collectionneur qui acquiert plus d'objets liés à ce monde, ou même la passion du fan dévoué ravi de partager avec d'autres son objet de culte.

En cuanto a la temporalidad, y como apunta Zuratzi (2018), destacan tres tiempos diferentes del relato. El primero se refiere a la narrativa interna: los días, semanas o meses que transcurren, tanto en la novela como en el videojuego de *To Hell with the Ugly*. Hay un segundo tiempo, y es el que el jugador ocupa para completar cada una de las partes, que puede variar dependiendo del propio usuario. Un tercer tiempo nacería, independiente de los dos últimos, y es el dedicado a cada uno de los juegos, retos o puzzles que se plantean a lo largo de la aventura, y que estará centrado en la propia actividad lúdica, que estaría compuesto de todas las acciones realizadas por el jugador al margen del relato. Este tercer espacio resulta interesante en los videojuegos, pues es allí donde encontramos el contexto de la acción, la parte descriptiva y la ramificación del relato.

Además, es en este tiempo en el que el propio jugador crearía una cierta «metanarrativa», un espacio que lo conectaría emocionalmente a la obra, pues se siente cocreador y participante al mismo tiempo. Así lo describe Zuratzi (2018: 195):

Esta narrativa individual que se encuentra por encima de la narrativa que propone el diseñador del juego puede ser considerada una metanarrativa, la cual es el punto central de la experiencia lúdica y el gancho emocional del usuario con el juego. Este fenómeno refuerza el manejo del tiempo lúdico y la narrativa contextual de los juegos, ya que mientras más ambigua resulte la narrativa principal y el juego le pida más recursos cognitivos al jugador para reconstruir la narrativa, es mucho más fácil que la interpretación del usuario llegue a ser un medio para canalizar y sublimar sus necesidades emocionales.

Esta reconfiguración del tiempo narrativo y de las formas de interacción complica la traducción directa de los tonos humorísticos. Sin embargo, con un diseño adecuado y un enfoque cuidado en los aspectos narrativos y visuales, es posible crear adaptaciones que capturen tanto el misterio como el humor propio de la creación literaria vianesca.

2.1. Dinámica *point and click* y contextualización de los personajes

La dinámica *point and click* en videojuegos se refiere a un estilo de juego en el que el jugador interactúa con el entorno y los personajes haciendo clic con el ratón en distintas áreas de la pantalla. Generalmente, se utiliza en juegos de aventuras, donde los jugadores deben resolver acertijos, recoger objetos, hablar con personajes o explorar el escenario simplemente seleccionando elementos con el puntero del ratón.

En este tipo de juegos, la jugabilidad se centra en la exploración y la lógica, y el ritmo suele ser pausado, lo que permite a los jugadores pensar en las decisiones que toman. La dinámica *point and click* supone una estrategia de focalización en la investigación y sus pruebas, para la que determinadas «distracciones» son poco útiles. Se

prioriza la acción y el dinamismo frente a la profundización psicológica en los personajes, que supondría una ralentización de la trama argumental.



Figura 1. Dinámica *point and click*¹

La riqueza en este sentido la aportan las fichas de los personajes, descripciones y datos que nos van proporcionando las investigaciones que, al margen de la acción, completan las descripciones biográficas y atmósfera de la trama. Todos los detalles psicológicos que podamos necesitar se encuentran en estas fichas, a las que podemos acudir a lo largo del juego y que nos sirven también a modo de recordatorio de la trama del relato.



Figura 2. Ficha de personaje

¹ Todas las figuras de este estudio son capturas de pantalla de *To Hell with the Ugly*, videojuego de Clément Duquesne, David Duriot, Amélie Guinet, Adrien Marchand, Fiona Rosette y Gaëlle Roques © La Poule Noire / ARTE France 2021 – Reservados todos los derechos.

La Poule Noire ha querido, además, añadir un último capítulo al videojuego, uno que no aparece en la novela y en el que los personajes se reencuentran en el Zooty Slammer. Se trata de un conjunto de conversaciones que hace las veces de recopilación del relato, en el que aparecen los datos esenciales de la trama.

3. La novela negra: género estrella de la transmedialidad

Todo relato transmedia puede generar, de forma potencial, numerosos relatos, más aún el formato videojuego, cuyas posibilidades multiplican esta faceta.

Marion (1997) atiende a la multiplicación de relatos en las adaptaciones transmedia, todos esos caminos posibles forman un entramado de posibilidades que ocurren de forma paralela pero que, en ocasiones, se entrecruzan en puntos de encuentro. En cualquier caso, no se trata de un único relato sin vida, como ocurriera –de forma simplificada– en la novela. Estamos ante un relato vivo que va cambiando y creciendo a través de la comunicación con el espectador / jugador. Así, Marion explica su concepto de relato en los siguientes términos: «Car le récit n'est ni un énoncé inerte, ni une fabula désincarnée. Il doit aussi être envisagé dans son aptitude communicationnelle, dans la relation que sollicite son énonciation» (Marion, 1997: 62).

En el videojuego, el jugador participa en la creación del relato con las decisiones que va tomando. Esto resulta interesante en lo que a la temporalidad se refiere, pues cada jugador será artífice de su propia historia y, por lo tanto, también gestionará la temporalidad del relato. Como afirma Marion (1997: 75):

Le consommateur peut ainsi devenir personnage de son propre parcours médiatique: en surfant, en s'immergeant dans un jeu vidéo interactif, en se promenant virtuellement dans un musée, il se construit une temporalité individualisée. Il devient gestionnaire et narrateur de son propre récit en train de se construire par lui et avec lui.

En su estudio de 2017, Babelio realiza una recopilación de las 130 adaptaciones literarias que se han llevado a cabo y cuyo resultado es un cómic. El estudio revela que los géneros fantástico y policíaco constituyen, con diferencia, los más adaptados a este formato. Esta transmedialidad es igualmente aplicable a los videojuegos, más aun teniendo en cuenta las características propias de este medio: interactividad, construcción de mundos, *performance* e inmersión (Jenkins, 2013).

La novela negra posee una estructura y unas temáticas que se adaptan especialmente bien al formato de videojuego por numerosas razones que aluden tanto a la narrativa, como a la interacción y el uso de recursos audiovisuales. Este género literario se caracteriza por sus tramas complejas, unos personajes moralmente ambiguos y ambientes sombríos. Estas características ofrecen un marco sólido para el desarrollo de videojuegos que buscan capturar la atención del jugador mediante la inmersión en un mundo oscuro y lleno de intrigas.

En cuanto a la estructura narrativa, las novelas negras suelen presentar tramas no lineales y llenas de misterio, lo cual coincide con las estructuras de muchos juegos que permiten al jugador explorar diferentes caminos y descubrir pistas a su propio ritmo. La libertad de exploración que ofrecen estos juegos permite replicar la sensación de estar investigando un crimen, un elemento central de la novela negra.

Además, los videojuegos son muy eficaces a la hora de traducir la atmósfera sombría de la novela negra, gracias al uso del diseño visual y sonoro. Las ciudades corruptas, los callejones oscuros y las oficinas de detectives llenas de humo se reproducen mediante gráficos detallados y efectos de sonido inmersivos, ofreciendo al jugador una experiencia sensorial completa que intensifica el tono inquietante del género.

Otra característica de la novela negra es, sin duda, la aparición de personajes estereotípicos: mujeres excesivamente sexualizadas y objetivizadas y hombres marcados por una estética de «tipo duro». Esto permite a Vian, en el momento de su creación literaria, denunciar determinados defectos de la sociedad, en forma de caricatura, como es, en el caso de la novela que nos ocupa, la superficialidad excesiva de la sociedad. Vian, a través de su estilo satírico, cuestiona los valores de una sociedad obsesionada con la apariencia física y el juicio superficial de las personas. Así se nos presenta al protagonista del videojuego, Rock Bailey, un hombre joven, apuesto y arrogante, cuya belleza lo convierte en un objeto de deseo, pero también en una víctima de manipulaciones. De hecho, está a punto de morir «por guapo».

En el videojuego, la representación caricaturesca supone una extensión visual de esta crítica. Los personajes exagerados y distorsionados son metáforas visuales de las presiones sociales sobre la belleza, mostrando cómo el culto a la apariencia trivializa las relaciones humanas.

4. La adaptación de la estética *vintage*

El mundo mediático actual se ve empujado por dos características, que, aunque aparentemente contradictorias, conviven en sus creaciones. Por una parte, existe una idea de consumo rápido de relatos, en el que las informaciones se suceden sin pausa. Por otra parte, la cultura mediática actual propone un reciclaje de temas y relatos, que implican una «vuelta al pasado», revisitando obras y manteniendo, a la vez, esa estética *vintage* casi omnipresente.

Existe, en la actualidad, y desde hace ya algunas décadas, un marcado gusto por estas estéticas *vintage*, sacadas de un pasado que nos produce nostalgia y nos transporta a épocas bien conocidas por todos. Es el caso de Estados Unidos en los años 50, más concretamente, Los Ángeles.

El videojuego ha conservado referencias al diseño urbanístico, a los coches, la ropa de los personajes e incluso la comida que consumen. Los colores rojo y negro del diseño, junto con los degradados y opacos, traducen a la perfección la estética de los años 50. Además, la música, una mezcla del jazz de los 40-50 con bandas sonoras de

películas policíacas de los 70-80, reflejan una atmósfera del subterfugio estadounidense de la época de forma magistral.

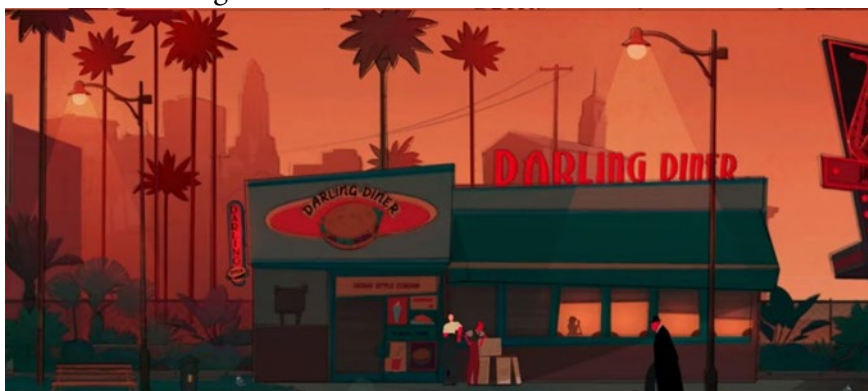


Figura 3. Estética retro, LA

Sin embargo, no debemos olvidar el gusto de Vian por lo futurista. El juego ha introducido, además, elementos de ciencia-ficción, como los escudos de protección que se proyectan delante de los matones en las peleas, unas proyecciones que se activan y los defienden de los ataques de Rock y sus amigos. Sin aparecer en la novela que inspiró el juego, se trata de un elemento que enriquece una estética futurista que Vian ya ha perfilado en otros relatos, como animales robotizados en *L'Écume des jours* (1947) por ejemplo.

De este modo, se hace evidente en el videojuego la pasión de Vian por Estados Unidos, con su particular visión del país, a menudo estereotipada e idealizada, que observamos en todas sus novelas, especialmente en las firmadas por Vernon Sullivan². Este país suponía para él un atractivo, sobre todo por los clichés con los que él relacionaba a este país. Así describe Pestureau (1976: 86) esta imagen americana para el autor:

Boris Vian jette ainsi un regard lucide et passionné, critique et fasciné à la fois, sur ce pays, les USA, qu'il n'a jamais visité, pays attirant et repoussant qu'il préfère recréer par l'imagination. Contre l'Amérique réelle, il choisit l'Amérique rêvée, et son œuvre abonde en clichés pittoresques, en détails vraiment 'mythologiques' sur les USA, terre de découverte et d'argent, de confort et de violence: perfection des automobiles; flots de whisky, gin, rye, bourbon mêlés aux grapefruit, tomate, *seven-up*, coca; esquisse malicieuse de la société américaine telle que la voient les Français de l'époque; allusions au *melting-pot* en aux multiples contrastes de la mentalité américaine: caprices des femmes et fascination de la pin-up, liberté sexuelle et vieux puritanisme

² Este es uno de los muchos pseudónimos que utilizó Boris Vian a lo largo de su vida, y que le acompañó en las novelas negras más conocidas: *J'irai cracher sur vos tombes* (1947), *Les morts ont tous la même peau* (1947) y *Et on tuera tous les affreux* (1948), que analizamos en este trabajo.

bostonien, religion de la psychanalyse, peur devant l'amour, délire de la publicité et culte du Veau d'or.

5. El humor y la ironía y su reflejo en el videojuego

El humor en los videojuegos no solo potencia el entretenimiento y la interacción del jugador, sino que también actúa como un recurso valioso para la denuncia social. A través del absurdo, el humor genera sorpresa en el jugador, lo que contribuye a su implicación en la trama, en ocasiones, incluso, a una reflexión profunda sobre problemáticas humanas. Como señala la siguiente cita, el humor, además de contener un potencial retórico y persuasivo, involucra a los jugadores en una dinámica de asociaciones imaginarias en las que la incongruencia actúa como desencadenante de reflexión:

Incongruous humour implies the perception of unexpected analogies and associations between apparently unrelated things, stimulating the player's imagination by way of either memory or expectation. Humour involves changing our mental perspectives, and instead of following well-worn mental paths of attention and thought, we switch to new paths, notice things we did not notice before, etc. (Dorman, Barr y Biddle, 2006: 96).

El humor es un componente imprescindible de la creación literaria vianesca, una seña de identidad que aparece en todas sus obras, en mayor o menor medida, en forma de juego de palabras, de literalidad con el lenguaje, de ironía enmascarada o incluso, en su versión de novela policíaca, acompañando relatos crueles en los que los personajes son asesinados en las circunstancias más macabras. Mediante la sátira, la parodia o la caricatura, el autor divierte al lector, pero también lo hace reflexionar sobre cuestiones profundas, defectos humanos de los que no seríamos conscientes sin esta provocación. Sarfati Lanter lo explica de este modo:

Mais l'humour ne sert pas qu'à divertir. Il permet aussi de dénoncer ou contester: de Molière à Alfred Jarry, de L'Assiette au beurre à Charlie Hebdo, de Charlie Chaplin à Jean Dujardin et Omar Sy, L'humour traverse des formes et des genres multiples pour travestir le réel et en révéler les défauts. Les manifestations de l'humour que sont la parodie, la satire et la caricature contribuent ainsi à la dénonciation sociale et aux débats d'idées, quitte à provoquer, diviser, voire choquer. L'humour peut faire rire des situations ou des événements les plus sombres, et donc à priori les moins risibles (Sarfati Lanter, 2016: 338).

Uno de los desafíos más significativos en la adaptación de ciertas novelas negras, como las de Boris Vian, se encuentra, precisamente, en la traducción del humor a un formato interactivo. En una novela, el humor se expresa a través del diálogo o las descripciones, elementos que, aunque pueden trasladarse al videojuego, requieren de un tratamiento cuidadoso. En videojuegos, el humor, a menudo, se limita a lo visual o a

breves interacciones, lo que hace más difícil la reproducción de la sofisticación del humor literario de Vian.

La interactividad del medio del videojuego también introduce un reto único en cuanto a cómo el jugador experimenta el humor. Mientras que en una novela el autor controla completamente el ritmo de la narración, en un videojuego, el ritmo está en manos del jugador. Esto en ocasiones amortigua el impacto de los momentos humorísticos o hace que pasen desapercibidos si no se integran adecuadamente en el flujo del juego. En el caso de Vian, donde el humor surge en momentos inesperados o a través de contrastes súbitos entre el tono violento y el comentario irónico, el riesgo de perder el efecto humorístico es considerable si el jugador no sigue el ritmo narrativo tal como el creador lo planeó.

Además, el humor negro, presente en muchas novelas del género, es difícil de calibrar en un videojuego. Mientras que un lector está preparado para el tono de una novela negra de Vian, un jugador podría tener expectativas diferentes cuando interactúa con un medio que tradicionalmente enfatiza la acción o la resolución de puzzles por encima del subtexto irónico o la crítica social. Esto demanda un enfoque de diseño cuidadoso para garantizar que el humor se mantenga relevante y que el jugador no pierda el hilo narrativo en medio de las dinámicas interactivas.

5.1. La belleza y lo superficial

Nos centraremos en lo sucesivo en el videojuego *To Hell with the Ugly*, y en cómo traduce la sátira y el absurdo de la obra vianesca.

Primeramente, su protagonista, un rubio esbelto, afirma que ser tan atractivo es una auténtica tortura, llegando al extremo de estar al borde de la muerte «por ser guapo». La crítica se refuerza a lo largo del juego, con personajes que, aunque presentados de forma semirrealista, poseen rasgos exagerados. Un ejemplo es Rock, cuya altura desmedida y largas piernas reflejan cómo su apariencia física impide a los demás ver más allá de su exterior. Un diálogo aparece de forma literal tanto en el juego como en la novela «Probable que je suis un sentimental. On ne le dirait pas à me voir, mais les bosses que font mes muscles sont les apparences trompeuses sous lesquelles je dissimule mon petit cœur de Cendrillon» (Vian, 1973: 255).

La crítica a la superficialidad en la sociedad envuelve tanto la novela como el juego, con una conclusión demoledora: «ser guapos, ¿para qué?». La novela *Et on tuera tous les affreux* nos da una pista en la misma línea:

– Votre point de vue est faussé, Mike, dis-je. Vous êtes là au milieu de déesses qui couchent toute la journée avec des types aussi beaux que vous... Elles en ont marre... D'ailleurs, conclut-il, moi aussi, j'en ai marre. Elles sont trop parfaites... (Vian, 1973: 412).

El personaje principal, Rock Bailey, «sufre» por su belleza porque las mujeres lo persiguen y se ve incapaz de mantener su promesa de castidad hasta los 20 años. El

humor envuelve el tratamiento de esta crítica, de modo que observamos en el videojuego frases como la siguiente, que pronuncia Rock: «Ah, Linda, croyez bien que je n'ai pas choisi cette apparence... Mais tout le monde a sa croix à porter» (Duquesne *et al.*, 2021³).

5.2. El perrito caliente y la *healthy life*

Los elementos culturales de los años 50 americanos de la novela se han mantenido en el videojuego, incluyendo los coches, el paisaje urbano con sus carteles e, incluso, la comida, con los famosos *hot-dog* como plato estrella. De este modo, un guiño en este asunto nos adelanta la temática al hablar uno de los personajes secundarios –un portero de pub– sobre lo poco sana de esta opción y la importancia de cuidarse para estar esbelto.

La conversación comienza en el videojuego del siguiente modo:

ROCK: un petit quelque chose à boire?

VIDEUR: T'a été abandonné à la naissance ou quoi? Je bosse dans un club, tu crois que j'ai besoin de quelque chose à boire? (Duquesne *et al.*, 2021).

El vendedor de *hot-dog* de la escena afirma sobre el portero: «Il avait trouvé une nouvelle façon de manger, des conneries tout ça» (Duquesne *et al.*, 2021). Continúa entonces el vigilante de seguridad de la puerta del Zooty, a dieta: «Les gens font attention à ce qu'ils mangent de nos jours, on veut de beaux corps et une santé de fer» (Duquesne *et al.*, 2021). Estos comentarios enfatizan la idea de la preocupación por una alimentación sana.

«La salade, c'est le futur» (Duquesne *et al.*, 2021) afirma el portero. Se trata de una estrategia magistral en la que La Poule Noire ha sabido combinar la comida típica americana con la obsesión por la vida sana y la superficialidad. La escena remata con un toque de humor, pues Rock engaña al portero del pub con un *hot-dog* al que le añade unas hojas de naranja que le pide a la vendedora de zumo, sin duda una opción mucho más «saludable».

Este detalle nos lleva a la crítica vianesca sobre la obsesión con la apariencia física y las dietas. Fue un visionario en este sentido, retratando en la obra prácticas como el culto al gimnasio, las dietas y las intervenciones estéticas. Vian denuncia la creación de un estándar de belleza artificial que deshumaniza a las personas y las reduce a meros objetos de perfección física. Como afirma Cortijo Talavera (2018: 353): «Il anticipait, à la fin des années quarante, l'esclavage actuel du gymnase, des diètes et de la chirurgie esthétique».

³ Esta cita ha sido tomada del videojuego *To Hell with the Ugly* (Duquesne *et al.*, 2021), pues no se encuentra en la obra original de Vian.

5.3. La ocultación de defectos

La Poule Noire ha dado un toque brillante en la adaptación del personaje C.16, uno de los hombres fabricados que ha resultado fallido, pues es feo. Lo curioso de la adaptación al videojuego es que, en esta crítica de la superficialidad, han decidido que su indumentaria la protagonice una caja de cartón que le cubre la cabeza, que no estaba presente en el relato vianesco. Este complemento, además de reforzar el humor negro de la escena -el capítulo XVIII de la novela- insiste sobre la temática general de la obra, la obsesión con el aspecto físico y la belleza. C.16 se presenta en la obra como un ser defectuoso, fue creado por el doctor Schutz y algo salió mal. Vian no se detiene únicamente en el aspecto físico, sino que, como vemos, se trata de un personaje torpe e inoportuno, más adelante, en el relato, afirmará, además, ser malvado y manipulador.

[...] c'est le docteur Schutz qui m'a fait, artificiellement, et il m'a un peu loupé. C'est pour ça que je raconte tout ce qu'il ne faut pas. Le docteur Schutz fait des expériences sur les hommes et sur les femmes, et il en fabrique de nouveaux en très peu de temps. C'est un grand docteur. Moi, il m'a raté, je vous dis, mais je ne lui en veux pas, ses aides avaient fait des blagues... Ils m'avaient oublié dans l'étuve. Tous les autres ont été cuits, tous ceux de la série, sauf C.9 et moi... (Vian, 1973: 339).

El complemento que aparece en el juego tiene dos efectos en el jugador. El primero es la sorpresa, pues se presenta de repente en la fábrica, y el motivo de su «especial atuendo» no se nos explica hasta más adelante. Además, produce un efecto humorístico muy marcado, pues resulta cómico que se vea obligado a llevar la caja para no mostrarse tal y como es. Resulta, por último, una forma muy efectiva de crítica, en la que se esconde la fealdad, se excluye y se desecha lo no-normativo.

5.4. La curación peinándose el flequillo

Otro de los momentos del juego en los que se traduce el tono humorístico de la novela es durante los ataques entre personajes. Existe, en determinados momentos, la posibilidad de curar a Rock tras haber sufrido daño durante el combate. Estéticamente, la muestra de esta cura se focaliza en un gesto del protagonista en el que se peina el flequillo hacia atrás como si de Elvis Presley se tratara. Por defecto, los personajes de los videojuegos no realistas tienden a la caricatura pero este efecto se multiplica con esta gestualidad de «guapo» que tan brillantemente se ha escogido para él.



Figura 4. Gesto de curación de Rock.

5.5. El sarcasmo en los diálogos

Los diálogos suponen, sin duda alguna, un verdadero reto en la adaptación de la novela de Boris Vian, pues tendremos dos opciones: mantenerlos de forma literal o adaptarlos al contexto de videojuego, lo que implica, de forma general, acortar los enunciados para sintetizar la información.

La Poule Noire ha tomado una opción muy acertada, desde nuestro punto de vista, y es la de conservar algunos de los diálogos más emblemáticos de la obra y crear diálogos nuevos, que retoman el tono sarcástico y ácido del autor, con el mismo tono coloquial que caracteriza a Vian. Estamos ante un juego tan insolente como la novela, con el mismo tono y la misma crítica social, una recreación impecable que *France Culture* describe del siguiente modo en su web:

L'opportunité d'adapter cet insolent pastiche des romans noirs américains a séduit l'équipe de *La Poule noire*. S'accordant avec le livre, écrit à la première personne, le jeu propose au joueur, dans un rapport trouble avec la morale, d'incarner Rocky, « personnage aux motivations et au comportement discutables... ». Le gameplay, sous l'impulsion du travail de Fiona, s'attache, tout en dépliant un récit rythmé, à fournir une expérience de jeu agréable. [...] Détective mais aussi bagarreur, le héros est ainsi amené à se lancer dans de nombreux combats contre les différents adversaires qui lui barrent la route (RadioFrance).

Los diálogos resultan, pues, en su conjunto, muy acordes a la creación literaria vianesca, caracterizados por la concisión y el lenguaje cercano a la oralidad. La insolencia del autor se traduce en textos irónicos y muy críticos que nos hacen reflexionar sobre la moralidad y la cuestionable relación que mantienen con ella los personajes de la novela negra del autor. Se crea de este modo, entre el jugador y el propio juego, una dinámica de complicidad nacida de la comprensión de estos guiños humorísticos.

5.6. La fortaleza de las mujeres

La visión de lo femenino en la obra de Vian es una cuestión compleja y plagada de sutilezas y matices. En las novelas policíacas del autor, observamos personajes femeninos muy activos, aunque bastante estereotipados en lo que a la estética se refiere: pin-ups enfurecidas, bandas de mujeres, etc. Sin embargo, en numerosas ocasiones nos muestra el autor a una mujer empoderada que toma las riendas de la situación. Esto ha sido retomado en el videojuego de forma muy acertada. Uno de los diálogos del videojuego –no presente en la novela– refuerza la imagen de mujer fuerte e independiente que Vian propone en sus *polar*:

ROCK BAYLEY: Pas trop perdue, Sunday ? Cela doit vous changer des plateaux de cinéma non ?

SUNDAY LOVE : Une odeur de fumée et des hommes partout qui disent à des femmes ce qu'elles doivent faire ? Je me sens comme un poisson dans l'eau (Duquesne *et al.*, 2021).

La ironía denuncia la imagen femenina como delicada y pasiva para mostrar una mujer poderosa y decidida, una cuestión que los creadores del videojuego han sabido plasmar a la perfección.

El papel de las mujeres ha sido ligeramente modificado en el juego con respecto de la idea de la novela. Incluso si en esta obra vianesca las mujeres aparecen mezcladas en las bandas y participan en los secuestros y asuntos turbios, en el juego parecen tener aún un mayor protagonismo. No debemos obviar, en este punto, los cambios sociales que ha sufrido nuestra sociedad, y que afectan al papel de la mujer en nuestro contexto histórico, bien diferente del de la época en la que Vian escribió *Et on tuera tous les affreux*, en 1948. Incluso si el autor fue muy adelantado en este sentido, reproduciendo en sus obras una visión de la mujer especialmente independiente para la época, el empoderamiento que observamos responde más a una visión del siglo XXI.

La igualdad entre hombres y mujeres se refleja en el videojuego; es el caso de la escena de la comisaría, basada en una parte del capítulo XI de la novela. En ella aparecen tres mujeres trabajando en un entorno de dejadez y falta de profesionalidad en el que ellas destacan por su eficacia e inteligencia. Ridiculizan, de hecho, a los compañeros que las rodean en un tono de condescendencia.

Más adelante, tras una persecución en coches en el capítulo XIV se produce una pelea callejera (Vian, 1973: 317-318). En ella, Rock se enfrenta a unos matones que le dan una gran paliza. Sí cabe destacar una diferencia en esta escena. En la novela, el enfrentamiento se produce, además de con los matones, con Cora Leatherford, que es la encargada de secuestrar mujeres para los experimentos eugenésicos que están llevando a cabo. Sin embargo, en el juego, Cora es una simple espectadora y aparece, como una heroína salvadora, Sunday Love, que acude para ayudar a Rock. Ambas escenas, del videojuego y la novela, muestran una imagen poco convencional de la mujer, como violenta, activa y rebelde. De hecho, Sunday se propone como modelo de mujer

independiente y decidida, a la que nadie dice cómo actuar y que tiene, además, un hábil manejo de armas. Esto resulta mucho más obvio en el juego, pues en la novela este personaje es menos empoderado. Termina de este modo la pelea:

ROCK: ce n'est pas un endroit pour une femme comme vous!

Mettez- vous plutôt à l'abri de ces brutes et de leur mégère.

SUNDAY LOVE: Rock, si vous n'étiez pas en danger je me mettrais à rire. Ne dites rien et laissez-moi faire (Duquesne *et al.*, 2021).

Tras el combate, Rock, en una actitud paternalista, le pregunta a Sunday si está bien. Ella contesta: «Vous êtes mignon, mais je sais prendre soin de moi. Souciez-vous plutôt de vous. Vous avez l'air de vous être attiré de sacrés admirateurs !» (Duquesne *et al.*, 2021).

El papel de acción femenino presente en el conjunto de la creación vianesca se muestra con fuerza en el juego, en el que los personajes femeninos están lejos de la pin-up inocente y sumisa. Las mujeres, en el juego, combaten, dialogan, y tienen un gran peso en la acción.

6. Conclusión

La Poule Noire ha logrado, desde nuestro punto de vista, realizar algo más que una adaptación de la novela *To Hell with the Ugly*. Lo sonoro, la imagen y los diálogos han traducido magistralmente el espíritu vianesco, su humor negro y el ambiente de los Ángeles de los años 50.

Aprovechando el pacto de ficción que se establece con el jugador, éste se ve conducido al universo vianesco, con sus reglas propias, dinámicas y lógicas, a menudo cubiertas de la utilización del absurdo del autor. Esto atrae a cualquier jugador que no se haya acercado a la obra de Vian pero de forma más evidente a los conocedores de su producción literaria que, en ocasiones se acercarán al juego por ese afán “coleccionista” que los/nos hace sentirse/nos atraídos por cualquier reinterpretación de su obra. La conexión del jugador se va a producir, además, de forma inmediata, gracias a las tareas de investigación propuestas, en forma de *quiz* o puzzle, que lo harán empatizar con los personajes al mismo tiempo que van configurando el contexto, tanto de la narración como de la propia época histórica.

Hemos analizado cómo se produce un efecto de multiplicación de relatos en el videojuego, pues cada jugador seguirá caminos diferentes, con tiempos internos que raramente van a coincidir de un jugador a otro. Además, los usuarios se conviertan en cocreadores de sus propias historias. A través de la interactividad, moldean el relato, gestionando tanto la trama como la temporalidad del juego, un aspecto que destaca Marion (1997) al señalar que el relato es dinámico y depende de la relación entre jugador y narrativa.

Descubrimos también qué convierte a la novela negra en un género ideal para una adaptación a videojuego. Este tipo de creación literaria, con sus estructuras no lineales, personajes ambiguos y atmósferas sombrías, permite una inmersión total, gracias a la libertad de exploración y el uso de recursos audiovisuales.

Del mismo modo, hemos estudiado cómo el videojuego combina una nostalgia por el pasado con una visión futurista, construyendo un relato que entrelaza la estética *vintage* y la innovación tecnológica. El juego refleja la fascinación que Vian tenía por Estados Unidos, una visión estereotipada y mitológica del país. Sin embargo, el videojuego no se limita a lo *vintage*, sino que incorpora elementos de ciencia ficción ya presentes en la obra literaria de Vian.

El humor se traduce en el videojuego mediante dos procedimientos: la imagen y los diálogos. En cuanto a lo visual, los personajes con rasgos exagerados muestran la caricatura que nos lleva a una reflexión crítica sobre los estándares físicos estéticos, con un protagonista que se cura peinándose el flequillo o un personaje, C.16, que se avergüenza de su físico, y que ha sido obligado a llevar una caja de cartón en la cabeza. En este sentido, elementos culturales americanos, como los *hot-dog*, se utilizan de forma magistral para revelar la obsesión por las dietas y el cuerpo perfecto.

Por último, hemos podido analizar, con la ayuda de algunos diálogos reveladores, cómo la representación de lo femenino está marcada, en el videojuego, por su empoderamiento. Lejos del estereotipo de mujer pasiva y sumisa, muestra a personajes como Sunday Love, que desafía los roles tradicionales de género y tiene un rol activo en la acción.

La Poule Noire ha sabido trasladar el tono irreverente y provocador que caracteriza la obra de Vian, logrando una adaptación fiel y eficaz que combina sátira y crítica social en un formato lúdico y envolvente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABELIO (2017): *Étude sur les adaptations de romans en bandes dessinées*. Por aureliebabelio. URL: <https://babelio.wordpress.com/2017/05/30/ou-babelio-presente-une-etude-sur-les-adaptations-de-romans-en-bandes-dessinees>
- CORTIJO TALAVERA, Adela (2018): «Littérature et film noirs dans *Et on tuera tous les affreux* (1948) de Vernon Sullivan, l'alter negro de Boris Vian, ou une mise en question de la beauté hollywoodienne». *Anales de Filología Francesa*, 26, 351-371. DOI: <https://doi.org/10.6018/analesff.26.1.352531>
- DORMANN, Claire; Pippin BARR & Robert BIDDLE (2006): «Humour theory and videogames: laughter in the slaughter», in *Proceedings of the 2006 ACM SIGGRAPH Symposium on Videogames*, Nueva York, Association for Computing Machinery, 95-98.

- DUQUESNE, Clément; David DURIOT; Amélie GUINET; Adrien MARCHAND; Fiona ROSETTE & Gaëlle ROQUES (2021): *To Hell With The Ugly*. ARTE France & La Poule Noire [videojuego].
- FRANCE CULTURE: « Boris Vian, du roman au jeu vidéo », in Radiofrance.fr. URL: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/bienvenue-au-club/boris-vian-du-roman-au-jeu-video-2720331>
- JENKINS, Henry (2003): «Transmedia storytelling». *MIT Technology Review*. URL : <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling>
- MARION, Philippe (1997): «Narratologie médiatique et médiagénie des récits». *Recherches en communication*, 7, 87-88.
- PESTUREAU, Gilbert (1976): «Une étude de littérature comparée: Boris Vian, *L'Écume des Jours* et les influences anglo-saxonnes». *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, 47, 85-100.
- RYAN, Marie-Laure (2017): «Le transmedia storytelling comme pratique narrative». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 10. URL: <http://journals.openedition.org/rfsic/2548> <https://doi.org/10.4000/rfsic.2548>
- SARFATI LANTER, Judith (2016) : *L'Écume des jours, présentation, dossier et notes de Judith Sarfati Lanter. Dossier thématique: l'humour*. Paris, Librairie Générale Française (coll. Les classiques pédaogo).
- VIAN, Boris (1973): *Boris Vian présente Vernon Sullivan, J'irai cracher sur vos tombes, Les morts ont tous la même peau et Et on tuera tous les affreux*. Paris, Héritiers Vian et Christian Bourgois.
- ZURATZI, David (2018): «Los lenguajes compartidos de los videojuegos», in Rosa Núñez Pacheco, *Narrativas transmedia : literatura y videojuegos en la cultura*, Perú, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 189–210.

Autopsie de la mémoire fuyante dans *Mille ans, un jour* d'Edmond Amran El Maleh

Sallem EL AZOUZI

Université Abdelmalek Essaâdi

sallemelazzouzi@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-4759-4486>

Resumen

La imposibilidad de plasmar la memoria en la literatura moderna es semejante a la dispersión del ser. Un ser en busca de sí mismo a partir de una memoria líquida basada en el principio de la labilidad. Los escritos de Edmond Amran El Maleh, escritor marroquí francófono, son un ejemplo de ello. En sus obras encontramos nuevas técnicas surgidas de una imaginación impulsada hacia la vaguedad que nos habla de la realidad anterior a lo que escribe. En su obra *Mille ans, un jour*, por ejemplo, los nuevos componentes se basan en matices sensoriales. La falta de precisión y la vivencia en espacios entre el sueño y la alucinación se recuperan mediante una memoria sensorial que invita al orden.

Palabras clave: Memoria, fragmentación, sensorialidad, modernidad, sujeto.

Résumé

L'impossible saisie de la mémoire dans la littérature moderne équivaut à la dispersion du sujet. Un sujet en quête de lui-même à partir d'une mémoire liquide reposant sur le principe de labilité et cherchant des repères pour se solidifier. À preuve les écrits d'Edmond Amran El Maleh, écrivain marocain d'expression française, où le fragmentaire prend le dessus. On y trouve de nouvelles techniques issues d'une imagination emmenée vers le flou qui renseigne sur la réalité antérieure de celui qui écrit. Dans *Mille ans, un jour*, à titre d'exemple, les composantes nouvelles obéissent à des nuances sensorielles. Le manque de précision et la vie dans des espaces entre rêve et hallucination est récupéré par une mémoire sensorielle qui rappelle à l'ordre.

Mots-clés : Mémoire, fragmentation, sensorialité, modernité, sujet.

Abstract

In modern literature, the inability to fully capture memory reflects the disintegration of the subject. The latter, navigating a fluid and unstable memory, strives to find stability by anchoring itself to solid references. This is notably illustrated in the works of Edmond Amran

* Artículo recibido el 10/05/2024, aceptado el 7/04/2025.

El Maleh, a Moroccan author writing in French. His texts emphasize fragmentation as a dominant feature, employing experimental techniques shaped by an imagination drawn toward obscurity. These techniques illuminate the past reality of the writer. For example, in *Mille ans, un jour*, the narrative structure prioritizes sensory subtleties. A lack of clarity, combined with an existence suspended between dreaming and hallucination, is channeled into a sensory memory that restores order to this fluidity.

Key words: Memory, fragmentation, sensoriality, modernity, subject.

1. Introduction

Edmond Amran El Maleh est un écrivain marocain d'expression française qui a marqué l'aire littéraire maghrébine de la deuxième génération. Journaliste et communiste engagé, il s'est opposé à la création de l'État d'Israël. Enseignant de philosophie, il imprègne son œuvre de tendances de pensées et d'analyses existentielles.

Le fonctionnement de l'imagination dans ses œuvres est exceptionnel vu que son langage est excentrique dans la mesure où l'analyse de la personne de l'écrivain mérite d'être prise en considération. On ne peut s'interroger sur la valeur de l'écrit maléhien que lorsque toutes les associations avec son vécu sont faites. Il peut intriguer si on ne l'étudie pas comme un organisme régi par ses propres lois. Des lois de l'imagination et du langage libéré de sa soumission à certaines clauses anciennes de l'écriture. Une imagination mise à l'œuvre dans un langage qui recèle une psychologie des tréfonds de l'âme de l'auteur. Sa vaste documentation patente dans son œuvre aide à reconnaître l'homme intellectuel dans sa transposition fictionnelle sur papier. Certains aspects de la vie et de l'œuvre ne s'éclairent qu'en tenant compte du contexte de l'écriture. En dehors de cette conception des choses, ses œuvres restent toujours en deçà de l'effet escompté sur le lectorat potentiel. Il faut trouver les agrammaticalités puis bien les jauger pour en trouver une interprétation. Par ailleurs, la réalité extralinguistique est prônée.

La genèse de son œuvre est faite évidemment du talent qu'on lui connaît. Sa biographie s'impose prioritairement dans le projet d'analyse de son œuvre. La mimesis qui se définit comme représentation du réel dans le texte littéraire, « La seconde force de la littérature [La mimésis], c'est sa force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirai brutalement : le réel » (Barthes, 1978 : 21), a chez El Maleh une relation étroite avec le contexte où il a évolué, il l'imprègne de façon continue. L'écrivain a su mettre à nu l'univers impérialiste en le saisissant de l'intérieur, dans sa multiplication même, à partir de laquelle il peut en souligner une grande inflexion.

Mille ans, un jour s'inscrit sous tous ces signes. Publiée pour la première fois en 1986, elle est l'œuvre de toutes les variations scripturales et de toutes les péripéties mentales du personnage principal, Nessim. Elle relate les déchirements causés par la

colonisation française et par l'exode des Juifs marocains vers Israël. Elle dresse aussi, mais implicitement, les rapports de l'Orient à l'Occident dans les pérégrinations des personnages, particulièrement Nessim. C'est une œuvre qui comprend des passages rappelant les crimes perpétrés par les Sionistes en Palestine et au Liban. Nessim vit son présent à travers les traumatismes de son passé. Il représente aussi bien une mémoire individuelle que collective du peuple marocain. La structure du verbe est un concept abstrait. D'où l'importance de l'abstraction dans l'analyse et l'interprétation des textes d'El Maleh, sans accoler cependant à ce mot la moindre nuance dépréciative. Nous essayerons d'analyser dans un premier lieu quelques aspects des déchirures intérieures de l'auteur lisibles dans l'espace scriptural de *Mille ans, un jour*, puis nous tenterons de voir comment cet auteur remédie au problème par une compensation quasi-cathartique patente dans un cadre autofictionnel salutaire. Cette autofiction est conçue comme genre littéraire reposant sur le mentir-vrai. Dans un article qui ouvre un ouvrage collectif consacré à l'autofiction, Claude Burgelin (2010 : 10) la définit de la sorte :

Intermittences du cœur et de la mémoire, illusions de la perception, égarements des sensations, pièges des représentations, obnubilations, pouvoirs d'obscurcissement ou d'illumination des impressions et des mots, latences ou aveuglements des émotions, autant de voies ou d'impasses à parcourir, explorer, délabyrinther – avec les moyens du roman. La conscience interprète ou réinterprète la polyphonie de signes, les ballets de la vérité et du mensonge.

Tout notre article illustre précisément cette conception de ce genre littéraire.

2. Le fragmentaire comme reflet d'un sujet en déperdition

Il est dit dans *Mille ans, un jour*: « D'autres étaient effacés par l'oubli » (El Maleh, 2002 : 48). Un tel aveu de l'auteur annonce un pacte de lecture qui vise à reconsidérer le sujet tel qu'il est admis dans la critique contemporaine : « Après “la mort du sujet” proclamée par Michel Foucault, nous vivons actuellement sa résurrection, sans la proclamer ni l'avoir réclamée. L'émergence, avec l'“autofiction” d'un aspect inédit et novateur du récit rétrospectif de sa propre vie, [...] compte pour beaucoup » (Bellemin-Noël, 2002 : 152).

On peut donc légitimement se demander si le « je » renvoie à Nessim, le personnage principal de l'œuvre, ou à El Maleh: « j'allais oublier, une autre figure de cette épopée » (El Maleh, 2002 : 51). On ne peut confectionner une œuvre littéraire où le récit prime, sans transposition, sans mises en scènes, parfois ludiques, témoignant des variations de la mise en fiction. Il en découle que dans *Mille ans, un jour* l'espace littéraire est délibérément fracturé par le recours à des techniques, comme l'alternance de plusieurs modes verbaux qui entravent toute fixation dans la normalité. En témoignent les passages où l'on passe d'un temps à l'autre, passé, présent et futur emmêlés. Tout est instauré sur une allure ludique. Les phrases nominales ratifient la mise en scène

excentrique, « Solitude, double solitude de Nessim » (El Maleh, 2002 : 78), qui fait pendant à d'autres aspects d'une vision nouvelle de l'écriture où pourrait se lire la psychologie de celui qui écrit. L'aspect ludique que maintiennent les percées impondérables de pensées se heurte avec les jeux littéraires, comme à travers cette question « Que cherchait-il? » (El Maleh, 2002: 15) qui fait sombrer l'œuvre dans une quête autofictionnelle qui sonde la psychologie parfois trouble de l'auteur. Sans se déprendre entièrement du romanesque, l'œuvre d'El Maleh utilise le ludique qui recoupe sa pensée euphorique au moment de l'écriture. Son style est faussement transparent. Le jeu du littéraire se fait méditatif et plaide contre le règne du clair.

On peut donc s'orienter dorénavant sur l'étude de l'imaginaire de la langue plutôt que de la langue crue chez un écrivain qui y met son for intérieur : « Il ne faut pas oublier non plus que la langue est pour la psychanalyse l'outil principal » (Du Cardonnoy, 2014 : 41). L'existence réelle de la langue et son prisme font écho à un imaginaire constitutif dans un processus fantasmatique exigé par la colonisation. La résolution à cet état de choses complexe serait de conjurer le déchirement entre plusieurs langues (au moins deux, la langue maternelle et la langue étrangère) à travers l'écriture.

Cet imaginaire est adroitement scellé par l'ambiguïté. De fait, le rythme accéléré vers la fin de l'œuvre et qui repose sur un leitmotiv rappelant le roman et ses clauses anciennes, d'avant la modernité littéraire, qui se faisait sentir dans les brumes du symbolisme au sortir du XIX^e siècle n'est qu'une mise en scène: « Jeu de la vie ou de la mort » (El Maleh, 2002 : 178), puisque ce fragment est démenti par l'ambiguïté de l'autofiction : « Mais peut-être pensez-vous que cela n'a aucun rapport avec ce qui se passe autour de vous à cet instant, peut-être qu'un voyage effaçant l'autre, vous n'êtes en fin de compte nulle part » (El Maleh, 2002 : 178). Le passage émane de la labilité qu'on peut accoler à la mémoire dans les textes autofictionnels, on y trouve fréquemment l'instabilité psychique et physique des personnages. Moyennant une intrusion auctoriale des plus subtiles, le récit nous dessille les yeux sur une aporie ontologique propre à l'âge moderne. Le concret et l'abstrait collaborent pour donner au lecteur une pluralité de signes déchiffrables. Ceci dit, la sémiologie, à prendre ici dans son sens premier, celui de considérer l'œuvre littéraire comme des signes englobant des sous-signes, l'emporte sur la mimesis. Elles ne sont plus sur le même pied d'égalité, à preuve ce fragment qui fait montre de la facilité du quotidien qu'on complexifie à tort par des soucis parfois inexplicables : « Aucun projet d'intention aucun coup de tête intellectuellement mûri ne venait se mettre en travers du cours de la vie quotidienne qui allait chemin, inventive, créatrice de ses propres mutations » (El Maleh, 2002 : 88-89). Il faut donc considérer le code du texte malehien comme symbolique élargie. La conclusion est somme toute une symbolique des effets miraculeux de la joie de vivre à travers une illustration involontaire, sur l'angoisse d'exister qui interpelle, par voie détournée, l'inconscient du lecteur potentiel, forme indéfectible de l'Autre dans l'œuvre littéraire.

La réflexion d'El Maleh est ouverte à l'humain avec ses deux facettes, le destinataire-auteur et le destinataire-lecteur : « [...] le récit singulier et riche en sens multiples qui est donné de cette prétendue réalité par un écrivain prête à des interprétations également soumises à l'influence de l'inconscient du lecteur, [...] » (Bellemin-Noël, 2002 : 158). On peut donc avancer que le sens de l'image et la verve métaphorique s'éclaircissent dans les descriptions et les digressions. L'oubli n'advient pas toujours, ce qui laisse place à une mémoire en brèches et à une écriture fragmentaire qui abrite toutes les variations de l'écriture malaechienne. D'où le choix par moments de fragments qui incarnent des voix en lutte contre les malaises de l'existence. La lutte se solde parfois par des commentaires de l'auteur qui jalonnent l'œuvre et qui renforcent la fragmentation du texte. Et de Françoise Susini-Anastopoulos (1997 : 99) d'avancer à propos des retournements bénéfiques de la fragmentation en littérature :

Si toute écriture de type fragmentaire, en ce qu'elle brise et suspend, est par vocation naturelle le miroir d'un certain malheur du sujet, de l'œuvre et du temps, elle est aussi, si on prend la peine de la « retourner », la source d'une satisfaction intense, d'une joie d'autant plus « sérieuse » qu'elle est vécue sur fond de perte. Il y a donc une fragmentation « heureuse » et l'on peut parler d'une authentique jubilation du fragmentaire, qui serait commune à l'auteur et au lecteur.

Les intrusions de l'auteur sont surtout critiques. Elles traitent le statut ontologique de l'âme faite de dialectique et d'ambivalence qui se posent depuis le fait de son existence même. Un tel statut la détermine et cristallise l'enjeu de la modernité comme le déclare El Maleh dans la préface de son ouvrage *Parcours immobile* : « Il [*Parcours immobile*] est, sous cette fausse identité, le signe réactivé de traces, de frayages, l'inscription d'une histoire ancienne, disséminée en fragments, une mémoire à l'état virtuel » (El Maleh, 2000 : 08). L'écrivain envisage de neutraliser ces fêlures par l'autofiction – signe de la modernité dans la littérature – où tout cohabite. Car le besoin d'un sujet dispersé est naturellement de s'unir puisqu'il est fréquemment face à un mécanisme déstabilisé et sujet à d'incessants remous. Chez El Maleh il n'y a pas de continuité sans fêlures et jeux de miroitements. Toutes les articulations dans son texte sont le reflet de la fluidité de son imagination émaillée de vides, une imagination sans limites mais récupérée par un volume en coupures. De fait, le fragmentaire, dernier recours, nous semble-t-il, est un prolongement plutôt apaisant et l'autofiction intervient comme confirmation d'une identité, une confirmation de soi, l'affirmation d'une peinture de personnages. La fragmentation dans ce sens d'« apaisement » fait écho à la définition qu'en fait Anastopoulos en la qualifiant de « goût » : « le goût du “désordre”, l'adoption du style coupé ainsi que la mise en œuvre d'un nouvel art de “séduire” le lecteur, préfigurant des aspects fondamentaux de la définition et de la réception de l'esthétique fragmentaire » (Susini-Anastopoulos, 1997 : 8).

Ainsi, dans l'œuvre d'El Maleh, importe peu l'histoire proprement dite, elle n'est pas complètement abandonnée mais il est difficile de dénouer ses fils retors. Car tout se lie et se délie parfois à l'insu du lecteur qui ne comprend rien à ce qui se raconte et s'acharne à comprendre. Ce qui préside à l'œuvre, ce sont les sentiments sur lesquels El Maleh échafaude la peinture de ses personnages et les décors où ils évoluent. Il peint la résignation humaine et ses conséquences néfastes et critique les consciences engourdies par la trahison et la lâcheté. Il met aussi en exergue la bêtise banale du quotidien, les petites réconciliations entre l'âme et le corps pour pénétrer les secrets de l'essence humaine fracturée. Pour ce faire, il adopte des glissements subtils qui annoncent les méandres de la pensée discontinue mais sans jamais rompre le fil, sans jamais déposséder le lecteur de quelques balises. Au sein d'une structure non linéaire et sur un « tracé désordonné » (El Maleh, 2002 : 149) sous l'emprise du temps qui passe, les personnages sont généralement ballotés comme reflets des fissures du récit qui s'intensifie quand il s'agit des déchirements de l'espoir et du désespoir, de la haine et de la tendresse, de l'abnégation et de la trahison. De ce qu'est l'être humain, de ce que la guerre fait de lui. Ce qui est nouveau chez El Maleh ce sont les prises et déprises des personnages, l'art de montrer et de dissimuler dans un écrit très ouvert où le lecteur prend insidieusement la place d'un coauteur. Les deux instances (auteur-lecteur) échangent leurs rôles. Entre un temps référentiel de l'acte d'écrire et un autre littéral qui invoque la voix du lecteur potentiel, se noue une relation étroite. Le texte mime le monde de l'affectivité du récepteur et élargit celui des interprétations. Il est une concrétisation allégorique d'une vision du monde et de pensée lectorale à partir d'un travail de dépassement.

Pour narrer, l'écrivain utilise des méthodes qui spéculent sur un esprit fragmentaire pour faire perdre la mémoire au lecteur : des scènes où l'on glisse d'un personnage à l'autre sans se rendre compte du moment où cela s'est produit; de longues dissertations sur des sujets qui s'écartent légèrement de l'intrigue centrale comme celui relatif à l'indépendance, une entité qui traverse implicitement toute l'œuvre : « L'indépendance! L'air qu'on respire et on se demande comment il a pu en être autrement » (El Maleh, 2002 : 126).

Par le biais d'une écriture elliptique et d'un phrasé réduit à ses moments forts et révélateurs, il illustre avec finesse et une ironie parfois désobligeante que l'être en lui-même et en n'importe quel lieu commence et finit dans l'âme comme en témoigne ce passage : « Alef! La lettre volée, l'étincelle, combinatoire de l'indifférence à l'infini, le météore » (El Maleh, 2002 : 122). Cette phrase elliptique est une illustration de l'infini qui fait nécessité dans la vie de l'homme et de la vocation circulaire du retour qui constitue le noyau de l'âme. L'horizon métaphysique est là, il est enrobé du littéraire dans une écriture en boucle patente dans la froideur-la suppression du verbe moteur de l'action- d'une phrase nominale.

La fragmentation s'appuie sur un nouveau genre qui se déploie et forcite. Il est versatile et volatile certes, mais consistant. Il est un mélange insolite et bien ourdi de différents styles, direct, indirect et indirect libre, dans des pages denses d'où point la voix du narrateur-auteur, dans laquelle sont maintenues les voix de tous les personnages. Voix qui agit en narrateur-délégué, à titre d'exemple, en parlant de la guerre du Rif dans le passage suivant : « tu vois du haut de ce piton les hommes tiraient sur les Espagnols » (El Maleh, 2002 : 117). Les personnages de *Mille ans, un jour* se frayent des chemins profonds ou esquissés dans une narration parfois centrée sur le lecteur. Des voix minuscules accentuent davantage l'esprit de la déperdition, ils se font un chemin dans les vacarmes de la guerre : celle d'Hamad, l'enfant assassiné au Liban. C'est là que l'œuvre devient politique et s'interroge sur l'impunité des temps modernes. L'enjeu politique s'incarne de façon hallucinatoire qui fait voir une œuvre aussi simple et aussi énigmatique. L'imagination joue un tour à Nessim : « Il regardait l'enfant brûlé qui maintenant le regardait aussi. Une voix en lui hurlait entre la rage et la douleur » (El Maleh, 2002 : 21).

Dans cette tentative de stylisation de la personne à construction fragmentaire et circulaire puisque tout finit par le retour aux racines, relater les fluctuations émotionnelles et les oscillations éclatées des personnages se veut itératif. El Maleh y évoque la situation malencontreuse des exilés involontaires et en déperdition continue, dans un texte où interfèrent une lucidité cruelle et une ironie tendue, où s'alternent récit et échange de lettres qui illustrent les relations instables entre Juifs orientaux et Juifs d'Europe. Les séfarades sont impliqués dans une histoire politique qui n'est pas la leur. C'est pourquoi la tension entre véracité et propos mensongers engage les glissements de l'autobiographie vers l'essai, les échappées auctoriales vers l'autofiction. La stylisation de soi exige des échanges complexifiés des conjurations de soi et de la fiction. On ne voit jamais soi-même qu'à l'envers à travers le prisme du personnage. L'aventure malehienne n'est pas un épiphénomène. C'est un destin ambitieux d'une conjoncture infligée par le modernisme. L'écrit autofictionnel et son objet se confondent, le lecteur se doit d'y intervenir. Bannir les illusions de la réduction de la réalité sociale à un individu toujours redoublé, tel est l'objectif de l'écrivain. Une expérience personnelle nourrit-elle une œuvre littéraire ?

L'autobiographie psychique qui interpelle par l'acuité de ses jugements sans complaisance entre témoignage et fiction, entre unité et dispersion, pose plusieurs questions sur les limites génériques, littéraires et morales des récits de vie. Imbriqué aux pétrins du quotidien, le traitement de sa propre personne dépasse l'enfermement narcissique dans les jeux de miroirs de l'égo. Toutes les brèches du style fragmentaire sont compensées par les éclaircies du tact scriptural, des merveilles d'improvisation à partir d'une mémoire sensorielle qui essaie continuellement de remédier au problème du sujet dispersé. On s'habitue alors à rêver avec Nessim ou avec El Maleh comme étant allongés sur un divan et livrant leurs fantasmes et leurs affres.

3. Une mémoire sensorielle qui compense des fêlures

La question du sujet s'impose et la question tragique de savoir qui parle se fait plus pressante dans de tels écrits, car l'œuvre est faite d'apparitions et de disparitions du sujet : « La pensée du dehors se tient précisément à la marge du “je pense” et du “je parle”. Elle esquisse ainsi les contours de la subjectivité en faisant apparaître le “vide” qui “sert de lieu” à celle-ci » (Casteigt, 2013 : 371). L'œuvre est instaurée sur des délires de la mémoire entre rêve et réalité comme dans la fin de celle-ci. La photo vient après le cauchemar qui est défini comme syndrome du stress post-traumatique :

Le collier de perles blanches sur une robe de satin noir, miroitement de visages aimés, Nessim revoyait le tendre regard de sa mère, la photo prise en studio d'art, immobile pour conjurer la fuite du temps, il revoyait ses cousines et aussi les belles dames parfumées froufrouantes en visite le samedi après-midi (El Maleh, 2002 : 171).

Comme sur le divan d'un psychiatre « il [Freud] affirmait: “Mes observations de malades se lisent comme des nouvelles” » (Chiche, 2014 : 36), la photo déclenche un souvenir salvateur. Grâce au regard cher de la mère et les froufrous des perles et les senteurs des parfums, s'écrit une mémoire voulue et choisie pour échapper au cauchemar. La photo peut constituer un alibi salutaire par son caractère indéfini : « C'est aussi à cette part d'indéfini qu'aspire la photographie » (Delbard, 2020 : 813). Ce qui fait de *Mille ans, un jour* une œuvre invraisemblable qui abrite une pluralité de paradigmes qui la sous-tendent où l'auteur y enchevêtre le réel et le fictif. Dans un ouvrage qui s'ouvre sur la violence (la guerre du Liban¹), la mimesis est en relation étroite avec le contexte. La représentation peut simplement être altérée de manière sensible et persistante en s'écartant de la vraisemblance. Bien qu'hermétique, l'œuvre d'El Maleh laisse voir des illusions s'achevant sur des interprétations. Sur le fond comme sur la forme, l'obsession de l'écrivain est là. La réapparition dans sa mémoire d'un souvenir funeste inspire terreur et pitié sous le prisme ancestral de la tragédie. Et puis il y a le mélange insolite du réel et du fictif – appelé en psychanalyse faux souvenirs induits – : « La psychanalyse semble donc fonctionner sur un mode similaire à celui de la littérature, qui consiste à transformer la réalité » (Du Cardonnoy, 2014 : 41). La scène où on doute de la guerre du Liban comme fait historique « A-t-elle vraiment eu lieu ? » (El Maleh, 2002 : 9) est rachetée dans le reste de l'œuvre par des scènes entérinées par des photos. Elle est donc présentée plutôt en tant qu'affirmation en butte à l'implacable destin des Libanais, sous l'égide de l'empathie puissante issue d'un exercice amplement libre de l'imagination.

1 La guerre du Liban est connue par plusieurs épisodes. En 1978, Israël envahit le pays sous prétexte de pourchasser les activistes palestiniens. L'armée israélienne se retire et attaque de nouveau le Liban en 1982. La guerre civile y était très intense jusqu'en 1990.

Tout dans l'œuvre commence par le regard : « Nessim regarde cette photo: des prisonniers faits là-bas à Beyrouth, en rangs, à genoux, les yeux bandés, les mains liées derrière le dos, flash ! [...] rien que le vide obstiné de cette pièce » (El Maleh, 2002: 166). La photo entraîne dans les dédales de la mémoire. Le personnage se noie dans le chaos et ressent les relents d'un passé douloureux. Toutefois, la mise en récit de la photo assure une fonction autofictionnelle, elle cautionne le retour à la sérénité retrouvée à Amazmiz : « un instant il a cru l'identifier, le reconnaître sur une photo d'amateur, parmi des hommes accroupis ou allongés au pied d'un arbre, des fellahs, des marchands revenant d'un souk au moment d'une halte » (El Maleh, 2002 : 139). En mode hallucinatoire et de doute, la narration est à mi-chemin entre reportage testimonial et fiction. L'écrivain l'a façonnée en parallèle avec ce qu'il rêvait en termes d'écriture d'avant l'encre, un non-pensé lisible dans les étapes préliminaires mais imperceptibles qui précèdent la formulation de la pensée, dans une dimension magique de l'enfance à travers toutes les sensibilités littéraires qui se transforment en réactions inconscientes laissant des traces scripturales. Tout s'exprime sans façons comme toute réaction infantile. L'association d'un passé lointain au moment de l'écriture demeure forte dans l'œuvre. L'éclosion des sentiments de l'auteur en est tributaire. C'est le miroitement d'une relation complexe avec un passé serein affiché dans la description d'une scène de paix : « On voit comment le travail sur soi qu'implique l'écriture selon Doubrovsky conduit tout naturellement à une métamorphose scripturale de l'auteur analogue à celle, orale, que produit la cure » (Bellemin-Noël, 2002 : 162). La mémoire empêche tout enlèvement dans les miasmes morbides. Le retour au Maroc est un retour aux racines, au centre. Le reste des espaces est périphérique ; ils représentent les limbes des traumatismes. Une autre photographie vient ratifier l'importance du visuel dans un processus de « pansement » des blessures intérieures : « Hamad ! il crut le reconnaître sur une photo prise dans les rues de Beyrouth » (El Maleh, 2002 : 28). Elle entérine aussi cet élément de la narration autofictionnelle de la mémoire telle qu'elle se présente à chaud dans l'esprit de l'auteur. Ce serait l'état de gestation qui enfante un texte : « Il y a en somme des photographies (encore faut-il les voir) qui bouleversent l'ordre photographique, qui s'affranchissent radicalement de ses présupposés, et qui par ce fait même, construisent effectivement une nouvelle scène » (Delbard, 2020 : 805).

À travers le visuel et les espaces scrutés se nourrit une mémoire sensorielle :

Sarah ne portait pas de robe de satin noir, [...] détournement sur détournement il la voit encore quand elle avait à peine dix ans, les beaux cheveux noirs noués en nattes, le teint mat, des yeux noirs superbes rêvant dans la douceur d'un visage, petite fille au corps gracile (El Maleh, 2002 : 172).

Le « détournement » est cautionné par la présence d'une photo. Le contact visuel avec cet élément inhérent à l'écriture d'El Maleh se présente comme échappatoire qui aide à dissiper toute mélancolie causée par l'acte mnémonique. Le portrait de Sarah

l'enfant l'emporte sur celui de Sarah l'adulte ayant choisi l'exode vers l'État hébreu. La mémoire sensorielle s'appuie également sur l'ouïe qui invoque d'autres sens dans un mélange de sensations passionnant comme dans ce passage où Yeshuaa, un personnage en manque d'identité claire et de sérénité durable, veut fuir un rêve malfaitier :

Yeshuaa pressait le pas : il voulait échapper à son rêve, [...] des voix lui parvenaient. Des voix! Yeshuaa se voyait à la synagogue, rabbi Jacob lisait, expliquait, sa voix vibrerait comme un chant, un royaume glorieux surgissait à l'horizon, une montagne d'or, des fleuves de lait et de miel, une pluie de roses et de perles (El Maleh, 2002 : 152)

L'auditif dans « voix » et « chant », le visuel dans l'« or », le goût dans « miel » et le toucher dans « pluie » forment une bulle dans laquelle cohabitent tous les sens et toutes les perceptions positives pour conjurer les mauvais esprits provenant du passé.

En brassant tous les sens humains, des choses comme la photo, les lettres et le coffret de Thuya se présentent comme repères autofictionnels et narratologiques pour un personnage dans une situation compromise. Elles sont un rappel à l'ordre, une pièce à conviction dans une quête de soi: « Sabra Chatila. Nessim serrait entre ses mains le coffret en bois de thuya, il y revenait sans cesse et c'était bien comme quelqu'un qui revient constamment sur ses pas dans la crainte d'avoir perdu quelque chose » (El Maleh, 2002 : 34).

Les lettres, elles aussi constituent une autre pièce à conviction dans *Mille ans, un jour*. L'importance des lettres (du grand-père) envoyées du Caire en 1880, est claire, elles régissent les ficelles d'un doigté scriptural hors du commun :

[...] contaminés par notre très moderne époque, nous ne savons plus ce qu'est le voyage, [...]. C'était autre chose pour Nessim, [...] : la voix de l'écriture de son grand-père dont il gardait des lettres venues d'ailleurs, [...], lettres venues d'un lointain, d'un très lointain, ferventes d'affection, [...] lettres jetées comme une bouteille à la mer (El Maleh, 2002 : 10-11).

Cette théorisation sur la modernité² et sur la notion du voyage onirique via les lettres recoupe les intentions de l'écrivain qui mêle roman d'apprentissage et autofiction pour se libérer des refoulements d'un fin lettré: « dans tous les cas, ces faits prétendus sont infiltrés d'imaginaire » (Bellemin-Noël, 2002 : 157).

Toujours dans le cadre de l'importance de cette mémoire sensorielle aidant à maintenir la tenue de l'acte d'écrire, les missives d'Ari le sioniste lues probablement à haute voix par Nessim, se présentent comme cadre d'un voyage dans la dissolution d'un écheveau de questions de l'écrivain longtemps hanté par la qualité de vie des Marocains en Israël :

² Dans le sens d'un nouveau langage littéraire construit sur une démarche esthétique qui prend le contrepied des clauses classiques étouffantes et trop bridées par l'esprit de la norme.

C'était Ari qui écrivait à Nessim longuement et en français. Une enveloppe sans adresse, froissée, que Nessim avait glissée dans sa poche, [...], il voulait savoir ce qui se passait dans la tête des gens, là-bas à Tel-Aviv, à Jérusalem, Israël, ce nom à peine murmuré ici, cerné d'écriture noire (El Maleh, 2002 : 118).

Ce voyage heuristique recoupe celui de son personnage Nessim : « Est-ce que vraiment il avait entrepris le voyage ? » (El Maleh, 2002 : 164). Cet inachèvement est rattrapé par moments dans une œuvre fragmentaire sans chronologie aucune, par l'odorat qui renvoie à un espace mental où le schème est plus ou moins cerné et contrôlé dans une entreprise de quête de traces perdues faisant allusion à une quête de soi :

Il ne savait plus où il allait, où ses pas le conduisaient. Le vert vif du bois de thuya dilatait ses narines emplissait ses poumons d'un grand souffle, il se sentait porté, lancé à travers les espaces, libéré de toute pesanteur (El Maleh, 2002 : 31).

Plus loin dans l'œuvre, le départ de Nessim pour l'Argentine constitue un repère dans le temps de narration dans toute l'œuvre : « Ce n'était pas l'année de son départ pour l'Argentine, Nessim le savait bien, ce départ qui n'eut lieu que plusieurs années plus tard. Sans quoi Nessim aurait été maintenant aussi âgé que Kiji » (El Maleh, 2002 : 39). Puis viennent les sens, « ce mot de samapagna le ravissait et lui montait à la tête » (El Maleh 2002 : 39) qui annoncent métaphoriquement la maturité du personnage et celle de la narration qu'on pourrait qualifier à tort de mineure. Étant faite de métaphorisation nullement banale, elle construit dans un rythme qui va crescendo l'épine dorsale d'un récit qui se solidifie perpétuellement. Ces personnages éprouvent parfois non seulement la désillusion et l'inertie mais aussi une solitude intérieure qui reflète l'âme esthète et l'identité de l'écrivain :

On l'a compris, la mise en acte d'une telle position fantasmatique ne peut aboutir à un résultat que d'une seule manière: en devenant ce Créateur en réduction qu'est l'artiste. Plus précisément, dans le cas qui nous occupe, en se perpétuant par l'écriture de soi (Bellemin-Noël, 2002 : 168).

Toute la difficulté de comprendre et de suivre El Maleh et son personnage dans son cheminement est rattrapée par les sens, « difficile de préciser » (El Maleh, 2002: 47) est une phrase qui porte en apparence les germes du flou, technique purement autofictionnelle. Cependant, l'art culinaire reposant sur l'intervention de plusieurs sens compense la précision des dates dans un écrit qui s'écarte considérablement du roman historique: « Langouste à l'armoricaine [...]. Les chroniqueurs de cette petite cité, à l'affût de ces détails concrets qui donnent chair à l'histoire » (El Maleh, 2002 : 47).

El Maleh ne surplombe pas le lecteur par son érudition. Tout est présenté sous forme d'un délire autofictionnel, « Force est donc de constater les liens très forts qui existent entre la psychanalyse et la littérature » (Du Cardonnoy, 2014 : 40), qui se mue

en un surprenant relief que l'auteur donne peu à peu à une matière brute. Le lecteur doit se prémunir contre les déroutes herméneutiques par une retenue réaliste. Dans une longue dissertation qui a l'allure et les ingrédients d'un fragment d'essai, la diaspora juive devient mythe dans l'œuvre d'El Maleh. Le retour de Nessim à Safi équivaut à un affranchissement du calvaire israélien « quel périple lui, Nessim, venait-il d'accomplir? [...] Mais vers où? [...] Nessim ne gardait de cette longue traversée que le goût de ces raisins muscat [...] dans cette petite ville d'Asfi » (El Maleh, 2002 : 184), « Nessim n'est pas nomade » (El Maleh, 2002 : 184). Une fois Nessim à Tel Aviv, il comprend et ressent que la vraie diaspora existe en Israël : « Nessim s'est senti seul, tout à fait étranger, dès que son pied a foulé l'asphalte telavivien » (El Maleh, 2002 : 173). Il n'y a pas de place pour deux sur un seul et même sol dès lors qu'il est de dimension religieuse. Les Israéliens n'entendent réunir les ressortissants de la diaspora – selon leur conception de la patrie – que pour mieux les étouffer. La vie dans les kibboutz en est la preuve. Les interrogatoires imaginaires essuyés par Nessim illustrent le quotidien sordide que ces lieux abritent. Et de Mohamed Leftah d'avancer :

Et dans *Mille ans, un jour*, El Maleh tend un doigt accusateur vers les responsables de ce déracinement, de cette tragédie silencieuse. La description qu'il fait, [...] des méthodes utilisées par propagandistes sionistes constitue probablement l'une des plus violentes et cinglantes écrites par un écrivain juif anti-sioniste (Leftah, 2019 : 60).

El Maleh est un résistant infatigable face à la propagande sioniste quel qu'en fût le prix – indésirable en Israël –. Ceci dit, il est un grand initiateur. En parlant des souffrances du personnage Mardochée, Bou'Azza Ben'Achir conclut : « Cette séquence, comme d'autres, raconte les tragédies qui avaient ponctué l'émigration clandestine des Juifs marocains. Ce portrait de Mardochée met en abîme celui des autres personnages-récits d'El Maleh » (Ben'Achir, 1997 : 120).

Sachant désormais avec quelle répugnance El Maleh conçoit l'esprit suprémaciste, on ne s'étonne pas d'être constamment rattrapé par le politique dans *Mille ans, un jour*. Ce motif constitue une blessure considérable causée non seulement par l'exode des Juifs marocains vers Israël mais aussi par la colonisation française : « Les Français! Avant qu'ils n'entrent comme on disait, il y avait déjà des Juifs » (El Maleh, 2002 : 156). Cependant, elle est atténuée par une figuration saisissante du sensoriel à travers l'ouïe comme dans ce passage : « il n'y avait qu'à écouter les vieux raconter inlassablement pour le plaisir de tous » (El Maleh, 2002 : 156). Ces élans compensatoires répétés dans l'œuvre marquent bien la relation que l'autofiction noue de concert avec le politique. Ils ne manquent pas d'apparaître et on ne peut se défendre de la conviction dont l'auteur se sert pour colmater des brèches de sa psychologie terrassée par l'injustice infligée aux humains.

Ainsi, pour mieux peindre des portraits, El Maleh engage une mémoire sensorielle qui s'arcboute sur les phrases nominales et l'ellipse dans un style décousu en apparence : « Kaddish, kaddish la prière pour l'enfant mort » (El Maleh, 2002 : 22). Elles préparent souvent dans l'œuvre, un champ sensoriel qui leur fait écho. A la vue de Léa, la jeune ashkénaze, Nessim et son cousin Mardochée « se touchaient » (El Maleh, 2002 : 23). La phrase est simple mais l'haleine est profonde. Le ton est juste mais le saisissement est détaché. La rhétorique pesante n'importe plus chez El Maleh. Il s'agit dans son univers scriptural d'écouter plutôt que de voir. La phrase simple s'offre à se lire comme penchant homosexuel transitoire de deux adolescents. Tout est construit dans la mémoire à partir des sens: voir puis toucher. Le lecteur avisé se doit d'écouter. La phrase nominale reflète l'être de celui qui écrit. Elle est le lieu de l'idée antithétique de la mouvance et de l'immobilité; de l'apparition et de la disparition; de la remémoration et de l'oubli. L'écriture d'El Maleh est le ressassement d'un moment vécu. D'où la difficulté de garder l'ordre linéaire des événements. La ponctuation surenchérit et reflète une mémoire hors du commun. *Mille ans, un jour* est de ces ouvrages où la ponctuation est quasiment absente. Elle « s'efface » (El Maleh, 2002 : 183) selon les dires de son auteur même. Cette réticence envers le rythme ininterrompu de l'écriture est signe d'une topographie de la mémoire en déperdition mais compensée par l'espace réel et palpable:

Cosmogonie qui se réfugie dans le monde fondateur, la mémoire
qui s'enfante d'elle-même, la parole qui suit la courbe du soleil,
[...] La trace écrite se perd dans la mouvance des sables, [...]
Rien ne serait su, rien ne se serait dit de cet éclat, ce fragment de
miroir de la société coloniale qu'était Asfi (El Maleh, 2002 : 60).

L'espace de la page ne suffit pas, il doit déborder l'œuvre pour mieux paraître. La ponctuation fissure le texte et restitue les failles de la mémoire pour dire et préfigurer l'autre bout de la scène décrite sous la plume de l'écrivain. Elles s'articulent avec la fragmentation qui jalonne le texte et recèlent un mouvement remarquable d'une pensée morcelée et un pouvoir scriptural magique, depuis une mémoire en perpétuel mouvement :

Chatila, Sabra ! Qu'est-ce qui l'emporte de la séduction de l'écriture et de ce qui tend à se frayer une voie pour elle. [...] la vie mutilée, la pensée fragmentée, unique issue laissée par le pouvoir, déchirure technologique de fragmentation, de désintégration (El Maleh, 2002 : 115).

L'on comprend dès lors que la mobilité restituée par le jeu de la ponctuation devient une constante dans l'univers malehien. Elle s'appuie sur l'exploitation des sens dans un voyage à travers l'Histoire. Dans *Mille ans, un jour*, la circoncision est symbole d'une rupture avec le cours de l'Histoire : « coupez, coupez le cordon liant l'enfant à la mère, circoncision, excision de prépuces, semés au hasard pour la fécondité de cette mère mille fois millénaire » (El Maleh, 2002 : 160); à travers cette envolée romantique

hyperbolique, l'écrivain pleure la diaspora imposée par Israël. El Maleh a soustrait son écriture aux oripeaux du sacré immonde: « “Pratique mosaïque [la circoncision]”, “signe d’alliance de Yahvé avec le peuple élu” ainsi qu’il est mentionné dans le texte fondateur de la Genèse » (Chebel, 2006 : 10).

On peut dire qu’il impressionne par ses images s’offrant aux multiples facettes de l’herméneutique qui pourraient occulter le texte lui-même, mais l’éclairent. Son œuvre regorge du lexique de la défaite et de la porosité, surtout les épisodes qui rappellent les abus des Israéliens : intenable, choc, foudre, détruit(e), hallucination, craquelée. Ce sont des mots d’agencement qui tournent vite à l’obsession dans une mémoire purement sensorielle et émotive.

4. Conclusion

Tout au long de notre analyse, nous avons compris qu’El Maleh s’occupe d’abord de lui-même, mais ne pêche pas contre des causes communes. Ses réflexions s’étalent sur une longue trajectoire intellectuelle qui s’achève mais continue d’émouvoir. L’ésotérisme de ses récits s’échafaude sur les particularités d’un récit cautionné par une mémoire sensorielle qui sort des sentiers battus. Plus sa pensée s’enhardit, plus son langage est authentique. La prévalence du fictif est combiné à la véracité du phrasé raconté et incarnée dans des personnages antinomiques sombrant dans une quête infinie. L’entreprise scripturale est d’une audace particulière et l’analyse de cette dernière s’interroge non seulement sur la forme mais aussi sur l’idée même de la morale et de l’éthique si étrangères à l’esthétique moderne. C’est ainsi que cette axiologie littéraire fait d’El Maleh l’épithète d’une génération d’écrivains marocains qui ont procédé à leur auto-analyse à travers la conjuration des maux intérieurs, sans pour autant s’enliser dans une vision beuvienne préconisant la biographie dans l’acte herméneutique, qui seule, peut se révéler fatale et empêcher le lecteur de gloser.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland (1978) : *Leçon*. Paris, Seuil.
- BELLEMINE-NOEL, Jean (2002) : *Psychanalyse et littérature*. Paris, P.U.F.
- BEN’ACHIR, Bou’Azza (1997) : *Edmond Amran El Maleh. Cheminements d’une écriture*. Paris, L’Harmattan.
- BURGELIN, Claude (2010) : « Pour l’autofiction », in Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 5-21.
- CASTEIGT, Julie (2013) : « Présentation ». *Archives de Philosophie*, LXXVI/ 3, 371-374.
- CHEBEL, Malek (2006) : *Histoire de la circoncision, des origines à nos jours*. Rabat, EDDIF.
- CHICHE, Sarah (2014) : « Introduction ». *Le Magazine Littéraire*, 544, 36-37.
- DELBARD, Nathalie (2020) : « Désordres photographiques ». *Critique*, 881, 801-813.

- DU CARDONNOY, Leroy (2014) : « Le divan et la plume, à fleurets mouchetés ». *Le Magazine Littéraire*, 544, 40-43.
- EL MALEH, Edmond Amran (2000 [1980]) : *Parcours immobile*. Marseille, André Dimanche, 2^e éd.
- EL MALEH, Edmond Amran (2002 [1986]) : *Mille ans, un jour*. Marseille, André Dimanche, 2^e éd.
- LEFTAH, Mohamed (2019) : *Edmond Amran El Maleh. Un chant au-delà de toute mémoire*. Tanger, Virgule.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997) : *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Paris, Presses Universitaires de France.

Les stratégies narratives dans le discours humanitaire

Ilham ELARRACHI

Faouzia EL OUAFI

Université Ibn Zohr

ilarrachi@gmail.com

fouz142000@yahoo.fr

<https://orcid.org/0009-0008-8523-4039>

<https://orcid.org/0009-0001-8409-0925>

Resumen

Desde la aparición del lenguaje, la narración siempre ha jugado un papel clave en la creación de vínculos sociales entre los individuos. Permite transmitir conocimientos, valores y experiencias compartidas, favoreciendo así la cohesión dentro de los grupos. Todas las sociedades humanas tienen un relato fundacional, historias comunes que forjan su identidad colectiva y refuerzan los lazos sociales. En lo que respecta al discurso humanitario, también se basa en estos principios narrativos para persuadir e incitar a la acción humanitaria. Este artículo examina las diversas estrategias narrativas empleadas en dicho discurso, con el objetivo de sensibilizar, movilizar fondos y legitimar las acciones humanitarias, utilizando técnicas que captan la atención y fomentan el compromiso del público.

Palabras clave: narración, emociones, organización no gubernamental, relato, acción humanitaria.

Résumé

Depuis l'apparition du langage, la narration a toujours joué un rôle clé dans la création des liens sociaux entre les individus. Elle permet de transmettre des savoirs, des valeurs et des expériences partagées, favorisant ainsi la cohésion au sein des groupes. Toutes les sociétés humaines possèdent un récit fondateur, des histoires communes qui forment leur identité collective et renforcent les liens sociaux. En ce qui concerne le discours humanitaire, il s'appuie également sur ces principes narratifs pour persuader et inciter à l'action humanitaire. Cet article examine les diverses stratégies narratives mises en œuvre dans ce discours, visant à sensibiliser, à mobiliser des fonds et à légitimer les actions humanitaires, en utilisant des techniques qui captent l'attention et encouragent l'engagement du public.

Mots clés : *storytelling*, émotions, organisation non gouvernementale, récit, action humanitaire.

Abstract

Since the emergence of language, storytelling has always played a key role in creating social bonds between individuals. It allows the transmission of knowledge, values, and shared experiences, thus fostering cohesion within groups. All human societies have a founding narrative, common stories that shape their collective identity and strengthen social ties. In regard

* Artículo recibido el 27/09/2024, aceptado el 19/02/2025.

to humanitarian discourse, it also relies on these narrative principles to persuade and encourage humanitarian action. This article examines the various narrative strategies employed in this discourse, aimed at raising awareness, mobilizing funds, and legitimizing humanitarian actions, using techniques that capture attention and foster public engagement.

Keywords: storytelling, emotions, non-governmental organization, narrative, humanitarian action.

1. Introduction

Tout discours, quelle que soit son appartenance générique, constitue un récit. Ce constat est affirmé par de nombreux théoriciens du discours et du récit, qui estiment que toute formation discursive¹ renferme les ingrédients d'une narration. Qu'il soit fictionnel, scientifique, juridique, politique ou médiatique, un texte raconte toujours une expérience dans la vie, une observation ou une procédure, un événement ou une propagande. La narration a tenu un rôle fondamental dans la consolidation des liens sociaux entre les individus. Toutes les sociétés humaines sont dotées d'un récit fondateur ainsi que d'histoires communes, qu'il s'agisse de mythes, de légendes, de contes, ou d'autres formes narratives. De manière similaire, le discours humanitaire, en tant que forme de récit, peut être défini comme « l'ensemble des énoncés que les acteurs du secteur humanitaire mettent en œuvre pour décrire et justifier leur action ou appeler au don » (Juhem, 2001 : 9). Ainsi, qu'il s'agisse de récits anciens ou d'énoncés contemporains, la narration demeure un outil puissant pour fédérer et mobiliser les individus autour d'une cause commune.

Le principe de ce dit discours repose sur la présentation accentuée de la détresse des populations dans les pays pauvres, dans le but de recueillir des dons privés et des financements publics dans les pays riches. Afin de susciter la pitié des donateurs, plusieurs stratégies narratives peuvent être employées dans le discours humanitaire. C'est la raison pour laquelle les organisations non gouvernementales doivent « concevoir leurs énoncés non pas comme un compte rendu représentatif de l'ensemble de leurs

¹ Une formation discursive est la structuration de l'espace social par différenciation des discours. Cette différenciation repose sur des accumulations de « textes » dans un même voisinage [...] (Achard, 1995). Dans une formation discursive, les énoncés ne sont pas uniquement des communications linguistiques ; ils contribuent à la construction de réalités, à la mise en place de vérités, et à la façon dont les sujets (individus ou groupes) sont représentés et perçus. En ce sens, elle permet de comprendre comment certaines idées deviennent dominantes ou marginalisées dans la société, comment certaines connaissances sont validées ou exclues, et comment ces dynamiques évoluent dans le temps en fonction des changements sociaux, politiques ou scientifiques. Dans *L'Archéologie du savoir* (1969) Michel Foucault propose la notion de « formation discursive » pour désigner un ensemble d'énoncés appartenant à un même système de règles institutionnelles. Une formation discursive se caractérise par dispersion et régularité. Toutefois, c'est Michel Pêcheux (*L'Analyse automatique du discours*, 1969) qui fait des formations discursives une clef de l'analyse du discours (Carlotti, 2012 : 47).

actions mais comme une sélection des initiatives propres à susciter l'empathie des donateurs » (Juhem, 2001 : 15). De ce fait, la construction discursive du discours humanitaire doit reposer sur un savoir-faire spécifique qui démontre la maîtrise narrative de l'énonciateur humanitaire. Il faut souligner l'impact des émotions dans la formation de ce type de discours puisque généralement les discours humanitaires « tendent à adopter une structure uniforme requise par leurs usages pratiques. Il s'agit de focaliser l'attention des donateurs potentiels sur le malheur de bénéficiaires individualisés et dotés de caractéristiques susceptibles de provoquer l'émotion » (Juhem, 2001 : 16). Il convient au passage de déclinier la méthodologie qui a scandé le présent travail. Nous commencerons par une précision terminologique des notions opératoires (discours, énoncé, genre, etc.), avant de nous arrêter sur la portée narrative de l'appareil discursif. Dans cette même optique, nous examinerons la communication narrative afin de poser le cadre conceptuel. Enfin, l'analyse proprement dite mettra en lumière d'une part les enjeux de l'énonciation du discours humanitaire et d'autre part explorera la dimension émotive de cette typologie discursive à savoir le discours humanitaire².

2. Ancrage théorique

La narration du discours humanitaire exige la mise en œuvre des productions discursives dans un moule narratif bien déterminé. Par moule narratif, il faut entendre l'itinéraire fixé par les instances narratives (personnes, temps, espaces, etc.). Ces éléments ainsi déterminés permettent d'actualiser le discours dans ses paramètres de production et ouvrent par ailleurs la voie d'analyse. Le discours s'inscrit toujours dans une configuration contextuelle. Jean-Michel Adam précise que le « discours » ne peut être attribué hors contexte, il le définit comme « un énoncé caractérisable certes par des propriétés textuelles mais surtout comme un acte de discours accompli dans une situation (participants, institutions, lieu, temps), ce dont rend bien compte le concept de " conduite langagière " comme mise en œuvre d'un type de discours dans une situation donnée » (Adam, 1990 : 23). S'arrêter donc sur le discours humanitaire nous permet d'emblée de fixer le contexte de production de cette typologie discursive et d'en déclinier les caractéristiques. Outre la caractéristique de discours comme réalisation contextuelle, il est à noter que « tout texte se rattache à la langue par un discours et à un discours par la médiation d'un genre » (Rastier, 2001 : 230). Le genre et le type de discours donnent un cadre d'analyse qui se greffe sur le contenu discursif lui-même. Les caractéristiques génériques classent le discours dans les différents domaines sociaux et impliquent une catégorisation de chaque production discursive : un roman n'est pas une ordonnance et une lettre de recommandation n'est pas un avis de recherche. Nous retenons donc que le discours reste déterminé par des pratiques sociales au sein d'un

² Ce travail a été réalisé au sein des laboratoires LARLANCO (pour Elarrachi) et NUMECOL (pour Elouafi) de l'Institut Supérieur des Professions Infirmières et Techniques de Santé d'Agadir.

échange discursif entre les personnes ayant par conséquence une influence sur le discours par le biais d'un genre. Ce dernier reste enraciné dans différents lieux d'activité et dans des « lieux institutionnels : hôpitaux, scènes théâtrales, universités, etc. » (Maingueneau, 2014 : 67).

Cette étude adopte une approche centrée principalement sur l'analyse énonciative, visant à examiner comment les ONG construisent leur discours pour positionner le locuteur, l'audience et les référents. L'objectif est de mettre en lumière les mécanismes par lesquels ces récits mobilisateurs engagent le public et encouragent les dons pour des causes humanitaires. Le corpus, constitué selon des critères de représentativité et de pertinence, inclut des extraits issus des réseaux sociaux et des sites web d'ONG actives dans l'aide humanitaire. Nous avons privilégié des discours narratifs pour analyser les stratégies employées face aux crises, en tenant compte de la diversité des perspectives, des tons et des formats. Ces plateformes, en raison de leur large audience et de leur interaction directe avec les communautés, offrent une richesse de contenus mobilisateurs, souvent accompagnés de visuels et de hashtags. Les extraits ont été collectés à l'aide de recherches manuelles, en ciblant des mots-clés tels que *solidarité*, *aide humanitaire* et *urgence*, permettant ainsi de révéler la multiplicité des stratégies discursives employées pour sensibiliser et inciter à l'action.

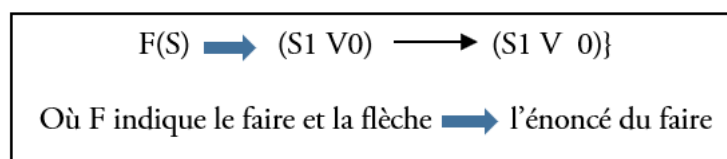
3. La dimension narrative du discours humanitaire

Nous partons en effet d'un principe de base qui reconnaît la dimension narrative des textes à caractère humanitaire. Ces derniers respectent et mettent en place, dans leur formulation diégétique³, les ingrédients du récit, lequel correspond de manière simple à une transformation d'état. Faut-il rappeler que le recours à la communication narrative ou le *storytelling*⁴ dans le discours humanitaire s'effectue afin de véhiculer des messages, des valeurs ou des informations ? En somme, ce mode de communication constitue une stratégie efficace pour véhiculer des messages en s'appuyant sur des récits captivants, capables de susciter des émotions et de renforcer l'adhésion du public aux valeurs et objectifs d'une organisation ou d'une marque. Il s'agit d'un levier essentiel pour instaurer un dialogue plus profond et pérenne avec son audience.

³ Tout ce qui se rapporte ou appartient à l'histoire, donc qui appartient strictement à l'univers fictif (Gourdeau, 1993). C'est un processus de narratologie, qui désigne quelque chose ou quelqu'un qui fait partie intégrante de l'action du récit. C'est donc « l'ensemble des événements relatés par le discours narratif et qui englobent toutes les parties temporelles et spatiales qui concernant le récit » (Genette, 1983 : 56).

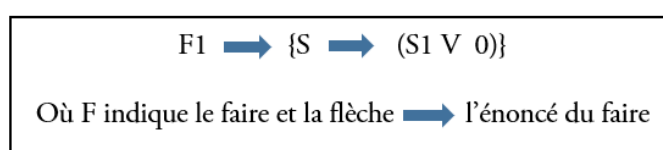
⁴ Le *storytelling* désigne « l'art de raconter (narrer) des histoires ». Selon le dictionnaire de l'Académie française en ligne, « narration », qui porte souvent indistinctement plusieurs noms comme histoire, conte, farce, saga, récit, correspond à la partie du discours où l'orateur raconte, expose et développe les faits. Le même dictionnaire définit « histoire » comme tout récit d'actions et d'événements, qu'ils soient réels ou fictifs » (Assadi, 2009 : 12).

Ce procédé peut être considéré comme un moyen efficace permettant de rassurer, de renforcer les liens et de créer un sentiment d'appartenance à des valeurs partagées. Dans le cadre du discours humanitaire, le recours à la communication narrative est omniprésent et engage des actants divers dont le parcours narratif est centré sur l'assistance de l'acteur principal, à savoir la victime. Cette catégorie de discours social, en tant qu'ensemble sémio-narratif, part d'un principe de manque affectant les acteurs ayant besoin d'être secourus sur le plan humanitaire. Ces derniers passent ainsi d'un état de manque (le besoin sous différentes formes) à un état de satisfaction de ce manque. Ce parcours peut être représenté de la manière suivante :



F(S)	Représente le faire du sujet manipulateur c'est-à-dire l'action initiale qui enclenche le processus.
S1 VO	Correspond à une structure intermédiaire où le sujet d'état (S1) est impliqué dans une transformation sous l'effet du faire.
S1 V O	Désigne l'aboutissement du processus, où l'action (V) est accomplie sur l'objet (O), réalisant ainsi la conjonction souhaitée.

Ici, le sujet opérateur ou le sujet du faire est représenté par l'action bienfaisante des donateurs virtuels, laquelle fait passer le sujet d'état, en l'occurrence la victime, d'un état de manque à celui d'une satisfaction, c'est-à-dire d'une situation de disjonction à celle d'une conjonction avec l'aide proprement dite. D'où la nécessité d'un sujet manipulateur qui prendra en charge cette transformation. La manipulation désigne « la relation factuelle (faire-faire) selon laquelle un énoncé du faire régit un autre énoncé du faire » (Courtès, 1991: 123). Cette structure modale est représentée comme suit :



S	Sujet (le concepteur de l'écrit humanitaire)
S1	Sujet manipulé (le donateur potentiel)
O	Objet (les victimes)
F	Énoncé de faire (action)
V	Verbe indiquant un état

Le destinataire, qui est le concepteur de l'écrit humanitaire (S), fait en sorte que le destinataire, qui est le donateur potentiel (S1), apporte son aide au sujet d'état représenté par les victimes. Par conséquent, la circulation et l'évolution de ces différents actants s'inscrivent dans un programme narratif (PN) du don de l'aide humanitaire. Le

programme narratif est « un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire et d'un énoncé d'état » (Greimas et Courtés, 1979). Le PN peut être considéré alors comme une feuille de route pour la narration, garantissant que chaque élément de l'histoire contribue à un ensemble harmonieux et captivant. Dans ce contexte, le donateur, identifié comme S1, joue un rôle central en étant appelé à apporter une assistance précieuse au donataire, ici représenté par le Sujet qui se trouve dans une situation de victime.

Il est important de noter que ce type de processus se caractérise par une transformation que l'on peut qualifier de transitive. En effet, cette notion de transitivité⁵ (Pino Serrano, 2010 : 12) découle du fait que les deux sujets impliqués dans ce processus, à savoir le sujet qui exécute l'action de faire et celui qui est en état de la recevoir, sont deux entités distinctes. Ainsi, nous avons une scission claire entre l'acteur qui initie l'action et celui qui la subit ou en bénéficie. Cette distinction met en lumière la nature complexe et relationnelle de cette interaction.

Dans un contexte de discours humanitaire, le sujet opérateur se trouve doté des modalités du /devoir-faire/, du /vouloir-faire/, du /savoir-faire/ et du /pouvoir-faire/. Ce sujet de la transformation conjonctive⁶ a en principe le /devoir-faire/ et le /vouloir-faire/, ce qui l'inscrit dans le cadre de l'obéissance active dans la mesure où il adhère délibérément à l'action humanitaire :

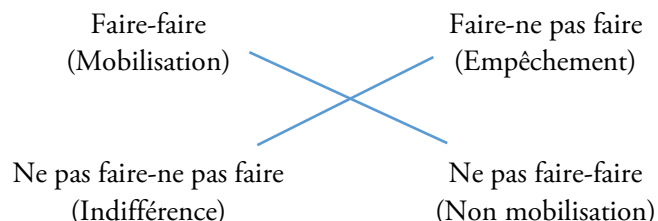
/devoir-faire/+/vouloir-faire/ = obéissance active

La manipulation, en tant que « faire-faire », désigne un processus où l'opérateur (celui qui initie l'action) fait passer le sujet d'un état d'indifférence ou de non-engagement vers une situation où il est incité à sensibiliser et à agir sans contrainte directe. Ce processus suit un enchaînement progressif allant de la non-action à l'action. Au départ, le sujet peut se trouver dans un état de « ne pas faire-ne pas faire », où il est totalement indifférent et non impliqué. Ensuite, il peut être amené à entrer dans un état de « ne pas faire-faire », où il n'est pas directement contraint à agir mais où il est cependant

⁵ La transitivité peut être définie comme le mécanisme de rection d'un constituant nominal à l'intérieur du prédicat verbal, et la diathèse comme le marquage, à travers la morphologie verbale, des rapports syntaxiques et sémantiques des constituants nominaux de la phrase simple. L'origine de la notion de transitivité, comme l'expose Baratin (*apud* Pino Serrano, 2010 : 12), remonte à l'idée de passage d'une personne à l'autre dans le paradigme des pronoms personnels (ego > tu, me > te, etc.).

⁶ La sémiotique greimassienne nomme respectivement, selon le résultat final obtenu, des « transformations conjonctives » ou des « transformations disjonctives ». Schématiquement, cette opposition peut être visualisée comme suit : « transformation conjonctive $F(S1) \Rightarrow [(S2 \vee O) \rightarrow (S2 \wedge O)]$ » et « transformation disjonctive $F(S1) \Rightarrow [(S2 \wedge O) \rightarrow (S2 \vee O)]$ ». Toute transformation a comme base un sujet-opérateur (S1 dans le schéma), lequel ne doit pas coïncider forcément avec S2, le sujet d'état. D'après De Geest (2003), les deux sujets peuvent bien sûr coïncider (comme il arrive dans le cas d'une transformation conjonctive telle que « conquérir » ou « s'approprier »), mais cela est tout sauf une nécessité (dans le cas d'une transformation disjonctive comme « se séparer de » ou « perdre », les deux sujets ne coïncident pas).

poussé à répondre à une incitation. Le processus de mobilisation se développe ainsi, passant de l'indifférence et de la non-mobilisation à une forme de mobilisation effective par le biais d'une incitation subtile à l'action :



4. La communication narrative ou le *storytelling*

Généralement, le discours humanitaire est semblable au discours marchand voire au discours publicitaire. Ce discours use d'une stratégie narrative qu'on désigne sous le nom de « communication narrative » ou *storytelling*. Cette méthode, employée surtout en marketing de communication, tente de mettre en place un dispositif narratif permettant aux récepteurs de se reconnaître dans les récits racontés et de s'identifier à des situations typiques qui les conduisent à s'apitoyer sur le sort des personnages mis en scène, ce qui permet en dernière analyse de renforcer le processus d'assimilation et de déclencher positivement un changement d'attitude. Ainsi nous pouvons dire que le *storytelling* « vise à vendre des valeurs, à faire naître des émotions qui vont mûrir chez la cible » (Gillet, 2023 : 16).

Le discours humanitaire dans son ensemble est sous-tendu par une organisation qui part du manque constaté pour aboutir à l'injonction. C'est pourquoi ce discours fait appel au *storytelling* qui « permet de créer une proximité émotionnelle avec la cible, de la faire entrer plus facilement dans de bonnes dispositions » (Gillet, 2023 : 17) . L'incitation à l'aide est, en effet, présentée dans une modalité narrative, comme le montre cet énoncé :

Coronavirus : le monde associatif plus mobilisé que jamais, mais il manque de moyens. Samedi 11 avril 2020 - Par Finances News.

Dans ce passage, le contexte pandémique est dépeint comme un adversaire déterminant dans la dynamique actantielle de la mobilisation associative. L'aide humanitaire, désignée comme l'objet de valeur central, est figurativisée à travers le lexème « moyens ». La réussite du programme narratif associé à cette assistance humanitaire repose donc sur l'acquisition effective de cet objet de valeur. À mesure que se déroule la trame narrative, la nature de cet objet s'affine et prend une dimension plus concrète : il s'agit d'un ensemble de ressources à caractère alimentaire. L'instance invoquant cette aide n'est autre que la Banque alimentaire du Maroc, qui illustre cette démarche à travers l'exemple de sa contribution tangible : « Et offrons 2000 repas par jour » :

Banque alimentaire du Maroc. Covid- 19 : les besoins sont énormes ! Aidez-nous à y faire face ensemble ! Et offrons 2000

repas par jours (<https://shoelifer.com/culture/actus/coronavirus-et-solidarite-au-maroc-a-qui-donner-et-comment-aider>).

Pour insuffler une dimension véridique et crédible à l'urgence de l'aide humanitaire, le discours narratif s'appuie fréquemment sur une mise en lumière poignante des souffrances vécues par les individus nécessitant une assistance. En mobilisant des récits empreints de douleur et de vulnérabilité, cette stratégie narrative vise non seulement à sensibiliser les publics, mais aussi à éveiller une empathie profonde, capable d'engendrer une mobilisation rapide et efficace. Ce procédé, qui s'inscrit dans une logique persuasive et émotionnelle, trouve une illustration particulièrement parlante dans le document 1, publié par l'association L'Heure joyeuse, où les éléments narratifs sont soigneusement agencés pour capturer l'attention et provoquer une réaction immédiate de solidarité. L'histoire met en lumière, avec une grande précision et une attention particulière, les souffrances et les épreuves éprouvantes traversées par une jeune fille atteinte d'une maladie nécessitant une intervention humanitaire immédiate. À travers des descriptions détaillées et poignantes de son état de santé, le texte vise à susciter une prise de conscience chez les potentiels donateurs quant à l'urgence et à l'importance de leur soutien. Par ce biais, il cherche non seulement à éveiller leur sensibilité face à la détresse de cette jeune fille mais aussi à souligner la gravité de sa situation comme cela est illustré dans le document 1 (<https://www.heurejoyeuse.ma>) :

Appel aux dons

MERCI

Oumaima, âgée de 14 ans, souffre d'un déficit immunitaire congénital associé à un lupus. Depuis qu'elle est bébé, elle a été hospitalisée à maintes reprises, pour différents problèmes de santé (lésions cutanées, pneumonie, diarrhée, ...), avant que sa maladie ne soit diagnostiquée. Aujourd'hui, Oumaima a besoin en urgence d'une allogreffe de moelle osseuse. La transplantation doit être pratiquée en Italie au coût de 104.000 Euros. Son dossier médical complet est disponible chez le Dr Zineb Jouhadi, professeur de pédiatrie au département des maladies infectieuses pédiatriques au sein du CHU Ibn Rochd. Tous vos dons sont les bienvenus. Compte bancaire : 007 780 0003625000000881 53

DATE DE L'ÉVÉNEMENT

NEWSLETTER

RAPPORT D'ACTIVITÉ

Activer Windows
Accédez aux paramètres pour activer Windows

Dans cet appel à l'aide humanitaire, plusieurs stratégies ont été déployées afin de susciter l'empathie et la générosité des donateurs. Le *storytelling* dans cet extrait se distingue particulièrement par son efficacité, car il raconte l'histoire humaine et personnelle de l'adolescente Oumaima. Un récit très émouvant permettant de créer un lien émotionnel puissant entre le lecteur ou le spectateur et la personne en détresse

(Oumaima qui souffre d'un déficit immunitaire congénital associé à un lupus). Cette approche narrative renforce l'impact du message en rétablissant un équilibre harmonieux entre le texte et l'image, où chacun joue un rôle complémentaire. Le texte apporte une profondeur contextuelle, tandis que les images viennent incarner visuellement la réalité de la crise, rendant ainsi la situation encore plus tangible et poignante. Ensemble, ces éléments permettent d'humaniser l'appel et de le rendre plus engageant, augmentant ainsi la probabilité d'une réponse favorable de la part des donateurs potentiels. Le *storytelling* devient alors un outil essentiel pour traduire les besoins en une urgence concrète à laquelle il est difficile de rester indifférent. Il permet « d'adjoindre à l'iconographie (dont la supériorité devient parfois écrasante, vide et simplificatrice), des mots, des idées, du contenu » (Bordeau, 2008 : 98). On observe clairement l'utilisation de couleurs vives accompagnée d'une description détaillée de la maladie de l'adolescente Oumaima.

Le récit va jusqu'à inclure certains des symptômes les plus caractéristiques et visibles de la maladie, tels que des lésions cutanées, une pneumonie et des épisodes de diarrhée. Ces manifestations cliniques sont particulièrement mises en avant pour illustrer la gravité de l'affection et renforcer le sentiment d'urgence auprès du donateur. Toutefois, il est intéressant de noter l'utilisation subtile des points de suspension, qui laisse entendre que cette liste n'est pas exhaustive. Ce choix stylistique suggère la présence d'autres symptômes, tout aussi alarmants, mais qui ne sont pas explicitement nommés dans le texte. Cette omission volontaire, marquée par les points de suspension, ajoute une dimension d'incertitude et d'inquiétude, incitant ainsi les donateurs à imaginer l'ampleur potentielle des souffrances endurées par la fille Oumaima. En choisissant de ne pas tout révéler, le texte invite le lecteur à compléter mentalement le tableau clinique de cette maladie, créant ainsi un effet d'anticipation qui rend le récit encore plus saisissant et percutant.

Le coût élevé de l'opération est également mis en gras pour accentuer la gravité de l'état de santé d'Oumaima, dans le but de susciter la compassion et la générosité des donateurs. Cette mise en avant vise également à renforcer la crédibilité de cet appel humanitaire, en soulignant l'urgence et le sérieux de la situation. L'annonceur encourage également les donateurs à consulter le dossier médical de l'adolescente ou à contacter son médecin traitant (Docteur Zineb Jouhadi), une personne jugée fiable. Nous pouvons également repérer dans l'image des éléments exprimant la demande d'aide, notamment la main, qui en constitue l'élément central. En effet :

La définition de ce nouveau cadre de l'entraide et de la solidarité détermine ainsi un déplacement énonciatif dans lequel responsable énonciatif et interlocuteur tendent à se fondre en une seule entité : comme si l'acte de la main était accompli aussi bien par le responsable de l'énonciation que par le téléspectateur. Dans cette relation en effet, chacun doit être pris sous la description

d'une partie dans un tout, chaque partie étant le maillon d'une chaîne [...] (Dessinges, 2008 : 318).

Nous retrouvons la même interpellation narrative dans le document 2, qui part du constat d'un dysfonctionnement, en l'occurrence l'abandon scolaire engendré par l'éloignement de l'école. Narrativement parlant, la résolution de ce problème socio-économique pourrait être envisagée grâce aux dons de vélos pour les élèves, ce qui est bien évident dans ce document :



Doc2 : <https://www.facebook.com.Cœur de Gazelles>.

Dans ce document, on voit bien que la stratégie narrative du discours humanitaire ne consiste pas seulement à attirer l'attention sur la situation du manque (vélos) mais aussi à inviter le donateur potentiel à combler ce manque (participer à l'achat des vélos) par l'initiative du don. Cette stratégie place l'individu face à des personnes vivant des situations diverses, lui permettant ainsi de ressentir ce qu'elles traversent. Ce processus repose sur la force du *storytelling*, qui, comme l'explique Gillet (2023 : 29) :

[...] va puiser dans ce comportement pour vous amener au-delà de l'identification, pour vous mettre dans une posture active [...]. Il s'agit de vous mettre dans des dispositions neuronales favorables à l'engagement. La peur, le plaisir, l'envie, le courage... autant de sentiments qui vous sont transmis grâce au récit et que vous ressentez grâce à ces fameux neurones miroirs.

Nous pouvons dire que cette stratégie va au-delà de l'interpellation directe du destinataire en s'appuyant sur la narration d'une expérience humanitaire en matière du don. Ce type de communication narrative permet aux donateurs potentiels de s'identifier aux protagonistes du récit et de ressentir de la compassion pour les victimes (enfants) mises en scène, ce qui permet de déclencher euphoriquement le sentiment de compassion qui aboutirait à un éventuel changement d'attitude.

Un autre exemple d'incitation au don est tiré du récit de l'expérience humanitaire d'un homme d'affaires suisse qui a sacrifié une partie de sa fortune pour venir en aide aux enfants orphelins et abandonnés de la région de Marrakech et qui encourage d'éventuels donateurs à s'engager dans l'aide humanitaire. Le propre témoignage de ce personnage, au sein du récit, crée une illusion du réel, en montrant qu'il est possible de sacrifier une partie de son argent au profit d'une satisfaction personnelle et affective, comme évoqué dans l'extrait ci-dessous :

Un homme d'affaires suisse a fait un don de 2 millions d'euros, représentant la moitié de sa fortune, à une centaine d'orphelins et d'enfants abandonnés de la région de Marrakech.

« Je suis Suisse. La seule chose qui me reste de la Suisse, c'est ma petite croix sur la casquette. Mon cœur est Marocain ! », a déclaré l'homme d'affaires. Celui-ci entend donner la moitié de sa fortune aux enfants abandonnés de Tahannaout, près de Marrakech. Pour Huppert, il faut sauver ces enfants, il faut les guider. « Cela m'a coûté 2 millions d'euros, c'est la moitié de ce que j'ai. J'ai trois fils, je les ai ramenés ici, j'ai dit : " papa va donner un autre sens à la moitié de votre héritage ". J'ai dépensé 2 millions ici avec beaucoup de joie », a laissé entendre cet homme qui vit dans la région depuis 10 ans. Il ambitionne de construire un havre de paix pour ces enfants. Aussi, compte-t-il sur l'apport des personnes de bonne volonté pour aller loin dans la concrétisation de ce projet à caractère social et humanitaire. « Au royaume chérifien, il y a près de 10.000 enfants abandonnés par des mamans stigmatisées qui n'ont souvent aucune autre possibilité que l'abandon. Aux yeux des gens, une femme qui a mis un enfant au monde sans la bague au doigt, est une prostituée. C'est ancré dans la société », fait-il savoir pour justifier amplement le bien-fondé de son projet.

« J'ai laissé tomber mes biens matériels en Suisse. J'ai trouvé des valeurs immatérielles que je sens tous les jours ici. C'est magnifique. Le cœur, le respect, l'amour, ... [...] Depuis que je distribue ces petits " chwiya ", je suis l'homme le plus heureux de la terre. Je suis papa de 100 enfants », résume le donateur (<http://www.bladi.net>).

L'extrait contient des phrases, chargées en émotions : « il faut sauver ces enfants, il faut les guider [...]. J'ai dépensé 2 millions ici avec beaucoup de joie ». Il est donc possible de saisir les souffrances et les défis auxquels sont confrontées les femmes célibataires, ce qui éveille l'empathie puisqu'il « rapporte des faits s'appuyant sur une réalité » (Martin & Minutes, 2015 : 15). De plus, l'extrait inclut plusieurs appels explicites à l'action, tels que « j'ai laissé tomber mes biens matériels en Suisse. J'ai trouvé des valeurs immatérielles que je sens tous les jours ici, [...]. Depuis que je distribue ces

petits *chwiya*, je suis l'homme le plus heureux de la terre ». En résumé, on observe que l'utilisation du témoignage du donateur suisse, considéré comme un « acteur de terrain », est une approche efficace. Nous pouvons donc constater que « les dons des particuliers ne sont pas guidés par l'intensité des crises mais par des émotions qui sont largement mises en scène par les humanitaires » (Pérouse de Montclos, 2009 : 757).

Chargé d'émotions, ce témoignage permet de bâtir une narration à la fois logique et crédible. Ainsi, l'objectif du *storytelling* dans ce cas est de :

[...] transmettre, de séduire et de persuader grâce à une communication qui concilie information et émotion, raison et passion. Dans cette démarche, la volonté de donner du sens au lien qui va se créer avec le destinataire du message ainsi que celle de lui procurer l'envie de prendre part à « cette belle histoire » sont primordiales (Martin, 2015 : 15).

Le même mécanisme est utilisé dans l'exemple ci-dessous, en racontant la bienfaisance d'une femme qui a mis sa maison à la disposition des femmes atteintes de cancer. Il est bien entendu « indispensable que la personne choisie comme [...] marraine ait un comportement au-dessus de tout soupçon » (Libaert & Pierlot, 2014 : 116). Cette stratégie narrative a une fonction incitative comme l'illustre l'extrait suivant :

« Dons pour les résidentes de la maison de vie Jannat à Rabat »
OMAS MAROC 2016 lance une collecte de dons pour les résidentes atteintes de cancer de la maison de vie Jannat. OMAS MAROC 2016 - Parcours Santé Monde. Dans le cadre d'une mission humanitaire qui se déroulera au Maroc du 20 au 29 Septembre 2016, OMAS⁷ Maroc se rendra à Rabat au sein de la maison de vie Jannat, créée et présidée par Mme Khadija Korti. Agée de 70 ans et ayant déjà perdu deux proches atteints de cancer, Khadija Ayad Korti a ouvert ses portes afin d'accueillir, de loger et de nourrir gratuitement toutes les femmes cancéreuses et sans ressources du Maroc, durant toute la durée de leur traitement. « Elles ont besoin de tendresse, d'eau chaude pour faire les ablutions, de café, de thé... Tu sais avec 1 dirham, tu peux acheter de la levure et avec de la levure tu peux faire 24 pains !! S'ils ne peuvent pas donner 1 dirham, ils peuvent offrir un sourire [...] ». La capacité d'accueil de cette maison de vie avoisine actuellement les 20 à 30 personnes mais l'objectif

⁷ L'Organisation musulmane des acteurs de santé (OMAS) est une association à but non lucratif, créée en 2015 par un groupe de médecins, de chercheurs et de professionnels de la santé issus de différents pays musulmans, ayant pour objectif de réunir les professionnels de santé afin de favoriser la promotion de la santé, de mener des campagnes de prévention et de stimuler la recherche scientifique. L'OMAS s'engage également à offrir un soutien pédagogique aux étudiants, afin d'optimiser leurs chances de succès, tout en visant à devenir un acteur de référence au niveau national, en l'occurrence au Maroc, dans le domaine de la santé.

est d'atteindre la cinquantaine, voire la soixantaine tant les demandes se multiplient. Pour ce faire, un nouveau local leur est donc nécessaire. Objectif pour lequel a été lancée cette cagnotte ! Les dons collectés seront remis à Mme. Korti en Septembre 2016 afin qu'elle puisse payer ses employés, se procurer les denrées alimentaires nécessaires pour nourrir ses résidentes, payer ses factures et trouver un nouveau local pour augmenter sa capacité d'accueil. Les membres d'OMAS Maroc se chargeront de même d'apporter leur total soutien moral et psychologique à ces femmes le peu de moment qu'ils resteront sur place. Cette femme au grand cœur n'a pas hésité une seule seconde à ouvrir les portes de son foyer fisabilillah, hésiteriez-vous donc à faire un don ? Profitez de ces 10 jours de Dhul-Hijja pour multiplier les aumônes et améliorez le quotidien de ces femmes. Le Messenger d'Allah (à lui le salut et la paix) a dit: « Chaque personne restera sous l'ombre de son aumône jusqu'à ce que le jugement soit rendu entre les gens ». Elles comptent sur vous ! Nous comptons sur vous ! Soyez généreux ! (<https://www.helloasso.com/associations/omas/collectes/collecte-de-dons-pour-les-femmes-canceruses-de-la-maison-de-vie-jannat>).

Le *storytelling* analysé ici adopte une démarche résolument authentique et transparente, en mettant en lumière les qualités, le parcours et l'expérience de Mme Khadija Korti. Cette approche narrative ne se contente pas simplement de raconter une histoire, mais cherche à instaurer une relation de confiance avec les donateurs potentiels, en soulignant les qualités humaines de Mme Korti. Ce procédé vise à offrir des garanties sur la légitimité et l'intégrité de l'action humanitaire mise en avant. Les donateurs, souvent soucieux de l'impact concret de leurs contributions, sont ainsi rassurés quant à l'utilisation des fonds et à la sincérité des récits présentés, dans lesquels sont apportés des éléments concrets sur l'engagement et le savoir-faire de Mme Korti. Le *storytelling* devient alors un moyen efficace de crédibiliser l'appel à l'aide, en démontrant que chaque don aura un effet tangible et que les histoires racontées ne sont ni exagérées ni manipulées. Ce souci de transparence et d'authenticité renforce l'idée que l'action humanitaire est menée avec rigueur et sérieux, incitant les donateurs à s'engager davantage en ayant la certitude que leur générosité se traduira par des résultats réels et mesurables.

Dans cet exemple, on voit bien un début accrocheur⁸, « Dons pour les résidentes de la maison de vie Jannat à Rabat », ainsi qu'un récit poignant de Mme. Korti et de son combat contre le cancer, une maladie qui a déjà emporté plusieurs membres de sa famille, ce qui contribue à susciter une forte émotion, à sensibiliser le public et joue un

⁸ Le terme *accrocheur* fait référence à la manière dont débute une histoire, avec pour objectif de capter l'attention du lecteur ou de l'auditeur. Un début accrocheur se caractérise par son impact et son attrait, incitant le public à poursuivre sa lecture ou à s'intéresser davantage au contenu.

rôle clé dans la mobilisation et l'engagement des donateurs : « Elles comptent sur vous ! Nous comptons sur vous ! Soyez généreux ! ». Le discours comporte également un vocabulaire spécifique au domaine humanitaire : « Elles ont besoin de tendresse, d'eau chaude pour faire les ablutions, de café, de thé [...], soutien moral et psychologique à ces femmes [...] ».

On peut ainsi observer que le *storytelling* dans ce cas combine un discours à la fois descriptif et explicatif, ce qui explique la longueur de cet extrait. La présentation de l'Organisation musulmane des acteurs de santé en tant qu'institution crédible et fiable, ainsi que la mention de la maison de vie Jannat, ne font qu'accentuer la compassion suscitée par l'histoire de la vieille Khadija, qui a déjà perdu deux proches à cause du cancer. L'ensemble de ces éléments touche émotionnellement les donateurs et renforce un sentiment de solidarité, justifiant ainsi l'engagement humanitaire. Nous remarquons également le recours à l'impératif « Soyez généreux ! » pour inciter les gens à adopter un comportement spécifique.

5. Les enjeux de l'énonciation humanitaire

Le discours humanitaire contient les traces de son énonciation. Il engage un énonciateur et un énonciataire, sans oublier la présence significative des acteurs humanitaires, que ceux-ci soient des victimes ou des donateurs effectifs. Nous pouvons dire que

Les énoncés humanitaires tendent donc à adopter une structure uniforme requise par leurs usages pratiques. Il s'agit de focaliser l'attention des donateurs potentiels sur le malheur de bénéficiaires individualisés et dotés de caractéristiques susceptibles de provoquer l'émotion — les enfants, les femmes, les handicapés (les « victimes » en général) plutôt que les combattants blessés, les toxicomanes ou tous ceux qui peuvent sembler responsables de leur situation. C'est en présentant des cas de détresse, exempts de tous détails susceptibles de retenir le don, que le discours humanitaire atteint sa plus grande efficacité (Juhem, 2001 : 16).

En règle générale, le discours humanitaire est porté par un énonciateur qui incarne ou représente l'institution humanitaire, souvent en position de médiateur entre les victimes et la communauté internationale. Cet énonciateur adopte un ton neutre et empathique, s'efforçant de susciter la solidarité et de mobiliser des ressources pour répondre aux besoins des personnes touchées par des crises. Cependant, il arrive que cet énonciateur ne se cantonne pas à son rôle institutionnel et adopte également la posture d'une victime, qu'elle soit directe ou indirecte, des circonstances qu'il décrit. Dans ce cas, le discours humanitaire se teint d'une dimension plus personnelle, où l'énonciateur se présente non seulement comme porte-parole, mais aussi comme témoin et partie prenante de la situation dramatique qu'il décrit. Cela ajoute une charge émotionnelle et une crédibilité accrue à son appel, rendant la situation d'autant plus urgente et palpable pour le public ; c'est du moins ce que montre l'expression « pour nous tous »

dans l'extrait suivant : « La crise sanitaire que traverse le monde entier est un désastre pour nous tous et notamment pour les populations démunies et vulnérables pour qui tout s'effondre » (Association Bayti, 2020).

Le « nous » englobe victime, organisateurs humanitaires et énonciateurs. L'adverbe « notamment » est utilisé afin d'attirer l'attention sur un ou plusieurs éléments parmi un ensemble d'éléments explicitement cité ou sous-entendu (Vergez-Couret, 2009), « les populations démunies et vulnérables pour qui tout s'effondre », et par conséquent renforce la notion de solidarité. Nous constatons aussi l'emploi d'un langage particulier avec des termes tels que : « désastre » et « s'effondre », appartenant au registre des catastrophes. L'extrait met aussi en parallèle deux termes qui dénotent la même réalité sémantique « démunies et vulnérables » (Bouveret, 1998 : 8). Un autre exemple d'association, sur le plan énonciatif, avec les victimes est renforcé par l'utilisation du pronom « nous » dans l'expression « aidez-nous », comme le montre l'extrait suivant :

Banque alimentaire du Maroc. Covid- 19 : les besoins sont énormes ! **Aidez-nous** à y faire face ensemble ! Et offrons 2000 repas par jour (<https://shoelifer.com/culture/actus/coronavirus-et-solidarite-au-maroc-a-qui-donner-et-comment-aider>).

Ce syncrétisme entre l'énonciateur et la victime se traduit par l'usage de l'actant collectif *on*, comme dans l'énoncé suivant : « Appel aux dons, on a besoin de vous ». Dans cet énoncé, le pronom *vous* réfère à l'énonciataire, qui est le donateur virtuel, celui-ci peut toutefois être désigné par l'emploi du pronom *je*, comme l'attestent ces consignes à la première personne du singulier proposées aux donateurs virtuels (<https://www.les-yeux-daicha.com/don>) :

1. J'adhère au projet humanitaire Aïcha
2. Je participe aux événements culturels et sportifs
3. Je deviens bénévole
4. Je deviens marraine ou parrain solidaire d'un enfant orphelin.

Le même pronom *je* peut désigner l'énonciataire, agent de l'aide humanitaire, comme le montre la phrase suivante :

« Je suis l'homme le plus heureux de la terre. Je suis papa de 100 enfants »

Ces différents jeux énonciatifs permettent d'interpeller les donateurs virtuels, de modifier leurs comportements et de les amener à adhérer à l'action humanitaire, déclenchant souvent chez eux des sentiments relevant de l'affect et de l'émotion.

6. La dimension émotive du discours humanitaire

Comme nous l'avons vu auparavant, l'émotion est une stratégie persuasive présente dans tous les discours. On la retrouve partout où il y a intention de manipuler, de convaincre, de persuader, bref d'amener l'autre à épouser notre conception de voir les choses et à s'engager dans notre projet de communication. Nous la retrouvons en effet dans les discours de propagande, dans les médias en général et dans les discours

de sensibilisation et d'appel aux dons, autrement dit le « discours humanitaire ». En plus des différentes stratégies déjà examinées jusqu'à présent dans cette recherche, nous souhaitons mettre à contribution la force persuasive de l'affect et de l'émotion. Il faut souligner que

[...] la force du récit réside dans l'addition du contenu émotionnel et dans l'ajout de détails personnels. L'histoire comporte des éléments et des événements qui forment un tout et ce tout est infiniment plus important et puissant que la somme de ses composantes [...]. En outre, l'émotion contenue dans un récit décuple la perception, opère comme une loupe grossissante et inscrit durablement les événements dans notre mémoire (Clodong & Chétochine, 2009 : 14).

Le recours aux émotions, sur le plan du langage humanitaire, a pour finalité d'attirer l'attention des donateurs potentiels sur la souffrance des victimes et de les inciter à s'impliquer pour venir en aide à cette catégorie de population démunie.

L'émotion, dans cette perspective, fait penser à la fonction émotive ou expressive de Roman Jakobson, le langage étant le reflet de l'éprouvé et du ressenti. Les différents textes du corpus font usage de cette dimension affective dans la persuasion à l'assistance humanitaire. Ce sont les sentiments de pitié et de compassion envers les victimes que ce type de discours cherche à déclencher chez les récepteurs en présentant la souffrance sous un mode narratif et en insistant sur des histoires pathétiques qui nécessitent de l'attention et de l'aide.

La communication narrative « mobilise [donc] nos sens et nos émotions. Lorsque nous écoutons une histoire, nous disposons notre corps, nos oreilles et notre affectivité pour l'accueillir » (Clodong & Chétochine, 2009 : 18). Dans cette perspective, Boris Cyrulnik (2001 : 38) précise que nous « recevons la musique des mots comme une chaude caresse ». En voici un exemple de cette dimension émotive qui appelle à l'aide humanitaire en argumentant cet appel à l'aide de récits :

Il y a quelques semaines, l'équipe de l'association Enfants du désert s'est rendue sur le terrain afin de préparer la rentrée scolaire des enfants parrainés et mettre en place les projets pour les mois à venir. Une mission terrain ordinaire comme toutes celles que nous faisons en septembre où joie et bonheur de revoir les enfants avant la rentrée est bien présente. Cette fois-ci, notre déplacement a pris un tout autre tournant avec la rencontre inattendue de Farah et ses parents à Rissani. Une famille en pleine détresse face à la maladie de leur fille : la maladie des os de verre (l'ostéogénèse imparfaite). Nous avons décidé, suite à cette rencontre lourde d'émotions de répondre à l'appel des parents de Farah qui demandent un soutien face à leur situation désespérée. Farah a 6 ans, elle vit à Rissani. Elle aurait dû faire sa rentrée à l'école primaire avec les

petites filles de son âge pourtant elle ne peut bouger ni se déplacer seule. Elle s'exprime très difficilement mais suffisamment pour faire comprendre que sa maladie l'a fait énormément souffrir. Ses parents, constamment présents lui apportent une attention permanente nécessaire à son mieux-être. L'amour de sa maman pour elle déborde et se perçoit en un regard. L'inquiétude et la douleur de son papa, pour faire face à cette situation se ressent immédiatement. Farah est installée dans une poussette afin de pouvoir être transportée facilement d'une pièce à l'autre. Mais aujourd'hui elle est trop petite et inconfortable. Pour dormir, ses parents l'installent sur des couvertures pour éviter tout choc possible. Ils n'ont pas les moyens d'acheter un lit adapté (<https://enfantsdudesert.org/appele-a-donner-farah>).

Le récit autour de la découverte de la maladie de Farah est construit de manière à susciter des émotions profondes, telles que la compassion et la pitié, dans le but de toucher le cœur des donateurs potentiels. Ce type de narration émotionnelle est souvent utilisé dans les appels humanitaires, car il a le pouvoir de créer un lien affectif entre l'histoire racontée et le public. À travers cette histoire personnelle et bouleversante, le lecteur se retrouve immergé dans la réalité de la souffrance, ce qui l'incite à ressentir un fort sentiment d'empathie. Cette approche démontre que la simple évocation d'une histoire poignante peut non seulement influencer le monde intérieur d'une personne, mais aussi modeler ses émotions de manière significative, l'amenant à prendre des décisions concrètes (participer au don ou s'engager d'une autre manière). Ce pouvoir narratif montre à quel point une histoire bien construite peut impacter non seulement les pensées d'une personne, mais également la pousser à passer à l'action, en lui donnant le sentiment de contribuer à une cause noble et urgente (Clodong & Chétochine, 2009 : 20). À l'image de la petite Farah, dont les émotions, le récit et les actions s'enchaînent selon une logique comportementale.

7. Conclusions

Le discours humanitaire constitue une arme redoutablement efficace dans la collecte de dons, car il s'adresse directement au cœur des individus tout en leur fournissant des informations essentielles pour comprendre l'importance et l'impact de leur contribution. Ce type de discours repose sur des stratégies narratives minutieusement construites, qui déterminent la manière dont les messages sont perçus, interprétés et finalement adoptés par le public. En mobilisant des techniques comme l'identification avec les victimes, l'appel à la solidarité à travers des expressions collectives telles que « nous », ou encore l'usage de symboles visuels puissants tels que l'image d'une main tendue, ces récits visent à déclencher des émotions fortes, à éveiller l'empathie et à inciter à l'action.

L'efficacité de ces stratégies réside dans leur double capacité : elles permettent non seulement de toucher les émotions du public, mais aussi de cadrer les enjeux humanitaires de manière à les rendre tangibles, urgents et personnels. Ainsi, des problématiques globales, souvent perçues comme lointaines ou abstraites, sont transformées en appels concrets et immédiats à la solidarité. Ces récits contribuent à sensibiliser, à mobiliser et, surtout, à fédérer les donateurs autour d'une cause commune, leur faisant ressentir l'impact direct de leur participation.

En somme, le *storytelling* dans les récits humanitaires joue un rôle crucial pour susciter l'engagement des donateurs. En s'appuyant sur des récits poignants, des témoignages personnels (comme l'histoire de l'homme d'affaires suisse ou de Mme Khadija) et des exemples concrets (la collecte pour l'achat de vélos, la prise en charge de la maladie de Farah, ou encore les dons pour la maison de vie Jannat), ces stratégies narratives établissent un lien émotionnel profond avec le public. Ce lien favorise la construction d'un sentiment de communauté et d'appartenance, tout en soulignant l'importance et l'efficacité des contributions individuelles.

En définitive, il se dégage que les récits humanitaires, portés par des stratégies narratives habilement construites, occupent une place centrale dans la mobilisation des ressources indispensables à la concrétisation des initiatives en faveur des populations en détresse. Ces récits ne se contentent pas de sensibiliser l'opinion publique : ils contribuent activement à la mise en œuvre de solutions tangibles visant à améliorer les conditions de vie des communautés vulnérables. En jouant sur une forte dimension émotionnelle et en transformant le sentiment d'urgence en une dynamique d'action concrète, ils deviennent de véritables moteurs de solidarité collective. Plus encore, ils cultivent une mobilisation durable, engageant les acteurs individuels et institutionnels dans une réponse commune aux défis humanitaires contemporains. Ainsi, ces récits se posent non seulement comme un outil de persuasion, mais également comme un vecteur essentiel de résilience et d'espoir, témoins d'une humanité capable de se rassembler pour affronter les crises les plus pressantes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACHARD, Pierre (1995) : « Formation discursive, dialogisme et sociologie ». *Langages*, 29 (117), 82-95. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1995.1707>
- ADAM, Jean-Michel (1990) : *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Luxembourg, Mardaga.
- ASSADI, Djamchid (2009) : *Storytelling en marketing*. Chambéry, Le Génie des glaciers, éditeur.
- BORDEAU, Jeanne (2008) : « La véritable histoire du *storytelling* ». *Expansion Management Review*, 2, 93-99. DOI : <https://doi.org/10.3917/emr.129.0093>

- BOUVERET, Myriam (1998) : « Approche de la dénomination en langue spécialisée ». *Meta*, 43/3, 393-410. DOI : <https://doi.org/10.7202/002130ar>
- CARLOTTI, Anita (2012) : *Phrase, énoncé, texte, discours : de la linguistique à la grammaire scolaire*. Limoges, Lambert-Lucas. URL : http://www.lambert-lucas.com/wp-content/uploads/2018/10/phrase_enonce_oa.tr_.pdf
- CLODONG, Olivier, & Georges CHÉTOCHINE (2009) : *Le storytelling en action : Transformer un politique, un cadre d'entreprise ou un baril de lessive en héros de saga !* Paris, Eyrolles Éditions d'Organisation.
- COURTÈS, Joseph (1991) : *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*. Paris, Hachette supérieur. URL : <https://cir.nii.ac.jp/crid/1130000794238322816>
- CYRULNIK, Boris (2001) : *Les Vilains Petits Canards*. Paris, Odile Jacob.
- DE GEEST, Dirk (2003) : « La sémiotique narrative de A.J. Greimas (traduction du néerlandais par Jan Baetens) ». *Image & Narrative*, 5. URL : <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/dirkdegeest.htm>
- DESSINGES, Catherine (2008) : « Émotion, collectif et lien social. Vers une approche sociologique du don humanitaire ». *Revue du MAUSS*, 2, 303-321.
- GENETTE, Gérard (1981) : *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- GILLET, Camille (2023) : *Le pouvoir du storytelling : Maîtriser le récit d'une marque*. Paris, Éditions Eyrolles.
- GOURDEAU, Gabrielle (1993) : *Analyse du discours narratif*. Paris, Magnard. URL : <https://cir.nii.ac.jp/crid/1130000795142660864>
- GREIMAS, Algirdas-Julien ; François RASTIER & Bernard COURTÈS (1979) : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette supérieur.
- JUHEM, Philippe (2001) : « La légitimation de la cause humanitaire : Un discours sans adversaires ». *Mots*, 65/1, 9-27. DOI : <https://doi.org/10.3406/mots.2001.2484>
- LIBAERT, Thierry & Jean-Marie PIERLOT (2014) : *Communication des associations*. Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU, Dominique (2014) : *Discours et analyse du discours : une introduction*. Paris, Armand Colin.
- MARTIN, Nicolas (2015) : *Comment concevoir un bon storytelling ? : Imaginer un récit pour mieux convaincre*. 50minutes.fr.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, Marc-Antoine (2009) : « Du développement à l'humanitaire, ou le triomphe de la com' ». *Revue Tiers Monde*, 4, 751-766. DOI : <https://doi.org/10.3917/rtm.200.0751>.
- PINO SERRANO, Laura (2010) : « Limites fonctionnelles et transitivity ». *Travaux de linguistique*, 60/1, 11-27. DOI : <https://doi.org/10.3917/tl.060.0011>
- VERGEZ-COURET, Marianne (2009) : « Le rôle de l'adverbe *notamment* dans la mise en œuvre des relations de discours ». *Journal of French Language Studies*, 19/2, 249-268. DOI : <https://doi.org/10.1017/S0959269509003779>

**L'animal sur les tréteaux forains au siècle des Lumières :
émergence d'une sensibilité consciente
dans *La Mort du bœuf gras* de Taconet**

Ane FERNÁNDEZ SAN MARTÍN

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

anefernandez95@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-9322-107X>

Resumen

Este estudio analiza el alcance de la zootextualidad y la zooescenografía en las representaciones dramáticas de feria y de bulvar durante el Siglo de las Luces. A partir de la tragedia cómica *La Mort du bœuf gras* de Toussaint-Gaspard Taconet, conocido como «el Molière del bulvar», proponemos explorar la polifonía de la metáfora animal, a través de la figura del buey y otros ejemplos coetáneos como los *animaux savants*, planteando una reflexión sobre cómo el teatro popular puede ser considerado un vector de toma de conciencia emergente de la alteridad, en un periodo donde los cuestionamientos sobre el ser humano y, por extensión, sobre los animales, resultan fundamentales.

Palabras clave: zootextualidad, espacios de representación, alteridad

Résumé

Cette étude analyse la portée zootextuelle et zooscenographique dans la représentation dramaturgique foraine et boulevardière au siècle des Lumières. S'appuyant sur la tragédie comique *La Mort du bœuf gras* de Toussaint-Gaspard Taconet, surnommé jadis « le Molière du boulevard », nous cherchons à explorer la richesse polyphonique de la métaphore animalière à travers la figure du bœuf et d'autres exemples de cette période tels que les animaux savants, invitant à une réflexion sur la manière dont le théâtre populaire peut constituer un des vecteurs de la prise de conscience, alors émergente, de l'altérité. Cette réflexion s'inscrit dans une période où les questionnements sur la nature de l'Homme et, par extension, de l'animal, deviennent fondamentaux.

Mots clés : zootextualité, espaces de représentation, altérité

Abstract

This study analyses the significance of zootextuality and zooscenography in drama representations of Parisians fairs and boulevards during the Enlightenment. Drawing on the comic tragedy *La Mort du bœuf gras* by Toussaint-Gaspard Taconet, known as «the Molière of the boulevard», we propose to explore the polyphony of the animal metaphor through the

* Artículo recibido el 25/11/2024, aceptado el 10/03/2025.

figure of the ox and other contemporary examples such as the *animaux savants*. This invites reflection on how popular theatre can be seen as a vector for an emerging awareness of alterity, at a time when questions about human nature and, by extension, animals, are becoming fundamental.

Keywords: zootextuality, spaces of representation, alterity

1. Introduction

Entre raison et tradition populaire, le XVIII^e siècle se distingue comme une période historique inédite. Les profondes mutations sociales trouvent un écho dans la littérature, forme d'expression reflétant la diversité des pensées et des mœurs de son époque. Le goût pour l'esthétique baroque, prédominant au siècle précédent, contraste avec les nouveaux courants et les idées innovatrices qui se répandent à travers l'Europe. La théâtromanie, qui imprègne alors la vie artistique parisienne, stimule l'activité dramaturgique et apporte au spectacle une richesse et une diversité exceptionnelles. En dehors du cadre institutionnel et des scènes officielles, le théâtre populaire des Foires et des Boulevards connaît un essor inégalé dans les faubourgs, suscitant un vif engouement auprès d'un public hétérogène issu de toutes les classes sociales :

Dans ce lieu de pur divertissement au sens pascalien du terme, lieu fantasmatique des avatars du désir, où charlatans, maquereelles, mauvais garçons et prostituées côtoient les « personnes de qualité », venues goûter le frisson que donne la promiscuité de la « canaille », où l'observance des règles sociales menace à chaque carrefour de voler en éclats (Lurcel, 1983 : 7).

Dans cette période prolifique d'émulation artistique, il existe un lien indéniable entre le théâtre et le tissu social qui lui est associé. Claude Roy (1947 : 124), dans son ouvrage *Lire Marivaux*, souligne le corporatisme ainsi que la fonction collective et sociétale du théâtre au siècle des Lumières :

Le théâtre au XVIII^e siècle n'était qu'un épisode de cette conversation infinie, la vie sociale. Jamais une époque ne réalisa si parfaitement une certaine forme du plaisir dramatique qui, s'éloignant de ses origines religieuses et culturelles, et de la notion de cérémonie, devient dialogue, échange, conversation entre les auteurs et le public, les comédiens et le parterre (Roy, 1947 : 124).

Un tel contexte artistique et social stimule l'effervescence dramaturgique, l'inscrivant dans une dynamique de mutation perpétuelle, où se tisse une trame complexe de réalités entrecroisées (Aguilà, 1992). Cette vitalité trouve un écho dans les principes fondamentaux du théâtre populaire, où la participation des animaux aux représentations revêt un caractère essentiel. En effet, la zooscénographie des foires, tout comme la zootextualité, occupe une place centrale dans une création artistique et sociale qui

cherche à éveiller une sensibilité particulière à travers l'usage du *topos* animal. Cette présence du monde animal ne se limite pas aux foires, mais s'ancre également dans l'univers carnavalesque, auquel elle est profondément liée. Ainsi, le théâtre de Foire et de Boulevard s'intègre naturellement dans la tradition du Carnaval, où la mise en scène animalière, omniprésente dans les festivités et les rites païens, constitue une source d'inspiration majeure pour les spectacles populaires (Martin, 2002).

Cette contribution vise à analyser la présence animalière sur les tréteaux forains et boulevardiers comme un vecteur de l'éveil d'une sensibilité éclairée qui s'opère au tournant des Lumières ; non seulement sous un angle humaniste, mais également à partir d'une perspective plus largement « humanimale » (Segarra, 2022). Pour ce faire, nous proposons de (re)découvrir, à travers une approche esthétique, littéraire et axiologique, l'un des ouvrages phares de la dramaturgie foraine du XVIII^e siècle, ayant sans doute contribué au succès incontestable du théâtre de Nicolet : *La Mort du bœuf gras*, tragédie comique de Toussaint-Gaspard Taconet. Publiée en 1767 et représentée pour la première fois à la Foire de St Germain, cette œuvre s'articule autour de la festivité du Bœuf Gras, un animal hautement symbolique qui peuplait autrefois le carnaval parisien ainsi que celui de nombreuses villes de province. Dès l'instant inaugural de la scène, le destin tragique de cet animal est irrévocablement scellé : les bouchers et les marchands se livrent à un affrontement où les premiers, conduits par Monsieur Merlin à la tête d'un cortège macabre, plaident en faveur de sa mise à mort, tandis que les seconds, représentés par Monsieur Poissy, se posent en ardents défenseurs de la vie, tant humaine qu'animale. Ce cadre dramaturgique nous offre l'opportunité d'explorer la zootextualité théâtrale et, par conséquent, la zooscénographie, à travers diverses perspectives, tout en mettant en lumière le rôle de l'animal dans l'œuvre de Taconet qui devient élément catalyseur d'une conscience populaire naissante. Cette dynamique textuelle constitue une actualisation du *topos* classique que nous tenterons d'élucider sous le prisme de la raison hégémonique, où l'animal humain se révèle, paradoxalement, plus sauvage et plus cruel que l'animal non humain.

2. Espaces de représentation, restrictions et présence animalière sur les tréteaux forains et boulevardiers

Sous le règne de Louis XV, la société française se distingue par la prolifération d'espaces dédiés à la représentation théâtrale et par une diversification des genres dramatiques, témoignant ainsi d'un véritable engouement pour l'art scénique. Cependant, l'essor du théâtre populaire, en concurrence avec les productions de la Comédie-Française et d'autres scènes officielles, ne s'opère pas sans difficulté. Les auteurs et comédiens subventionnés revendiquent des privilèges ainsi que l'imposition de restrictions à l'égard des spectacles forains qui se déroulent à l'écart des salles officielles (Rubellin, 2005).

Tout au long du premier tiers du siècle, la censure institutionnelle et les interdictions se multiplient, conduisant les artistes de la foire à faire preuve de ténacité, mais surtout d'une capacité extraordinaire d'adaptation et d'ingéniosité pour pallier les

contraintes imposées par les autorités (Albert, 1900). L'espace forain développe un instinct de survie singulier, nourri par l'émergence de langages alternatifs et d'expressions parathéâtrales astucieuses, offrant une expérience qui élève le spectateur vers une dimension métathéâtrale. Selon Dominique Lurcel (2014 :12) le sort des représentations théâtrales à la foire est désormais entravé dès ses débuts :

Le destin du théâtre de la Foire est donc scellé dès sa naissance : toute son existence, celui-ci aura à se confronter aux monopoles de la censure. Pour survivre, face aux menaces multiples dont il sera l'objet, il lui faudra puiser en lui-même des trésors de ruse, de souplesse et d'invention.

En février 1699, deux arrêtés de police, renouvelés en juin 1702, interdisent aux forains de représenter toute comédie ou farce. Dès 1703, la censure les empêche de présenter des pièces dans leur intégralité, seules les « scènes détachées » leur restent autorisées. Cependant, les commissaires constatent rapidement que ces scènes présentent des liens évidents entre elles, ce qui conduit à de nouvelles mesures en 1704. À partir de 1705, une censure préventive est instaurée et confiée au lieutenant général de police, qui examine les pièces avant leur représentation et élargit son champ d'action à toutes les œuvres imprimées. Le 22 février 1707, suite à l'intervention de la Comédie-Française, un arrêt de la Cour interdit aux forains tout usage de dialogue. Le recours au monologue s'installe alors rapidement, bien que celui-ci soit conçu de manière souple, comme en témoigne un procès-verbal dressé le soir du 30 août 1707 par un commissaire :

Ayant pris place dans une loge, nous avons observé qu'après que les marionnettes ont été jouées sur le théâtre, il a paru un Scaramouche et plusieurs acteurs au nombre de sept, qui ont représenté une comédie en trois actes ayant pour titre *Scaramouche pédant scrupuleux*. Que presque à toutes les scènes, l'acteur qui avait parlé se retirait dans la coulisse et revenait dans l'instant sur le théâtre, où l'acteur qui était resté parlait à son tour, et formait ainsi une espèce de dialogue. Que les mêmes acteurs se parlaient et répondaient dans les coulisses, et que d'autres fois l'acteur répétait tout haut ce que son camarade lui avait dit tout bas (Parfaict, 1743 : 63).

En 1709, alors que même les monologues sont frappés d'interdiction, émergent les comédies muettes et les comédies à écriteaux. Dans les premières, la parole s'anéantit, laissant place à une accentuation de l'aspect sémiotique et au renforcement des éléments parathéâtraux. Dans les secondes, la parole est remplacée par la dimension textuelle, à travers des panneaux suspendus en toile roulée, composés de grands caractères qui défilent au plafond de la salle (Mazzoleni, 2020). Entre 1703 et 1710, dans le but de faire prévaloir la loi, la violence et les sanctions institutionnelles deviennent d'autant plus fréquentes : « les loges seront plus d'une fois détruites à la hache, et les comédiens

se retrouveront parfois dans un “cul-de-bas-fosse”. Mais les entrepreneurs forains vont s’opposer à cette violence de l’État » (Lurcel, 2014 : 15).

Malgré les restrictions imposées et la répression exercée par les autorités, le théâtre de Foire, suivi ultérieurement par celui de Boulevard, s’affirme comme un espace d’émulation créative et artistique d’une grande prolixité. Cet espace se distingue par son caractère transversal, favorisant l’hybridité et l’expression d’activités hétérogènes. La marge réunit des formes artistiques variées qui, ne trouvant pas leur place dans les programmes officiels, s’épanouissent sur ces tréteaux initialement périphériques dont la popularité ne cesse de croître au cours de la période des Lumières. Les entrepreneurs forains parviennent à réaliser d’importantes recettes grâce à des spectacles à la fois comiques et diversifiés (Viala, 2017). Un public hétérogène, issu de toutes les couches sociales, prend un immense plaisir à « s’encanailler » à la foire, où l’admiration théâtrale attire une foule avide de divertissements en rupture avec la norme établie (Lagrange, 1972).

L’usage de procédés scéniques novateurs et efficaces contribue au caractère distinctif du théâtre populaire. En effet, la singularité et l’originalité des spectacles forains constituent sans doute les deux piliers essentiels qui ont assuré la pérennité de ce théâtre. Initialement marginal, celui-ci évolue progressivement vers la consécration de l’art boulevardier, se réinventant sans cesse pour s’adapter aux transformations sociales et artistiques de cette époque. C’est précisément de cette marginalité que le théâtre forain et boulevardier, puise sa grandeur. Les adversités et l’exclusion de la sphère dramaturgique institutionnelle ne font que renforcer ce théâtre alternatif, lequel, par ses réinventions incessantes, passe d’une position périphérique à un rôle central dans la vie artistique des Lumières. À mesure que l’infrastructure matérielle et logistique de la foire se développe, celle-ci se sédentarise et se consolide progressivement, passant d’un espace temporaire et éphémère à une institution plus stable et durable. Les représentations, initialement présentées en plein air dans des « loges », évoluent progressivement vers de véritables salles de spectacle, à l’instar de l’Opéra-Comique, érigé sous l’impulsion de Jean Monnet en 1752, à l’occasion de la Foire Saint-Laurent (Cucuel, 1913). Toutefois, cette transformation structurelle, bien qu’importante, ne suffit pas à garantir à elle seule la survie de ce théâtre alternatif. C’est avant tout grâce au soutien indéfectible d’un public¹ passionné par des pièces qui se trouvent à la marge des codes hégémoniques que le théâtre forain parvient à assurer sa pérennité :

¹ À la Foire Saint-Germain comme à la Foire Saint-Laurent les entrepreneurs tirent parti de l’expulsion des comédiens italiens en 1697 et, dès 1711, parviennent à attirer le même public que la Comédie-Française. Ils alignent alors le prix de leurs entrées sur celui de cette dernière et établissent un répertoire prestigieux, avec des œuvres d’auteurs tels que Lesage, Piron, Favart et Panard, entre autres. Ainsi, la foule populaire se mêle progressivement à un auditoire aisé, animé de velléités populistes (Rubellin, 2022).

Le monde de la « bâtardise » joue avant tout sur le visuel et le rire, saisonnier de foire en foire, sans subventions, sans salles officielles, le plus souvent sans le relais de la librairie. Seul le succès de la pièce assure sa relative pérennité, sa publication éventuelle ne reproduisant qu'un texte expurgé pour satisfaire la censure royale (Bourdin, 2004 : 201).

Les principales foires de la capitale, telles que celles de Saint-Germain², de Saint-Laurent³ et de Saint-Ovide⁴, constituent des lieux privilégiés pour la représentation théâtrale, animée par un esprit populaire et un ton poissard qui imprègnent les loges (Fournel, 1887). Dans ce cadre, le *topos* animal apparaît tantôt comme un élément inhérent au paysage, tantôt comme un objet littéraire et artistique. Dans *Séjour de Paris*, Joachim Christoph Nemeitz (1727 : 169-170), propose un portrait détaillé des principales foires parisiennes à l'aube du siècle des Lumières :

Il y a tous les ans deux grandes foires à Paris : celle de Saint-Laurent et celle de Saint-Germain. La première ouvre au commencement d'août et tire son nom à la fois du saint fêté dans ce mois et du lieu où elle se tient qui s'appelle le faubourg de Saint-Laurent. Les boutiques y sont disposées en forme de rues. Derrière ces boutiques, surtout derrière celles des traiteurs et derrière les cafés, il y a des jardins avec des jolies maisons de plaisance où l'on se repose et où, lorsqu'il fait chaud, on se rafraîchit en buvant toutes sortes de liqueurs. Dans cette foire qui dure six semaines et quelque fois plus, on voit surtout des campagnards et des gens qui demeurent aux environs. Elle n'est guère fréquentée par les personnes de condition, soit parce que Saint-Laurent est un peu éloigné de la ville, soit parce qu'en été on préfère se promener : celui qui a une maison de campagne y passe volontiers l'été. D'ailleurs, cette foire est couverte de tentes remplies de toutes sortes de marchandises exquises, et les danseurs de corde, les marionnettes et autres bateleurs n'y manquent pas.

La Foire Saint-Germain est plus importante, elle commence le 3 février et ne se termine que quinze jours avant Pâques. Elle compte parmi les plus grands plaisirs de Paris. Elle se tient dans

² La Foire Saint-Germain fut fondée dans le faubourg de Saint-Germain, à proximité de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Ce faubourg, qui constituait une agglomération « hors-les-murs » de Paris, s'étendait au-delà de l'abbaye et allait jusqu'à l'École militaire.

³ La Foire Saint-Laurent se tenait hors des murs, dans le nord de Paris, dans l'actuel 10^e arrondissement, à proximité de la Gare de l'Est.

⁴ La Foire Saint-Ovide fut installée pour la première fois en 1764 sur la place Louis XIV, aujourd'hui place Vendôme. En 1772, elle emménagea sur la place Louis XV, actuellement place de la Concorde. Bien que de petite envergure, cette foire se révéla néanmoins concurrente de la Foire Saint-Laurent, se tenant à peu près durant la même période estivale.

le faubourg Saint-Germain, non loin de l'abbaye dont elle porte le nom. Son emplacement est formé par des balustrades de bois, et elle est garantie de la pluie par une espèce de toit. Les tentes y sont disposées de telle façon qu'elles forment des rues, comme dans le faubourg Saint-Laurent. À la foire Saint-Germain, on trouve les plus belles denrées, les plus riches vêtements des fabriques de paris ; seuls, les livres ne s'y vendent pas, et la plus grande partie des marchandises consiste en galanteries, confitures et café. La foule n'y arrive pas avant huit heures du soir, alors que les spectacles et les danses de corde sont finis. Toutes les boutiques sont éclairées par des chandelles très bien rangées, et à ce moment la presse est si grande qu'on a de la peine à se frayer un passage. Là, tout est pêle-mêle, maîtres, valets et laquais ; filous et honnêtes gens se coudoient. Les courtisans les plus raffinés, les filles les plus jolies, les filous les plus habiles sont comme entrelacés ensemble (Nemeitz, 1727 : 169-170).

L'effervescence artistique des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent rassemble une riche diversité d'artistes : acrobates, voltigeurs, jongleurs, danseurs de corde, marionnettistes, saltimbanques, funambules, montreurs d'animaux, dresseurs d'animaux savants, musiciens, ainsi qu'une multitude de baladins (Heulhard, 1878). Les différentes expressions artistiques cohabitent harmonieusement dans une atmosphère vibrante, ponctuée par les cris des colporteurs et le commerce du bétail. La foire s'affirme ainsi comme un lieu d'échange interspécifique, un point de confluence, mais aussi un espace de transversalité sectorielle et de remarquable hybridité artistique (Dumont, 2021).

La tradition animalière sur la scène foraine et boulevardière revêt une importance indéniable, se positionnant au cœur d'une création dramaturgique qui fait de l'expérience humanimale l'une de ses approches principales sur les tréteaux. Le théâtre populaire urbain, agrémenté de singes acteurs et acrobates dont les prouesses fascinent un public issu de toutes les classes sociales, se transforme en vitrine pour ces animaux, les intégrant dans l'intimité des foyers en tant que symboles de distinction. Il sert également de laboratoire public où s'observent les avancées de la connaissance zoologique, tout en renforçant les récits populaires construits autour de certaines espèces. La scène foraine et boulevardière offre un panorama particulièrement riche en zoomorphisme, mettant en scène une variété d'animaux dressés, de créatures chimériques, d'animaux carnavalesques et d'animaux savants (Nougaret, 1778). Ces êtres, véritables acteurs des tréteaux, se mêlent intimement aux figures humaines, créant ainsi une fusion inédite entre l'homme et l'animal. Ce mélange devient ainsi partie intégrante de ces spectacles dramatiques, où s'opère une véritable convergence humanimale (Segarra, 2022). De cette rencontre émerge une nouvelle conception des relations entre les espèces, redéfinissant la manière dont l'humain se perçoit et interagit avec le règne animal, et ouvrant

la voie à une réflexion profonde sur la coexistence et la connivence interespécifique (Ramos, 2022).

Le cas des animaux savants est particulièrement notable ; ils animent les tréteaux forains et incarnent l'expression vivante de l'engouement du théâtre populaire pour des représentations humanimales. Tout au long du XVIII^e siècle, émerge une nouvelle sensibilité qui tend à humaniser l'animal, en lui attribuant des traits de personnalité similaires à ceux de l'humain. Cette approche repose sur un ensemble de représentations et de récits qui confère à l'animal une individualité presque humaine. La troupe volatile d'oiseaux qui égaye les spectacles de la Foire Saint-Germain, le cerf savamment dressé par Philippe-Jacob Nast, exhibant des manières d'une exquise sophistication, rappelant les comportements des élites de la haute société, ou encore les rats acrobates dansant gracieusement sur les cordes, composent un répertoire d'animaux occupant une place stratégique sur les tréteaux du théâtre populaire (D'Auriac, 1878).

Parmi les cas les plus retentissants figurent sans doute ceux du chien Caraby et du singe Turco, célèbre vedette du Théâtre des Grands Danseurs de Corde, dirigé par Jean-Baptiste Nicolet sur le boulevard du Temple, devenu « le pied-à-terre de tous les plaisirs » (Albert, 1902 : 5). Entraîné par le dresseur et acrobate Laurent Spinacuta, Turco acquiert une renommée légendaire grâce à son talent exceptionnel pour l'imitation. Son interprétation particulièrement fidèle de François René Molé⁵, acteur éminent et sociétaire de la Comédie-Française, laissa une empreinte indélébile dans l'esprit du public de la scène foraine, brouillant une fois de plus les frontières entre l'humain et l'animal.

Cette représentation animale sur scène évoque le regard singulier que portait l'époque sur les échanges interespèces, et soulève des questionnements sociaux et philosophiques présents dans les œuvres et les discours de cette période (Ramos, 2022). Dans *Anecdotes dramatiques*, les abbés Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph De la Porte (1775 : 384) mettent en lumière l'attachement du public parisien au célèbre singe du théâtre de Nicolet. À sa mort en 1768, Turco fut pleuré comme une véritable vedette, suscitant une émotion collective comparable à celle que l'on réserve habituellement aux grands artistes :

Ci-gît le Singe à Nicolet
Qui plaisoit à plus d'une Actrice Passans,
Montrez votre regret ;
Ci-gît le Singe à Nicolet :
Il étoit grand, poli, bien fait ;
Des singes, c'étoit le Narcisse :

⁵ Au sujet de la légendaire imitation de Molé réalisée par Turco plusieurs articles sont parus dans la presse au cours du siècle suivant prouvant ainsi sa popularité (Ramos, 2022) : « Le Spectateur », 6 avril 1826; « La Chronique musicale », 15 juin 1876; « Le Réveil républicain », 2 septembre 1894; « La Justice », 23 août 1880 et 17 mai 1895; « Le Matin », 13 avril 1898, et la contribution de Dumersan intitulée « Le théâtre de Nicolet » pour *Le Monde dramatique*, 1837.

Ci-gît le Singe à Nicolet :
Hélas ! Pourquoi faut-il qu'il gisse ? (Clément & De la Porte,
1775 : 384).

La présence animalière en tant que sujets actanciels dans les espaces de représentation forains et boulevardiers apparaît comme un précurseur artistique essentiel dans l'exploration de la relation entre l'homme et l'animal. Ces représentations confèrent une visibilité notable aux interactions interespèces (Haraway, 2008), transformant cette confluence en un phénomène social à part entière. À travers leur mise en scène, ces spectacles ont non seulement offert au public une réflexion sur cette dynamique humanimale, mais ont également influencé durablement l'évolution des performances circassiennes. Ainsi, la foire et, ultérieurement le boulevard, jouent un rôle déterminant dans la construction de la perception artistique de l'animalité au sein du spectacle vivant, posant les bases d'une esthétique qui influencera profondément la dramaturgie, et dont s'inspire également l'œuvre de Taconet.

3. Toussaint-Gaspard Taconet : « le Molière du boulevard »

Toussaint-Gaspard Taconet naît à Paris, rue de la Harpe, le 3 juillet 1730⁶, et meurt à l'Hôpital de la Charité de la capitale française le 29 décembre 1774. Artiste d'une polyvalence rare, il se distingue dans de nombreux domaines, occupant tour à tour les rôles de dramaturge, poète, comédien, machiniste et souffleur, parmi tant d'autres. Auteur et interprète de pièces grivoises et populaires, il attire un large public aux représentations du théâtre de Nicolet, contribuant ainsi de manière notable à sa prospérité. Fils de Louis Taconet, maître menuisier, et d'Anne Vallot, Taconet est l'aîné d'une fratrie de dix enfants. Ses jeunes années ne laissent guère présager son talent, car il se distingue essentiellement par les facéties qu'il réserve à ses camarades les plus espiègles. Toutefois, comme le souligne son biographe Jean-Baptiste Artaud (1775 :13), cet esprit de malice et de créativité se retrouve chez nombre d'hommes de génie :

L'enfance de Taconet ne fut remarquable par aucun de ces événements singuliers qui annonçaient autrefois la célébrité future des jeunes sujets ; cet usage s'est aboli tout d'un coup sans qu'on ait su trop pourquoi : les grands Hommes ont été depuis des enfants comme les autres. Les prodiges de collège sont restés dans la sphère ordinaire ; et si des circonstances particulières les en ont quelquefois tirés, on peut dire aussi que des sots de collège sont devenus souvent des hommes illustres dans le monde (Artaud, 1775 : 13).

⁶ L'extrait de l'acte de baptême de Toussaint-Gaspard Taconet est conservé dans les registres de la paroisse de Saint-Côme à Paris et s'énonce ainsi: « Le 4 juillet fut baptisé Toussaint-Gaspard, fils de Louis Taconet maître menuisier et Anne Vallot, sa femme, demeurant rue de la Harpe » (Archives de Paris, 1730 : 91).

Dès son plus jeune âge, la rue devient pour Taconet une véritable école de la vie. Chaque jour, il traverse le Pont-Neuf, où se rassemblent des individus de toutes sortes : marchands ambulants, charlatans et escrocs, offrant aux passants des spectacles effrénés. Curieux par nature, le jeune Taconet s'attarde devant ce théâtre vivant, absorbant avec avidité cette source inépuisable d'inspiration artistique. En observant minutieusement ce microcosme vibrant, il acquiert une connaissance profonde de l'âme humaine et de l'esprit populaire, qui deviendra le socle de son univers dramaturgique futur.

Ce goût pour l'imitation mène à l'esprit d'observation et le temps que le jeune Taconet employait à observer était surtout celui de l'allée et venue au collège ; le Pont-Neuf était pour lui la scène du monde, c'est là que chacun, occupé de son affaire, lui montrait l'activité que les passions ou le besoin donnent à l'homme en général ; tandis que quelques charlatans montés sur des tréteaux arrachent adroitement aux oisifs le prix de la peine qu'ils ont à les soustraire à leur ennui. La mobilité du tableau attachait ses yeux et son cœur. Chaque jour lui fournissait une observation neuve ; les faits se plaçaient dans sa mémoire et c'était dans la classe, où il n'avait plus rien à observer qu'un péda-
nant ennuyeux, toujours le même d'un bout de l'année à l'autre, qu'il combinait, qu'il résumait en silence les observations de la journée (Artaud, 1775 : 14-15).

Outre l'influence du Pont-Neuf, l'engouement de Taconet pour le théâtre se nourrit intensément de l'environnement de son enfance. Grandissant à proximité de la Foire Saint-Germain, il évolue dans un univers animé par les représentations des loges foraines. Par ailleurs, la proximité entre ses parents et ceux de Nicolet aurait facilité une rencontre précoce entre les deux hommes⁷. Au fil du temps, leur collaboration devient incontournable, formant un binôme triomphant. Taconet s'impose alors comme la pierre angulaire du Théâtre de Nicolet, contribuant de manière décisive à sa célébrité et à sa renommée.

La dualité de Taconet, à la fois auteur et acteur, est chaleureusement saluée par Nicolet. Sa plume prolifique engendre une succession de pièces remarquables, tandis que sa réputation d'acteur ne cesse de croître et d'attirer un large public à ses représentations. Son talent et son génie dans ces deux rôles suscitent l'admiration unanime de ses contemporains. Dans *Le tableau de Paris*, Mercier (1788 :16) rend hommage à la dextérité de Taconet en tant qu'acteur et déclare même le préférer à Préville :

Je n'ai point connu d'acteur plus naturel que Taconet ; je l'ai
toujours préféré à Préville. O Taconet ! Tu n'es plus ; ta gloire

⁷ Le père de Toussaint-Gaspard Taconet, Louis Taconet, établit sa menuiserie à partir de 1741 dans la rue des Quatre Vents, située dans l'actuel 6^e arrondissement, où résidait également à l'époque la famille Nicolet, plus précisément dans la rue du Cœur Volant (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1872 : 1166).

est décédée, ainsi que celle du fameux comédien dont je n'ai jamais aimé le jeu en comparaison du tien ; j'ai vu souvent Prévillo grimaçant, bredouillant, et toi, tes grâces étoient vraiment originales (Mercier, 1788 : 16).

En 1877, Émile Campardon dresse une liste des acteurs boulevardiers qu'il qualifie « de talent », plaçant Taconet en tête de son énumération :

La liste générale des acteurs de talent qui parurent sur les théâtres du boulevard, de 1759 à 1791, serait trop longue à donner ici ; il faut citer seulement le plus connus : Toussaint-Gaspard Taconet, Étienne Thomas Constantin, Jean-Baptiste Nicolet, Jean-François de Brémont de la Rochenard dit Beaulieu, François bordier, François Marie Mayeur de Saint-Paul, Jean Thomas Talon et surtout Maurice-François Rochet dit Volange, le célèbre *Janot* des Variétés Amusantes ; parmi les femmes : Anne-Antoinette Desmoulin, devenue Madame Nicolet, Françoise Catherine Sophie Forest, Julie Diancour, Louise-Joséphine-Masson, Geneviève Henriette Tabraize, etc. (Campardon, 1877 : 40)

La remarquable polyvalence scénographique et artistique de Taconet, ainsi que sa bivalence en tant qu'acteur et qu'auteur, font de lui un « homme de tréteaux »⁸. Dans ce climat d'effervescence artistique des foires et des boulevards parisiens, l'œuvre de Taconet émerge, se présentant comme celle d'un artisan de l'ombre au génie éclatant, autrefois surnommé « Le Molière du boulevard » (Bachaumont, 1777). Son travail transcende les limites de la notoriété et tisse ainsi les mailles d'une renommée, malheureusement éclipsée de nos jours. De son vivant, un public hétérogène issu de toutes les classes sociales se rassemblait à ses représentations, avide de spectacles vivants et captivants. Dans son ouvrage *Personnages célèbres dans les rues de Paris depuis une haute antiquité jusqu'à nos jours*, Jean-Baptiste Gouriet (1811 : 117) relate avec précision le succès rencontré par Taconet au sein du théâtre de Nicolet, particulièrement grâce à ses parades :

Ses parades attiraient une foule immense sur le Boulevard du Temple ; non seulement la multitude y courait, mais les personnes de qualité s'y rendaient dans leurs voitures, de manière que sur tous les points d'où il était possible d'apercevoir la porte du Théâtre de Nicolet, ce n'était qu'affluence de peuple et rangées de riches équipages, stationnés comme devant l'hôtel d'un ministre (Gouriet, 1811, t. II : 117).

Taconet devint dès lors un des plus fermes soutiens du nouveau théâtre. Les pièces se succédèrent sous sa plume avec une fécondité qui paraît moins étonnante, il faut le dire, lorsqu'on les lit ;

⁸ Sur son lit de mort, Taconet exprime un dernier souhait à son camarade de chambre, un menuisier : « camarade, va-t'en chez Pluton dresser le théâtre pour ce soir afin d'y jouer *La Mort du bœuf gras* » (De Manne & Ménétrier, 1869 : 29).

mais qui, grâce au jeu de leur principal interprète, de son camarade Constantin & de Madame Nicolet, faisaient courir le *tout Paris* d'alors au Boulevard du Temple et aux Foires Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide (De Manne & Ménétrier, 1869 : 25).

La dramaturgie populaire, dans toutes ses variantes, se caractérise par une écriture vertigineuse, car ce genre, notamment sur la scène foraine, est soumis aux modes et aux événements quotidiens. L'effet d'immédiateté et la promptitude régissent ces pièces théâtrales, si bien qu'une « comédie vieillissait aussi vite qu'une robe » (Caraccioli, 1759 : 11). Les pièces taconetiennes se distinguent par une écriture audacieuse, une composition rapide, un langage à la fois fleuri et saisissant, ainsi que par la précision dans la représentation des archétypes des personnages :

Quant à son style, il était plus naturel que recherché ; mais il avait cet avantage d'être analogue au genre, et les gens de goût prétendent que cette analogie fait une partie essentielle de l'art de la Comédie. Un petit-maître de la Courtille ne doit point s'exprimer comme un petit-maître du Palais-Royal, et l'affection du beau langage est dans certains gens d'un ridicule que Taconet a poursuivi avec chaleur. Les caractères de charge étaient la partie brillante de ses rôles et, content de cet effet, Taconet se bornait, pour le dénouement de ses pièces aux mariages ou aux coups de bâtons (Artaud, 1775 : 40).

Son langage satirique et hyperbolique vise souvent à faire l'apologie du ridicule et de l'absurde comme moyen de transgression. Sa plume rend le ridicule si naturel qu'il devient une caractéristique intrinsèque de l'état ordinaire de l'homme. Taconet défend avec ferveur l'absurdité comique et le ridicule, car il les considère comme des principes de vraisemblance dramaturgique :

Ridicule vraiment comique si l'on rapprochait la grandeur des moyens d'un ambitieux subalterne avec la petitesse de l'objet qu'il se propose d'atteindre, ce ridicule est de tous les états (Artaud, 1775 : 34).

« Le Molière du boulevard » cherche continuellement la symbiose avec son public. Selon lui, la plus grande vertu d'un auteur ne réside pas dans son érudition, mais dans sa capacité à atteindre et à rassembler les spectateurs. Dans la logique théâtrale boulevardière, l'objectif primordial des acteurs et des auteurs repose sur leur aptitude à divertir le public, en lui offrant une forme de satisfaction, tout en apportant un éclairage raisonné. Le dramaturge n'hésite pas à interpeller son public, à stimuler son esprit et à solliciter sa finesse de compréhension. Dans cette optique, les pièces dans lesquelles l'auteur forain rend hommage à son public sont nombreuses. Le genre théâtral du « compliment », amplement exploité par ce dramaturge populaire, constitue une forme théâtrale propice pour s'adresser à son public, considéré comme le meilleur des « juges »

d'une pièce : « il n'est, Messieurs, qu'un seul et unique jugement vrai, des ouvrages de théâtre, et ce jugement est celui du Public assemblé lors de la représentation : première vérité incontestable » (Artaud, 1775 : 46-47).

L'existence de Taconet est écourtée car, à son mode de vie licencieux et à son penchant pour les plaisirs bachiques, s'ajoute un accident pour lequel il est hospitalisé à la Charité. Inquiet à l'idée de perdre son acteur préféré, le sieur Nicolet verse une somme de cent louis aux frères de l'hôpital afin qu'ils redoublent leurs soins à l'égard de « son Taconet », comme il l'appelait. Malgré les soins médicaux, l'état du dramaturge forain s'aggrave et la médecine se retrouve bientôt impuissante :

Ainsi finit misérablement sur un lit d'hôpital un homme qui, né avec des talents naturels, avait su conquérir une véritable popularité dans un genre de bas étage, sans doute ; mais qui, s'il eût tenu une ligne de conduite mieux réglée, aurait pu lui assurer une existence moins précaire (De Manne & Ménétrier, 1869 : 29-30).

La reconnaissance dont bénéficiait Taconet de son vivant s'est lentement évacuée au fil des décennies suivant son décès, reléguant son œuvre à un ostracisme littéraire et entraînant l'effacement d'une légende auctorielle qui avait jadis été embellie par une reconnaissance fervente.

Tout le monde connaît Préville ; sa réputation et ses succès sont dans la mémoire de tous les amateurs de la scène française ; il n'en est pas de même de Taconnet ; tout Paris s'est amusé, il y a 50 ans, de ses lazzis et de ses parades, mais peu de gens se souviennent même de son nom. Il n'est que dans le souvenir des anciens habitués des théâtres de la Foire et des Boulevards (Merle & Brazier, 1817 : 1).

La postérité, souvent embellie par la splendeur des talents, se trouve parfois anéantie dans le silence. Taconet était un artiste complexe, fait d'ombres et de lumières, un homme confronté à ses faiblesses tout autant qu'à ses dons exceptionnels. Cette ambivalence, qui caractérise profondément ce dramaturge forain et boulevardier, représente un véritable *exemplum* de la morale selon Jean-Baptiste Artaud (1775 : 3), qui souligne les apprentissages à tirer du caractère taconetien :

Vous y verrez ses mœurs pour les fuir, ses talents pour les imiter [...]. D'ailleurs, était-il décent que Taconet, tant de fois occupé de vos plaisirs, lui qui y consacra tous les instants de sa vie, qu'il dérobaux siens, fut privé des honneurs funéraires ? Le Nécrologue l'a oublié et on a voulu réparer cette injustice (Artaud, 1775 : 3-4).

4. Une approche formelle de l'œuvre de Taconet : le cas du « bœuf gras »

La controverse autour de la sensibilité et de l'âme animalière divise la société des Lumières et suscite des prises de position hétérodoxes qui révèlent une volonté de remettre en question les principes établis de la pensée dominante. Dès les premiers instants de cette période, la reconnaissance croissante de l'altérité et de la raison ouvre la voie à une nouvelle considération de l'animal. La scène théâtrale, jusque-là exclusivement réservée à l'humain et à l'acteur, commence à revendiquer la présence de l'animal et encourage la création de nouveaux espaces artistiques spécialement dédiés à sa présence. Cette cristallisation théâtrale coïncide avec le moment où des penseurs comme Voltaire et Bentham parviennent à exprimer leur compassion pour la condition animale (Martin, 2010). Dans cette période de profondes mutations sociales, le postulat aristotélicien selon lequel les animaux seraient dotés de la simple *phōnē* (voix) sans pour autant posséder le *logos* (raison) commence à être renversé, permettant ainsi l'intégration de nouvelles conceptions de la sensibilité et une perception renouvelée de l'altérité vivante. C'est dans cet esprit que Rousseau (1755 : 58), dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, met en évidence la sensibilité animale et pose les premiers jalons d'une réflexion novatrice sur la reconnaissance de sa condition :

Il semble, en effet, que si je suis obligé de ne faire aucun mal à mon semblable ; c'est moins parce qu'il est un être raisonnable que parce qu'il est un être sensible ; qualité qui étant commune à la bête et à l'homme, doit au moins donner à l'une le droit de n'être point mal-traitée inutilement par l'autre (Rousseau, 1755 : 58).

Ces interrogations sur les frontières humanimales (Segarra, 2022) se déploient également dans la dramaturgie populaire, où la figure du bœuf revêt une signification particulière. Sa présence au cœur de l'imaginaire carnavalesque, conjuguée à son statut d'animal domestique dans les sphères d'activité humaine, fait de cet animal symbolique un objet d'étude privilégié dans les domaines de la zootextualité et de la zooscénographie foraine et boulevardière.

4.1. La représentation animalière dans l'espace forain et boulevardier : héritage d'un substrat carnavalesque

La foire, événement central de la vie urbaine et de l'identité parisienne, se présente comme un espace hybride réunissant non seulement l'activité économique, mais également des dimensions sociales, folkloriques, littéraires et artistiques qui lui sont propres. En effet, les foires et les boulevards incarnent une confluence spatiale et une frontière poreuse entre les mondes urbain et rural, matérialisées par un espace transitoire où les présences humaines et animales circulent librement. Une liaison indissociable unit la représentation zoologique foraine à l'univers carnavalesque. Le théâtre de Foire entretient une symbiose manifeste avec la tradition du carnaval, la mythologie

animalière, les traditions païennes et l'imaginaire littéraire de la fable, richement peuplée par le *topos* animal.

Dans l'œuvre taconetienne l'argument se révèle étroitement lié à un événement spécifique de la tradition carnavalesque populaire qui est enraciné dans les rites d'origine païenne. La « Promenade du bœuf gras », également appelée « Cavalcade du bœuf gras », ou « Fête du bœuf viellé⁹ ou violé », représente un événement typique, non seulement du carnaval parisien, mais également de plusieurs villes de province. Cette célébration a lieu le jeudi gras, en prélude au mardi gras, annonçant ainsi le début du Carême dans la tradition chrétienne. Attestée dès le XIII^e siècle, cette festivité demeure en vogue durant les XVIII^e et XIX^e siècles. Au Moyen Âge, les références à la fête du bœuf gras sont nombreuses : le bœuf devient l'épicentre festif, aussi bien dans les cortèges que dans les banquets. Dans cette optique, l'article « Carnaval et société urbaine XIV^e-XVI^e siècles : le royaume dans la ville » (Grinberg, 1974) met en lumière l'importance du bœuf durant le mardi gras de 1462 à Abbeville, à l'occasion d'un banquet financé par l'échevinage.

À Abbeville, la collation a lieu chez le maieur (1462) le jour du Mardi-Gras, elle est aux frais du corps des échevins. Les échevins sont d'ailleurs associés aux diverses fêtes. À Amiens, l'échevinage donne au Blanc Bœuf le mardi premier jour dudit mois janvier, pour II kanes de vin a III s le kane présent à messeigneurs le maieur d'Amiens qui digna avec le prince des Soz a leur Puy qui se fait ledit jour chacun an (Grinberg, 1974 : 222).

Quant au cortège carnavalesque du bœuf gras, il est composé de maîtres bouchers ainsi que de garçons bouchers qui défilent solennellement, en présentant des bœufs ornés de somptueuses parures et de guirlandes fleuries. Accompagnés des envoûtantes mélodies des violes (Fournier, 1860), ils rendent hommage à la corporation des bouchers par cette procession. La tradition veut qu'un défilé majestueux s'organise au cœur de Paris pour mettre en scène le plus majestueux des bœufs, destiné à l'abattoir : « le boucher est indissociable de la bête qu'il s'apprête à tuer [...], on remarque que la proximité entre le boucher et la bête dépasse le moment de l'abattage » (Ruimi, 2024 : 369).

Le cortège, véritable spectacle vivant, symbolise non seulement l'accomplissement d'un cycle agricole, mais également la fierté des bouchers, rassemblés pour célébrer leur savoir-faire et leur identité professionnelle : « Les deux plus belles cornes. / Vous que cet ornement a toujours décoré, / Et qui de vos voisins êtes le mieux paré, » (Taconet, 1767 : 2).

Durant tout le XVIII^e siècle, la festivité du bœuf gras s'impose comme un événement incontournable des célébrations parisiennes. Cependant, à la fin de ce siècle, elle est interrompue par la Révolution. Ce n'est qu'au début du siècle suivant, sous l'Empire, que cette tradition sera restaurée par une ordonnance de police datée du 23

⁹ Lors de la cavalcade le bœuf était promené au son de la vielle ou de la viole (Fournier, 1860 : 66).

février 1805. Ce texte réglementaire détaille minutieusement chaque aspect de la cérémonie et met en exergue la richesse ornementale et l'exotisme qui caractérisaient jadis cette festivité :

Les marchands bouchers coiffés et poudrés en tresses, devaient porter le chapeau Henri IV avec panache aux couleurs nationales ; gilet, pantalon et veste en basin rayé : bottes à la hussarde avec glands d'or et d'argent, manteau écarlate brodé d'or, gants à la crispin noirs piqués de blanc ; le cortège devait se composer de six chevaux montés, dix mamelucks, six sauvages et six Romains, quatre Grecs cuirassés et six chevaliers français, quatre Polonais, quatre Espagnols, deux coureurs, huit Turcs, un tambour-major de à garde, six tambours costumés en gladiateurs, deux fifres en Chinois, dix-huit musiciens en costumes de caractère, douze garçons bouchers portant tous les attributs de la boucherie. Le bœuf devait peser treize à quatorze cents, être richement panaché et décoré, porter un enfant en amour, soutenu par deux sacrificateurs ornés de haches et de massues (Berthelot, Derenbourg, Dreyfus et Giry, 1885 : 61).

Ainsi, cette réinstauration témoigne non seulement d'un désir de renouer avec les traditions d'antan, mais aussi d'une volonté de restaurer le faste et la splendeur qui avaient autrefois contribué à la renommée de cet événement. Les ornements et les décorations du cortège sont présentés comme des éléments essentiels de cette célébration et illustrent la manière dont l'art et la culture populaire s'entremêlent au cœur de la vie parisienne (Fournier, 1860).

Par ailleurs, les marchands de bœufs occupent une place prépondérante dans le cadre de cette festivité car ils agissent en tant qu'intermédiaires privilégiés entre l'animal et l'homme. Ils propulsent une synergie unique dans ce lien humanimal qui trouve également sa transposition dans la pièce étudiée. Dans l'œuvre de Taconet, ce lien se manifeste par l'un des personnages principaux, Monsieur Poissy, un marchand de bœufs. La sémantique anthroponymique est particulièrement significative, renvoyant directement au toponyme de la ville de Poissy, autrefois réputée pour l'accueil de l'un des marchés les plus renommés de la région parisienne, constituant le principal endroit de ravitaillement en viande des alentours.

Poissy vivra toujours dans toutes nos annales
Des temps anciens des temps nouveaux.
Aux cours des souverains ont succédé les halles,
Les marchés des bœufs et des veaux ;
Poissy, c'est aujourd'hui la reine de la viande,
C'est elle qui nourrit Paris,
C'est elle qui reçoit cette immense commande
Que chaque jour commande

Pour cent mille estomacs robustes ou flétris¹⁰ (Bories, 1901 : 138).

4.2. Hybridation et travestissement de l'identité humanimale : personnification et animalisation des archétypes

Le théâtre de Foire témoigne d'une nouvelle conception de l'être humain et de l'être animal, redéfinissant les frontières qui avaient jusqu'alors séparé l'identité humaine de l'identité animale. Cette œuvre ne fait pas exception à cette dynamique et fait émerger par la typification des personnages ainsi que par la dimension satirique et burlesque, une nouvelle perception de la réalité sociale. Il apparaît donc essentiel d'explorer les phénomènes d'hybridation et de travestissement identitaire présents dans l'œuvre, motifs mythiques et ritualisés qui touchent à l'ensemble des cultures humaines, allant de la personnification de l'animal à l'animalisation de l'humain. Cependant, avant d'arriver à la transformation ou même à l'interposition de traits identitaires entre humains et animaux, Taconet, dans un premier temps, s'attache à réaliser un travail exhaustif sur les archétypes de ses personnages, ce qui lui permet d'établir une certaine polarité avant de tendre vers une fusion humanimale.

La Mort du bœuf gras répond à un principe de binarisme chez les personnages, fonctionnant avec un classement par archétypes. Au caractère sanguinaire et cruel de Monsieur Merlin (Ruimi, 2024), maître boucher, secondé par le cortège des garçons bouchers, s'oppose, de manière frappante, celui de Monsieur Poissy, marchand de bœufs, qui met en lumière l'humanité du bœuf par la sacralisation et la mythification de ce dernier :

M. Merlin sanguinaire boucher : vous me priez en vain, l'arrêt est confirmé. Le bœuf gras est coupable et doit être assommé [...] Le bœuf gras chez moi va laisser sa fressure [...]. Ce gros vilain bœuf gras que l'on devra saigner (Taconet, 1767 : 1).

Ces vers prononcés par Monsieur Merlin diffèrent considérablement de la vision que Monsieur Poissy porte sur l'animal. Ce dernier encense sans hésitation, par un discours élogieux, la vertu du mammifère, mettant en exergue la beauté de ses cornes ainsi que l'élégance des ornements et de la parure du bœuf. L'anoblissement du bœuf, représentation animale amplement sacralisée par de nombreuses cultures et peuples antiques, est reflété à maintes reprises dans l'œuvre par l'emploi récurrent d'adjectifs qualificatifs visant à sublimer la stature de cet animal. De même, Monsieur Poissy dénonce, par l'adjectif « inhumain » (Taconet, 1767 : 5), la subalternité de l'animal en tant qu'être vivant, ce dernier se voyant relégué à une place de sous-être (scène III), permettant faire émerger un premier élan de sensibilité dans la pièce. Néanmoins, la typification laisse place à quelques transgressions. L'invocation du bœuf, à qui pourtant aucune réplique en

¹⁰ Vers écrits par M. Bertrand en 1756 dans une épître rimée qui visent à donner au lecteur un aperçu d'un voyage sur la Seine au XVIII^e siècle au bord du bateau *Théodore*, qui faisait le service de voyageurs de Paris à Rouen (Bories, 1901).

discours direct n'est octroyée, met en place des mécanismes d'enchâssement identitaires qui confrontent, en quelque sorte, le personnage humain à celui de l'animal.

L'œuvre se distingue par l'omniprésence de la figure du bœuf, qui constitue le principal déclencheur des actions composant la pièce théâtrale. Bien que le bœuf ne prenne pas la parole, contrairement à d'autres œuvres de la même époque où les animaux dits « savants » s'expriment à l'instar des personnages de fables, il apparaît, d'un point de vue diégétique, que cet animal s'impose face aux personnages humains. À cet égard, Anne Simon, dans son essai de zoopoétique *Une bête entre les lignes*, souligne la récurrence de l'animalisation de l'humain face à l'hominisation de l'animal :

C'est que l'humain lui-même se développe sur fond d'une animalité primordiale qui peut être sa gloire comme sa damnation [...]. La domestication contemporaine, mal nommée puisque le rapport à la *domus* s'y trouve malmené, s'oppose à celle qui a débouché sur l'hominisation ; elle conduit non seulement à désanimer les animaux, mais à déshumaniser l'humain, selon un processus de retour « vengeur » familier des anthropologues (Simon, 2021 : 159 et 275).

Cette apparente confrontation entre l'homme et le monde animal, attisée par un sentiment de vengeance de la part des bouchers, conduit progressivement à une symbiose du monde humanimal. Cette fusion s'incarne dans les nombreuses personifications du bœuf, lesquelles peuvent être interprétées comme une hybridation identitaire tendant vers une condition humaine, initiée par le travestissement biologique intrinsèque de cet animal. Les exemples abondent tout au long de l'œuvre : « Seigneur faites-lui entendre la raison » (Taconet, 1767 : 4). Cependant, l'ensemble des lecteurs et des spectateurs sont témoins d'un phénomène d'inversion qui, de prime abord, pourrait sembler dichotomique. En effet, à mesure que le bœuf revêt des traits humains de plus en plus manifestes, le comportement des personnages humains tend à se bestialiser, invitant ainsi à réfléchir sur le processus d'animalisation, voire de bestialisation, de l'être humain.

Certains personnages de l'œuvre sont dépeints comme des figures sanguinaires et cruelles, entièrement dépourvues d'humanité (Ruimi, 2024). La brutalité avec laquelle les bouchers traitent l'animal, ainsi que leur acharnement dans le crime, les réduisent à des êtres animalisés, guidés par l'instinct et les pulsions, bien loin d'un esprit humain conscient et raisonnable. Ainsi, l'homme en vient à remplacer la bête et se bestialise dans un espace partagé par l'animal et l'humain où règnent sauvagerie et barbarie, et où l'on s'interroge : qui, finalement, est véritablement humain, et qui est animal ? En effet, le soliloque de Monsieur Merlin incarne pleinement cette brutalité et cette barbarie dont il se vante avec fierté :

Mes amis, dit Merlin d'un air plein de grandeur, je veux être aujourd'hui grand sacrificateur [...]. Il frappe, et le bœuf gras tombe tout étourdi. Un second coup le rend encore plus ahuri.

Un troisième l'accable, et d'un pas il recule. Au quatrième enfin
il ploye la rotule et tombe en présentant la gorge au fer vainqueur
(Taconet, 1767 : 14).

En effet, celui qui se prétend humain se proclame ici sacrificateur. La condition humaine de Monsieur Merlin se trouve ainsi associée à la violence et à la brutalité par la description minutieuse de la scène du crime, témoignant d'une sauvagerie humaine qui contraste nettement avec la nature pacifique du bœuf. Cette représentation, qui pourrait à première vue sembler manichéenne, s'érige comme un outil littéraire destiné à faire émerger une prise de conscience en parfaite adéquation avec l'esprit de raison et de progrès promulgué durant la période des Lumières.

4.3. La zootextualité et la zooscénographie comme pierre angulaire dans la genèse d'une conscience émergente

La symbolique inhérente à la diversité des espèces animales représentées dans les spectacles forains et boulevardiers permet de naviguer subtilement entre un socle de traditions ancestrales et la transmission de valeurs nouvelles. Dans le cas du bœuf, la mise en scène d'animaux dotés d'une forte charge symbolique, conjuguée à l'emploi d'éléments non verbaux, enrichit la dimension sémiotique de la représentation théâtrale. Par conséquent, les archétypes rustiques du monde rural s'effacent progressivement, laissant place à un lien fondamental entre l'homme et l'animal, où ce dernier, par la médiation de la voix humaine, s'érige progressivement en porteur d'une pensée éclairée, destinée à sensibiliser les spectateurs.

Le portrait d'un héros animal, dont le marchand refuse d'accepter la mort en raison de leur profond attachement réciproque, révèle que les sentiments envers la bête peuvent transcender une simple empathie instinctive. La notion de sacrifice et de barbarie primitive apparaît de manière explicite, en particulier dans la seconde moitié de la pièce, où le public est confronté à une représentation plus sanglante de la part de la corporation des bouchers, coutumière de l'immolation du bœuf : « on le pare, on le promène dans Paris, puis on l'immole » (Taconet, 1767). Le récit minutieux de l'égorgeage, abordé comme une formalité, ainsi que les dialogues prosaïques des bouchers responsables de cette mise à mort, détournent le regard des spectateurs du personnage carnavalesque et festif, les plongeant dans une perspective sceptique, quasi « proto animaliste », avant l'heure. Dans cette parodie, les spectateurs peuvent ainsi discerner une critique de la modernisation d'un sacrifice, d'un rite où l'animal était jadis sacralisé, alors même que les acteurs, dans leur allégresse, semblent avoir perdu de vue le sens originel et brutal de l'événement (Martin, 2010).

Dans cette perspective, les représentations foraines se présentent comme des œuvres qui, sur le plan de l'esthétique théâtrale, exploitent assidûment des ressources extralinguistiques telles que l'ironie, le sarcasme, l'hyperbole et la typification d'archétypes. Ces procédés exolittéraires jouent un rôle crucial en tant que catalyseurs pragmatiques destinés à encourager la réflexion chez le spectateur. Ainsi, bien que le théâtre

forain se situe aux antipodes du théâtre des Lumières d'un point de vue formel, il partage cependant de nombreuses affinités en matière de contenu thématique, d'intentionnalité et de fondement idéologique des idées véhiculées (Lurcel, 2014).

Dès le périphrase auctorial, nous lisons le vers suivant : « Continuez mon cher, oui, tuez, égorgez » (Taconet, 1767 : 1). À travers cette épître dédicatoire, Taconet cherche à éveiller l'attention de ses lecteurs et à susciter un positionnement collectif, employant pour ce faire l'ironie et le sarcasme afin de sensibiliser son auditoire à la cruauté des relations des rapports des animaux humains envers les animaux non humains. En effet, le destin tragique mais inéluctable du bœuf agit dans la pièce comme un déclencheur de brutalité qui mène à une revendication de justice. Dès lors, il devient possible d'interpréter cette œuvre, en apparence légère et dénuée de gravité, comme une fable animalière où le bœuf gras, se rebellant jusqu'à son dernier souffle contre son sort fatal, symbolise le peuple en tant que force naturelle s'opposant à son exploitation. Anne Simon (2021 : 17-18) explore cette figure animale comme un vecteur de métamorphose dans la relation à l'altérité : « Les bêtes procurent à la littérature une altérité digne de la fable et de l'affabulation, une altérité qui déploie ses tentacules dans nos synapses, et son encre dans nos matières grises, une altérité intrusive, raptrice et métamorphosante ».

Ainsi, l'allégorie opposant le taureau et le bœuf, développée dans la scène finale de la pièce, suggère que le bœuf, à l'instar de l'ensemble des animaux domestiques, recouvrera sa férocité originelle pour combattre l'injustice et les forces oppressives. Dans son article publié dans l'ouvrage collectif *L'Animal des Lumières*, Isabelle Martin (2010 : 203) éclaire la nouvelle conception littéraire et artistique de l'animal ainsi que de son rapport à l'humain, qui commence à se dessiner au XVIII^e siècle :

Il prend alors la parole en son nom, sous forme de prosopopée ou de substitution. En tant que suppléant de l'animal, il lui octroie aussi à cette occasion la possibilité de juger les actions de l'homme à l'égard de son espèce. Au siècle des Lumières, cette posture hétérodoxe qui inverse les fonctions permet à l'animal vivant ou figure 4 de conquérir progressivement un espace scénique jusque-là exclusivement réservé à l'homme et à l'acteur humain, mais aussi de générer de nouveaux espaces artistiques qui lui sont dédiés.

En somme, *La Mort du bœuf gras* met en exergue l'idée de l'éveil de l'esprit, portée par le didactisme et des valeurs universelles. Cette idée atteint son apogée dans le vers prononcé par Monsieur Poissy, qui prend la forme d'une sentence exemplaire : « tu veux donner la mort à qui soutient ta vie » (Taconet, 1767 : 14). Par ce ton solennel, Poissy s'érige en précepteur et porte-parole de la conscience, révélant l'incongruité de la profession de boucher ainsi que les relations complexes qu'elle entretient avec la vie, la mort, et les mondes humain et animal.

5. Conclusions

La présence animalière dans le théâtre populaire souligne l'éclectisme propre aux espaces forains et boulevardiers, où s'entremêlent les sphères urbaine et rurale. Ce mélange singulier confère à ces lieux une identité marquée par la cohabitation de l'humain et de l'animal, donnant lieu ainsi à une expérience humanimale qui transcende les frontières entre les espèces. La fusion des comportements, des symboles et des rituels empruntés tant au monde animal qu'à la culture humaine engendre un univers scénique singulier, où règne la nature interespécifique. En brouillant les frontières conventionnelles de l'humanité, cette fusion scénographique interroge les fondements de l'être et confère au théâtre une profondeur à la fois mythologique et presque mystique.

Dans *La Mort du bœuf gras*, tragédie comique, l'animal transcende la figure humaine pour se présenter en tant que détenteur de la raison et comme figure d'exemplarité et de vertu légitimée par le discours dramaturgique. La pièce met en scène une inversion saisissante des rôles traditionnellement établis : ici, la rationalité est incarnée par l'animal, en l'occurrence le bœuf, qui s'oppose à la force aveugle et à la brutalité de l'homme. Ce dernier, dépouillé de sa prétendue supériorité, devient le vecteur de l'impulsivité et de la violence, tandis que l'animal, devenu figure de sagesse, s'érige en guide moral. Le bœuf se transforme en porteur de didactisme conforme au précepte horatien de *prodesse et delectare* (*Ars Poetica*, vers 333), principe essentielle de la fable. Ce renversement de perspectives, tout en s'inscrivant dans la tradition populaire, confère à la pièce une profondeur exemplaire qui fait écho aux idéaux des Lumières (Taconet, 1767). De ce fait, le théâtre forain et boulevardier puise dans la symbolique animalière, mais également dans un répertoire culturel riche incluant le carnaval, les traditions folkloriques et les coutumes populaires. Une perspective « animaliste » commence ainsi à émerger au tournant des Lumières, trouvant une voie de diffusion dans la littérature populaire, et tout particulièrement dans le théâtre forain parisien, dont Taconet est un représentant éloquent. Par ce biais, l'œuvre de Taconet instruit le public, l'initiant à une pensée humanimaliste où l'animal s'impose comme un miroir révélateur de l'humanité, mettant en exergue une conjecture fascinante : celle de l'animal se révélant plus humain que l'homme lui-même.

Dans l'actualité, la littérature interespèces en anthropologie remet en question la conception dualiste d'un humain souverain face à un non-humain assujetti. En mettant en lumière les modes sensoriels de communication structurant ces échanges, Donna Haraway (2008) révèle la complexité des relations entre espèces. S'inscrivant dans cette perspective, elle explore la dynamique du *response and regard* (réponse et regard) au sein des interactions humanimales. Son approche met en évidence les enchevêtrements éthiques qui lient l'humain au non-humain, rendant caduque toute tentative de distinction univoque entre l'agent de l'influence et celui qui en est affecté : « To hold in regard, to respond, to look back reciprocally, to notice, to pay attention,

to have courteous regard for, to esteem: all of that is tied to polite greeting, to constituting the polis, where and when species meet » (Haraway, 2008: 19).

Le théâtre populaire, marqué par sa métamorphose artistique et son émulation créatrice, s'adapte à un public hétérogène, de plus en plus avide d'expériences théâtrales accessibles, reposant sur la simplicité formelle de l'exercice dramaturgique et la représentation récurrente de la vie quotidienne (Martin, 2010). La foire, en tant qu'espace de représentation hétéroclite et subversif, devient un véritable creuset où se mêlent les genres et les styles, permettant l'émergence, grâce à l'hyperbolisation, au ridicule comique et à la satire, d'un message profondément ancré dans la pensée collective. Ces procédés artistiques ne se contentent pas de divertir ; ils questionnent les normes sociales, offrant une critique à la fois mordante et ludique qui cherche à imprégner la pensée collective :

La foire rencontre l'esprit frondeur d'une société trop longtemps corsetée et avide d'émancipation, assoiffée de plaisirs et de liberté, au point de s'enivrer jusqu'à l'autodestruction. On rit, et l'on se rit de tout. D'où ce phénomène d'osmose, rare dans l'histoire du théâtre, entre les spectacles forains et leur public (Lurcel, 2014 : 32).

Dans ce contexte artistique et dramaturgique de dissidence, le théâtre de Foire et de Boulevard se manifeste comme une forme de transgression singulière face aux codes hégémoniques, tout en s'affirmant comme une tentative de transformation sociale (Lurcel, 2014). En intégrant des éléments populaires et en adoptant un télescopage comique, il interroge les hiérarchies sociales et propose une revalorisation des voix marginalisées. Ainsi, le théâtre forain devient un espace d'expression où l'impertinence et la contestation se conjuguent, favorisant un dialogue dynamique avec le public et participant à l'émergence de nouvelles perspectives sur la société.

La double dimension propre au théâtre, à la fois visuelle – l'expérience spéculaire – et écrite – le texte dramaturgique –, ainsi que le lien que ce dernier tisse entre représentation et vie réelle, nous conduit à concevoir l'acte dramaturgique comme, d'une part, un miroir de la société et, d'autre part, une révolte émanant de l'intimité de l'être (Kristeva, 1997). Longtemps éclipsé par le théâtre officiel, le théâtre populaire propose un nouvel espace d'expérimentation et de transformation propice à l'émergence d'idées novatrices et transgressives. Cette étude met en exergue cette dynamique d'innovation à travers la liaison humanimale. La représentation du bœuf dans l'œuvre de Taconet, ainsi que son rôle en tant qu'animal récurrent dans l'univers artistique forain, permet d'explorer les échanges interspèces à travers l'optique animalière.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGUILÀ SOLANA, Irene (1992) : *Temas y formas dramáticas en el « Théâtre de la foire » français del siglo XVIII*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- ALBERT, Maurice (1900) : *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*. Paris, Hachette.
- ALBERT, Maurice (1902) : *Les Théâtres des Boulevards (1789-1848)*. Genève, Slatkine reprints.
- ARCHIVES DE PARIS (1730) : *État Civil, naissances, mariages et décès*. Paris, s.n.
- ARTAUD, Jean-Baptiste (1775) : *Taconet ou Mémoires historiques pour servir à la vie de cet homme célèbre*. Paris, s.n.
- BACHAUMONT, Louis Petit de (1777) : *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*. Londres, J. Adamson.
- BERTHELOT, Marcellin ; Hartwig DERENBOURG ; Ferdinand-Camille DREYFUS & Arthur GIRY (1885-1902) : *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*. Paris, H. Lamirault.
- BORIES, Edmond (1901) : *Histoire de la ville de Poissy*. Paris, Chez Honoré Champion.
- CAMPARDON, Émile (1877) : *Les Spectacles de la Foire*. Paris, Berger-Levrault.
- CARACCIOLI, Louis-Antoine de (1759) : *Le livre à la mode*. Paris, Imprimerie du Printemps.
- CLÉMENT, Jean Marie Bernard & Joseph DE LAPORTE (1775) : *Anecdotes dramatiques*. Paris, Chez Duchesne.
- CUCUEL, Georges (1913) : « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France ». *L'Année musicale*, 3, 247-282.
- D'AURIAC, Eugène (1878) : *Théâtre de la foire : recueil de pièces représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, précédé d'un essai historique sur les spectacles forains*. Paris, Garnier frères.
- DE MANNE, Edmond-Denis & Charles MÉNÉTRIÉRIER (1767) : *Galerie historique des acteurs français, mimes et paradistes qui se sont rendus célèbres dans les annales des scènes secondaires depuis 1760 jusqu'à nos jours, pour servir de complément à « la troupe de Nicolet »*. Lyon, N. Scheuring.
- FOURNEL, Victor (1877) : *Le Vieux Paris. Fêtes, jeux et spectacles*. Tours, Alfred Mame et fils.
- FOURNIER, Édouard (1860) : *Enigmes des rues de Paris*. Paris, E. Dentu.
- GRINBERG, Martine (1974) : « Carnaval et société urbaine XIV^e-XVI^e siècle : le royaume de la ville ». *Ethnologie française*, 3, 215-244.
- HARAWAY, Donna Jeanne (2008) : *When species meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HEULHARD, Arthur (1878) : *La Foire Saint-Laurent. Son histoire et ses spectacles*. Paris, Alphonse Lemerre.
- JAL, Auguste (1872) : *Dictionnaire critique de biographie et histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*. Paris, Henri Plon.

- JOLIVET, Vincent (2019) : *Le Singe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*. Paris, Hermann.
- KRISTEVA, Julia (1997) : *La Révolte de l'intime*. Paris, Fayard.
- LAGRAVE, Henri (1972) : *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris, Klincksieck.
- LURCEL, Dominique (1983) : *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*. Paris, Union Générale d'Éditions.
- LURCEL, Dominique (2014) : *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique*. Paris, Gallimard.
- MARTIN, Isabelle (2002) : *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*. Oxford, Voltaire Foundation.
- MARTIN, Isabelle (2010) : « Question animale et théâtre comique ». *L'Animal des Lumières. Dix-huitième siècle*, 42, 201-216.
- MAZZOLENI, Elena (2020) : « Les Fourberies de la foire : une révolution sociopolitique et théâtrale ». *Romanica*, 67, 159-170.
- MERCIER, Louis-Sébastien (1781-1788) : *Tableau de Paris*. Paris, s.n.
- NEMEITZ, Joachim-Christoph (1727) : *Séjour de Paris, c'est à dire instructions fidèles, pour les voyageurs de condition, comment ils doivent se conduire s'ils veulent faire bon usage de leurs tems d'argent, durant leur séjour à Paris*. Leyde, Jean Van Abcoude.
- NOUGARET, Jean-Baptiste (1778) : *Les Spectacles des foires et des boulevards de Paris et des principales villes de l'Europe, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres forains avec le catalogue général des pièces, farces, parades et pantomimes, tant anciennes que nouvelles, qu'on y a jouées; l'extrait de quelques-unes d'entr'elles; des anecdotes plaisantes et des recherches sur les marionnettes, les mimes, farceurs, baladins, sauteurs et danseurs de corde, anciens et modernes*. Paris, de la Foire. Paris, Chez Duchesne.
- PARFAICT, Claude (1743) : *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*. Paris, Chez Briasson.
- RAMOS GAY, Ignacio (2022) : « Le "singe de Nicolet" : animalité, féminité et voyeurisme interspécifique dans le théâtre de la foire (1760-1768) ». *Studi Francesi*, 196, 106-116.
- RUBELLIN, Françoise (2005) : *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites, 1712-1736*. Nantes, Espaces 34.
- RUBELLIN, Françoise (2022) : *Marionnettes du XVIII^e siècle. Anthologie de textes rares*. Nantes, Espaces 34.
- RUIMI, Jennifer (2024) : « Spectacles sanglants, regards littéraires sur les bouchers et les tueries à Paris au XVIII^e siècle ». *Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions Orbis Tertius, 363-379.
- SEGARRA, Marta (2022) : *Humanimales*. Barcelone, Galaxia Gutenberg.
- SIMON, Anne (2021) : *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique. Des tréteaux aux boulevards*. Paris, Wildproject.
- TACONET, Toussaint-Gaspard (1767) : *La Mort du bœuf gras*. Paris, chez Claude Hérissant.

Monologue dramatique en classe de FLE :
***Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* de Calixthe Beyala**

Isabel Esther GONZÁLEZ ALARCÓN

Universidad de Almería

igonzale@ual.es

<https://orcid.org.0000-0001-8670-8584>

Resumen

Consideramos relevante el hecho de reflexionar sobre el poder de la dramatización aplicada a la enseñanza del FLE. Este trabajo presenta el desarrollo llevado a cabo por un grupo de estudiantes de FLE del Grado en Turismo de la Universidad de Almería y que ha tenido como resultado una adaptación teatral de la obra de Calixthe Beyala (1995) *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, en donde el lector-espectador descubre el papel de la mujer en la tradición africana, sus problemas y desafíos. Como el texto de Beyala, nuestro texto adaptado, un monólogo, así como su puesta en escena, intentarán hacer despertar a nuestros estudiantes participantes salir de su individualismo y solidarizarse con la situación de las mujeres en África.

Palabras clave : Calixthe Beyala, África, dramatización, poligamia, escisión.

Résumé

Il nous semble pertinent de réfléchir sur la puissance de la dramatisation appliquée à l'enseignement du FLE. Ce travail montre les activités réalisées par un groupe d'étudiants de Français Langue Étrangère de la Licence de Tourisme de l'Université d'Almería et qui a eu comme résultat une adaptation théâtrale de l'ouvrage de Calixthe Beyala, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995), où le lecteur-spectateur découvre le rôle de la femme dans la tradition africaine, ses problèmes et ses défis. Comme le texte de Beyala, notre texte adapté, un monologue, ainsi que sa mise en scène, essayeront de faire éveiller nos étudiants participants à sortir de leur individualisme et à se solidariser avec la situation des femmes en Afrique.

Mots clé : Calixthe Beyala, Afrique, dramatisation, polygamie, excision.

Abstract

We consider it relevant to reflect on the power of drama applied to the teaching of French as a foreign language. This work presents the development carried out by a group of FLE students from the Degree of Tourism at the University of Almería, which has resulted in a theatrical adaptation of the work by Calixthe Beyala, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995), where the reader/audience discovers the role of women in African tradition, their problems and challenges. Like Beyala's text, our adapted text, a monologue as well as

* Artículo recibido el 30/07/2023, aceptado el 29/10/2024.

play, will try to awaken our participating students to come out of their individualism and show solidarity with the situation of women in Africa.

Keywords : Calixthe Beyala, Africa, drama, polygamy, cleavage.

1. Introduction

Le jeu de rôle est un outil pédagogique qui permet, à l'apprenant de FLE, d'exercer, non seulement, des habiletés de communication et d'en percevoir les effets mais aussi son développement en tant qu'individu, transformant sa formation en un parcours d'apprentissage significatif et enrichissant. C'est pour cela que l'introduction de l'art scénique en classe, comme étant l'une des méthodes les plus efficaces, nous semble pertinente pour notre public universitaire.

Alors que les manuels de FLE existants offrent une image stéréotypée de la culture française, se limitant, dans la plupart des cas, à la France et en oubliant les autres pays francophones, notre objectif consistera à veiller à ce que cette dimension soit couverte. Pour ce faire, nous analyserons et mettrons sur scène des adaptations de différentes œuvres littéraires de l'Afrique de l'Ouest qui auront toujours des personnages féminins comme protagonistes.

En partant de ces considérations, notre but est donc de contribuer à une formation plus complète de nos étudiants, leur permettant de faire face à la réalité dans laquelle ils se développeront professionnellement. À ce stade de la réflexion, il convient de signaler que cette communication se présente à la suite d'une série de publications et d'autres activités que nous avons menées sur les femmes en Afrique ces dernières années et qui ont abouti à une conclusion : la nécessité de réaliser une étude intégrale du rôle de la femme dans la société et dans la littérature de l'Afrique francophone. Notre démarche est née alors que nous participions à un projet d'analyse de l'insertion socio-professionnelle des immigrés du Maroc en Andalousie, intitulé *Andalucía Integra. Integración socio-laboral de inmigrantes procedentes de Marruecos* et financé par la Commission européenne (Fonds FEDER).

Nous constatons que la situation des femmes en Occident diffère considérablement de celle de leurs consœurs en Afrique. Ce fait nous incite à nous poser des questions sur le féminisme occidental telles que : A-t-il réfléchi à la situation des Africaines ? Est-il possible qu'il ait ignoré les réalités d'autres femmes appartenant à des contextes différents ? L'environnement de la femme noire, qui vit selon les patrons culturels de la société africaine, a-t-il été oublié ?

Luce Irigaray, Michèle Le Dœuff, Julia Kristeva, Hélène Cixous et Carole Pateman sont les auteures les plus en vue du mouvement féministe. Pourtant, une réalité plus complexe est apparue : les « féminismes périphériques », qui abordent d'autres facteurs de conditionnement social, tels que l'orientation sexuelle ou l'ethnie. Dans ce

contexte, le concept d'intersectionnalité, créé par Kimberlé Crenshaw en 1989, a commencé à acquérir une importance notable au sein des études féministes actuelles.

Les femmes africaines n'ont pas connu la même évolution historique que les femmes occidentales. Toutes deux évoluent dans un environnement historique, social et culturel totalement différent et, par conséquent, leurs revendications suivent des voies contraires (López, 2003 : 189). À cet égard, bell hook dans *Ain't I a Woman ? Black Women and Feminism* (1981) remet en question, le fait que la théorie féministe occidentale ignore les réalités que les femmes noires doivent vivre dans leur pays d'origine. De même l'Américaine Audre Lorde, dans *Sister Outsider : Essays and Speeches* (1984), montre la manière dont le féminisme, tout au long de son histoire, a ignoré une partie de la population féminine au cours de ses protestations. Dans *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, Crenshaw affirme aussi que les femmes noires sont souvent exclues des théories féministes et du discours antiraciste parce qu'aucune de ces théories ne garantit l'interaction entre la race et le sexe (Crenshaw, 1997 : 24). C'est alors dans ce contexte que la Sénégalaise Ken Bugul, dans son roman *Riwan ou le chemin de sable* (2001), avertit les féministes occidentales qu'elles ne peuvent pas appliquer l'universalité de certaines théories et comportements à la réalité sociale de la femme en Afrique ou à la structuration des sociétés africaines.

Néanmoins, il existe des académiciennes qui, non seulement affirment ne pas être féministes mais qui refusent catégoriquement d'être identifiées à ce mouvement. C'est le cas de Khadi Hane : « Je ne suis pas de ces femmes africaines qui rejettent leur culture tout en bloc pour faire la place au féminisme tel qu'il est véhiculé en Occident. Je ne suis pas féministe, mais humaniste » (Khadi, 2011 : 30). Buchi, ne veut pas non plus être considérée une militante européenne : « Je ne suis pas féministe, car ceci est un terme européen » (Buchi, 1988 : 23).

Or, le fait de ne pas vouloir se reconnaître en tant que féministes n'exclut pas le fait qu'elles ont lutté au cours de toutes les batailles pour revendiquer leur indépendance et leur liberté. Tout simplement, elles s'écartent de cette idéologie imposée parce qu'elles fuient les nuances occidentales du terme :

En 2003 j'ai écrit un roman *La fleur pourpre* [...] À cette époque une académicienne nigérienne m'a dit que le féminisme n'était pas dans notre culture, que le féminisme était anti-africain, et que je ne me considérais comme féministe qu'uniquement parce que j'étais influencée par les livres occidentaux (Adichie, 2019 : 17)¹.

Autrement dit, pour les Africaines, il s'agit de s'éloigner des présupposés du féminisme blanc, de s'identifier en dehors du mouvement. Dans ce contexte, Gallardo Caparrós (2021) se demande, dans son article « La lutte pour les droits des femmes,

¹ La traduction des citations est libre.

féminisme ? », si l'aversion de nombreux mouvements africains est vraiment dirigée contre tous les principes qui en soutiennent les causes, ou plutôt vers une dénomination d'origine occidentale qui ne tient pas en compte la situation de la femme africaine.

Cette même ligne de pensée mène Beyala à considérer que le courant féministe dont elle parle recouvre un sens différent de celui qu'on lui attribue en Occident. Elle essaie de faire apprendre à ses sœurs blanches que celui-ci n'a pas pour but de remplacer la dictature masculine imposée depuis tant d'années, par une autre, désormais féminine. Ce mouvement social, d'après celle-ci, n'est pas cela :

Le féminisme aurait pu être, dans mon contexte africain, le simple fait de reconnaître qu'être femme peut empêcher l'accès au minimum éducatif (dans les familles pauvres, seuls les garçons ont le droit d'aller à l'école) et d'œuvrer pour que cet état d'esprit change. C'est la conscience d'appartenir à une classe majoritaire qui ploie, sous le joug des pratiques barbares ; c'est aussi la conscience d'être chosifiée et de refuser d'être considérée comme un objet sexuel ou une machine à procréer ; c'est également la conscience d'être traitée en bête de somme et travailler à sa propre libération économique, sociale et politique ; c'est enfin lutter pour faire tomber les préjugés qui font de la femme un être inférieur, né à genoux aux pieds de l'homme. Il ne s'agit point de renverser la dictature des couilles pour instaurer celle des pertes blanches ! Tout simplement d'obtenir l'égalité des droits au travail et le droit d'être une Femme et de disposer librement de son corps. Être femme c'est quoi ? Il ne suffit pas de dire : je suis femme, c'est UNE femme. Il ne suffit pas de s'auto-proclamer féministe pour en être une (Beyala, 1995 : 10-11).

Sixième d'une famille de douze frères et sœurs, elle est née à Douala, au Cameroun, en 1961. Comme tant d'autres écrivains, Beyala voit dans la littérature un instrument de lutte contre l'asservissement des Africaines et contre certaines pratiques intolérables, dont l'excision. À travers cet ouvrage, le lecteur découvre que même à la fin du XXème siècle, le statut des femmes en Afrique n'a pas changé. Beyala ouvre les pages de cette *lettre* en nous montrant la polygamie et l'excision, deux pratiques relevant du domaine de la domination masculine. L'autre partie du discours elle l'adresse aux femmes occidentales, notre écrivaine les envoie un signal d'alarme, afin qu'elles ne s'endorment pas. Elle constate que les femmes occidentales ne sont pas conscientes de l'oppression subie par les Africaines.²

² L'œuvre choisie, publiée en 1995, a fait l'objet de notre étude, car nous avons remarqué que cette vive protestation de la Camerounaise n'a pas encore été entendue. C'est pourquoi nous proposons cette activité dramatique, trente ans après, afin d'éveiller la solidarité chez nos étudiants, et de les sensibiliser à la situation des femmes en Afrique à travers ce monologue.

Le problème réside dans la façon dont les féministes occidentales ont appliqué les droits acquis tout au long de l'histoire. Ainsi, Beyala tente de nous transmettre que le sens du terme *féminisme* diffère, en effet, quand on l'interprète depuis le point de vue d'une femme au sein de la société africaine : «- C'est une féministe !-Vous voilà définitivement cataloguée comme faisant partie de la bande de mal-baisées pleurnichardes. Pour mes sœurs africaines, être féministe c'est vouloir faire -comme les Blanches » (Beyala, 1995 : 48). Et elle ajoute :

Femmes occidentales, occupez-vous des conditions de vie des femmes d'autres continents ! C'est le seul droit d'ingérence qui mérite d'être vécu ! Vous ne pourrez pas manifester à leur place, certes. Vous ne pourrez pas veiller à ce que certaines lois soient respectées. Mais votre vigilance attirera leur attention. Votre intérêt leur donnera des ailes ! Femme africaine, je me sens aussi bien touchée par la souffrance des femmes françaises battues, que par celle de l'Algérienne voilée, que par celle de l'Indienne maigrichonne. Parce que les hommes mangent d'abord et que les femmes mangent les restes, s'il y en a ! Et nous ne pouvons gagner qu'en faisant front commun face à l'antiféminisme. La souffrance des femmes quelles que soient leurs origines, leur nature et leur extraction sociale, est notre affaire à toutes ! (Beyala, 1995 : 103-104).

L'écrivaine envoie un message clair à l'Occident : Préoccupons-nous, donc, des conditions de vie des femmes des autres continents, notre vigilance et notre intérêt les encouragera à continuer à se battre. Seulement, en faisant front commun, celles-ci peuvent vaincre l'antiféminisme. Leur souffrance, quelle que soit leur origine, leur échelle sociale, est un problème qui nous concerne toutes (Beyala, 1995 : 104-105). Cette lettre de Beyala n'est pas seulement un cri d'alarme, mais aussi un appel à l'aide.

D'un autre point de vue, Walker estime que ce sont les femmes, elles-mêmes, qui devraient transformer le monde et octroyer le pouvoir de façon égalitaire aux hommes et aux femmes :

Bien que Walker soit afro-américaine, sa définition a été saluée comme représentative de la réalité africaine par certaines féministes de ce continent. En fait, son concept est le plus répandu et accepté parmi un certain nombre d'écrivaines africaines très respectées tels que Buchi Emecheta ou Flora Nwapa (Obianuju, 1995 : 89).

La principale caractéristique de ce courant de pensée est l'absence d'antagonisme entre les deux sexes. Aidoo ajoute également le fait de considérer, en Afrique, la figure masculine comme une amie et non comme une ennemie, c'est-à-dire, de la voir comme une force et un soutien dans cette lutte pour l'égalité des droits : « Feminism

is an essential tool in women's struggles everywhere, and that includes African women. Every woman, as well as every man, should be all be feminist » (Aidoo, 1996 : 164).

De ce fait, c'est précisément la non-exclusion des hommes africains (avec lesquels on forme un front commun dans la lutte contre la domination et l'exploitation étrangères) qui réveille en eux une certaine prise de conscience de l'inégalité que souffrent les Subsahariennes³. Inégalité que l'on doit faire disparaître.

Le Womanism est probablement l'une des alternatives les plus anciennes et les plus connues du féminisme occidental. Le terme a été inventé et défini par l'écrivaine afro-américaine Alice Walker dans *In Search of Our Mothers' Gardens : A Womanist Prose* (1983).

Un exemple de cette prise de position⁴ est la défense des femmes et la dénonciation de certaines traditions africaines, comme l'excision, que fait l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma dans son premier roman *Les soleils des indépendances*, à travers la description de la douleur physique ressentie dans une partie du corps de Salimata⁵ :

Le coup de fouet de la douleur lui montait de l'entrejambe au dos, au cou et à la tête, en descendant après jusqu'aux genoux ; elle voulait se lever pour chanter mais elle ne pouvait pas, elle avait le souffle court, la douleur brûlante lui tendait les muscles, la terre semblait s'effondrer sous ses pieds, tout tournait autour d'elle, les assistantes, les autres filles, la montagne et la jungle, tout semblait voler dans la brume de l'aube ; ses paupières et ses genoux étaient lourds, elle se sentit brisée et s'évanouit (Kourouma, 1970 : 37).

Il est primordial, avant de créer le monologue, que les étudiants apprennent à connaître les différents types de mutilations génitales féminines et comment les Africains vivent ce culte. Pour ce faire, nous avons choisi ce roman, *Les soleils des indépendances* (1970), en tant qu'objet d'étude où l'auteur, Kourouma, met en scène, sous forme de protestation, la cérémonie de l'excision de sa tribu⁶, et que nous avons présenté dans la revue *Gazeta de Antropología* (González Alarcón, 2011)⁷.

³ Pourtant, même si ce mouvement est le plus connu au sein des courants de pensée féministes noires, de nombreuses femmes africaines le verront d'un œil critique car, selon leur point de vue, il laisse de côté les particularités africaines et leurs situations complexes (Arndt, 2002 : 65).

⁴ Le Womanism.

⁵ La première coépouse de Fama (le personnage principal du roman).

⁶ La tribu malinké.

⁷ D'un point de vue anthropologique et culturel, la pratique des mutilations génitales féminines est un événement vital profondément ancré dans la culture des femmes africaines. Ce sont elles qui encouragent la MGF [Mutilation Génitale Féminine] de leurs filles ou petites-filles, en croyant que la femme qui subit ces altérations génitales est plus féminine, plus propre, plus belle et plus honorable. Le moment de l'excision est le moment le plus tendu et le plus important de la cérémonie, par lequel les jeunes filles passent de l'impureté à la pureté. C'est le point culminant de la cérémonie (Kourouma, 1970 : 37). La

Par conséquent, les activités théâtrales proposées en classe de FLE s'articuleront autour de deux idées clés : connaître et comprendre certaines sociétés et traditions du continent africain afin de se solidariser avec leurs femmes.

2. Méthodologie

Tout d'abord, le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (CECR) conçoit le théâtre comme un genre littéraire qui doit faire partie du processus d'enseignement-apprentissage d'une langue. À cela s'ajoute l'idée de compétence communicative ainsi que les théories de Canale et Swain (1980) qui nous rappellent que l'élève doit, non seulement connaître les contenus (savoir), mais aussi savoir les appliquer (savoir-faire). C'est-à-dire, l'apprentissage doit s'orienter vers l'action, et en ce sens, l'art dramatique est qualifié comme un outil didactique de premier ordre.

Le terme *théâtre appliqué*, qui présente un large éventail d'activités dramatiques, est relativement récent. Il a commencé à être utilisé dans les années 1980 pour désigner un type de théâtre différent du théâtre conventionnel, dans la mesure où il est produit dans des espaces scéniques différents (Motos et Ferrandis, 2015 : 10). Son but a aussi évolué, étant donné que l'objectif qu'il poursuit est d'apporter des effets bénéfiques sur les individus, les communautés et les sociétés théâtrales d'amateurs, non professionnelles (Nicholson, 2005 : 2).

Grâce à un ensemble de processus créatifs, le théâtre appliqué est une praxis qui génère une conscience critique permettant de contribuer au changement social en faveur du respect, de l'égalité et de la solidarité par le biais de la capacité éducative des arts (Motos et Ferrandis, 2015 : 11). Plus concrètement, notre étude se concentre sur le théâtre appliqué *dans l'éducation* (Prendergast et Saxton, 2009). Selon James Hennesy, cette modalité dramatique correspond à une activité socialement orientée avec un objectif principal : enseigner au sein de l'environnement scolaire ou académique. En d'autres termes, il s'agit d'un type de théâtre qui permet aux acteurs d'acquérir des connaissances à travers la représentation de personnages qui font partie intégrante du drame narratif, réservé généralement aux étudiants d'une classe ou d'un groupe (Hennesy, 1998 : 86-87).

Pour cela, l'enseignant-metteur en scène devra choisir des stratégies de travail qui motivent l'implication physique, émotionnelle et intellectuelle des élèves-acteurs dans le projet, visant à l'apprentissage de connaissances culturelles, théâtrales et littéraires ainsi qu'à la prise de conscience de certaines traditions, dans ce cas : la polygamie et l'excision.

seconde partie du rituel dure le temps de la cicatrisation des plaies et dépend des complications qui ont pu survenir lors de l'opération (Kourouma, 1970 : 32). À la fin de cet isolement, pendant la troisième phase de ce rite initiaque, il y aura des fêtes où on célèbre la naissance d'un nouvel être et son intégration définitive dans la société des adultes. « L'Excision est la rupture, elle démarque, elle met fin aux années déquivoque, d'impureté de jeune fille, et après elle vient la vie de femme » (Kourouma, 1970 : 34).

À cet égard, la proposition de projet mettra l'accent sur un personnage féminin, Calixthe Beyala. La tâche de chaque étudiant consistera à adapter le texte narratif (Beyala, 1995 : 64-105) sous la forme d'un monologue, introduisant Beyala comme personnage principal. C'est pourquoi les acteurs devront posséder des connaissances de base sur le théâtre appliqué et les pratiques théâtrales.

À propos de la méthodologie suivie, elle a été structurée en une session hebdomadaire avec le plan de travail suivant :

- a) Sélection de textes
- b) Découverte géographique, historique et culturelle du Cameroun
- c) Techniques théâtrales. Visite de l'acteur Julio Béjar⁸
- d) Le Womanism
- e) Adaptation théâtrale et création du monologue

Divers ateliers ont été organisés afin d'effectuer l'étude et l'adaption théâtrale du roman *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995), en vue de sa mise en scène à la fin du parcours. Cette représentation, en FLE, a été le point culminant de notre activité interdisciplinaire. À cet égard, nous avons conçu un soliloque à travers lequel nous avons décrit le rôle de la femme en Afrique ainsi que son mode de vie, son silence...

En ce qui concerne la matière choisie pour développer ces pratiques théâtrales est « Idioma Moderno aplicado al sector turístico: francés » (Licence de Tourisme). Ce cours annuel et obligatoire est enseigné à la Faculté des Sciences Économiques et Commerciales de l'Université d'Almería depuis l'année académique 2010-2011, plus précisément lors de la deuxième année universitaire⁹.

L'objectif de cette démarche pédagogique est de mettre en lumière cette réalité féminine ainsi que de faire connaître à nos étudiants que la polygamie est l'excision sont des pratiques encore pratiquées aujourd'hui en Afrique:

En analysant l'histoire de la sexualité des femmes noires, on observe régulièrement une série d'agressions subies par celles-ci, parmi lesquelles se trouvent les mutilations génitales. L'écrivaine afro-américaine Alice Walker continue de lutter avec acharnement contre ces traditions à travers son œuvre (qu'il s'agisse de la littérature, du cinéma, des entretiens, des conférences, etc.). Certes, il est arrivé que des collectifs de femmes africaines aient contesté la critique que les occidentales font de la tradition de la mutilation génitale féminine, mais leurs contestations se basent

⁸Julio Béjar (Almería, 1987) est dramaturge, poète et metteur en scène. Il a obtenu le prix du théâtre national Calderón de la Barca en 2021. Il est diplômé en Philologie Hispanique de l'Université d'Almería. Il dirige actuellement le *Teatro de la Vida* à Madrid, dans le quartier de La Latina.

⁹ Il s'agit de la deuxième année du parcours d'apprentissage du français comme langue étrangère qui comprend deux autres matières enseignées au cours de la première et la troisième année de Tourisme.

sur le fait qu'il s'agit d'une critique unilatérale et hors contexte, qui ne compte même pas avec leurs protagonistes. Cependant, un plus grand nombre de femmes africaines s'expriment ouvertement, de plus en plus souvent, contre cette pratique. Dans certains cas, elles ont même été obligées de demander l'asile politique dans un autre pays avec leurs filles pour échapper à cette coutume (Barrios, 2004 : 118).

Dans ce contexte, les élèves devront lire, chez eux, certains fragments sélectionnés du roman. La prononciation de ces extraits sera travaillée dans le séminaire de phonétique et de prononciation de FLE, créé à cet effet. On y abordera aussi l'évolution littéraire de Beyala depuis son premier roman, ainsi que son regard par rapport au féminisme occidental.

Les séminaires, qui se sont tenus en dehors des horaires du cours, comprendront, en outre, les répétitions théâtrales en groupe.

3. Écriture du monologue

Étant donné que le texte de *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995) est rédigé à la première personne, il n'a pas été nécessaire de changer le pronom personnel sujet pour l'adapter au soliloque. Le choix du monologue comme corpus dramatique s'explique par le fait qu'il offre des moments de débat interne, de réflexion, de confession, de manifestation de la personnalité (Prendergast, 2003) qui nous permettent de connaître les pensées et les sentiments du personnage principal de la pièce. Le texte présenté vise à établir une stratégie de communication directe avec le public universitaire auquel il s'adresse, en créant des sentiments d'empathie et en suscitant chez lui une série de réflexions éthiques par rapport au personnage de Beyala. Pour atteindre cet objectif, le texte se focalisera sur l'aspect de la confiance, dans lequel la protagoniste se présente sous son jour le plus humain et le plus vulnérable. Le fait que dans *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995) le personnage et alter ego raconte son histoire de vie à la première personne favorise la création d'un dialogue confidentiel¹⁰.

Du point de vue du processus d'enseignement-apprentissage, il n'est pas inutile de souligner que le comédien-personnage connaît déjà les temps verbaux employés par Beyala dans ce roman. C'est pourquoi nous avons décidé d'utiliser la version originale du récit, sans modifier le niveau morphosyntaxique pour la mise en scène.

La langue de représentation théâtrale est le français et le lieu de représentation l'Aula Magna Sylvie Raynal de la Faculté des Lettres de l'Université d'Almería, qui est

¹⁰ Dans la culture africaine, l'art de la littérature orale est bien connu, donc, ce style épistolaire que notre écrivaine emploie reflète d'une certaine manière cette oralité africaine. Plus précisément, Beyala dans *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995) raconte plusieurs de ses expériences personnelles afin que d'autres puissent apprendre à comprendre le monde des Africaines.

adaptée à cet effet avec des tables mobiles, un rideau et un éclairage de scène. Nous ne sommes pas les seuls à interpréter en langue étrangère. En effet, nous le faisons également avec des étudiants espagnols en Licence d'Études anglaises (Grado en Estudios ingleses), qui jouent d'autres œuvres en anglais, et avec des étudiants Erasmus chinois en Licence d'Études hispaniques (Grado en Filología Hispánica), qui le font en ELE¹¹, dirigés respectivement par les professeures Susana Nicolás Román¹² et Lucía Romero Mariscal¹³, dans le cadre du Projet d'Innovation Pédagogique auquel nous participons : *Theatron* (La dramatisation comme ressource didactique dans l'Enseignement Supérieur, dans son intérêt à promouvoir le théâtre au niveau universitaire).

La pièce de théâtre commence ainsi :

VOIX OFF : Soyons clairs : tous les hommes ne sont pas des saulauts, ni des machos et ne rêvent pas forcément de nous soumettre. Il est certain que chacune trouvera dans son entourage un homme honnête, qui la considère comme une entité à part entière, la respecte dans ce qu'elle est, pour ce qu'elle est. Mais le jeu, ici, consiste à oublier un peu notre bonheur personnel, à exclure l'espace de quelques pages, ces êtres exceptionnels qui, après mille siècles de désespoir lié au sexisme, nous font croire par leur gentillesse que le ciel est définitivement bleu, que l'égalité entre l'homme et la femme, cette grâce, est définitivement acquise. Ceux-là ne sont-ils pas simplement l'arbre qui cache la forêt ? Oublions donc, l'espace d'un instant, les hommes féministes. Je parle ici, entre autres, des papas dans le coup, des maris compréhensifs, des amants qui permettent tout (Beyala, 1995 : 7)¹⁴.

Au début de *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995), la camerounaise avoue que celle-ci est écrite dans un esprit de paix... « Cette lettre est une porte ouverte. Elle ne donne pas de leçon. Elle ne se veut pas un prélude à la guerre, mais un débat ouvert » (Beyala, 1995 : 9) :

Je suis venue en Occident attirée par vos théories, vos combats, vos victoires. Grâce aux revendications des femmes occidentales, leurs consœurs des pays africains ont vu l'espoir de se libérer des pratiques ancestrales rétrogrades poindre à l'horizon. Il ne

¹¹ Espagnol Langue Étrangère.

¹² Professeure d'anglais et membre titulaire du personnel enseignant spécialisé (enseignant-chercheur) de l'Université d'Almería.

¹³ Professeure de grec ancien, et membre titulaire du personnel enseignant spécialisé (enseignant-chercheur) de l'Université d'Almería. Coordinatrice du projet *Theatron*.

¹⁴ Ces mots s'inscrivent dans la théorie du Womanism selon laquelle les femmes et les hommes se battent ensemble pour l'acquisition de leurs droits et libertés, dénonçant le poids de la tradition dans la société africaine qui s'attaque explicitement aux femmes.

s'agissait pas de rêver à l'égalité des sexes, mais de l'expérimenter : à travail égal, salaire égal, la pilule, l'interruption volontaire de grossesse. Et lorsque je pensais qu'en Afrique, les femmes en sont encore à recourir à des faiseuses d'ange pour se libérer de progénitures trop envahissantes, j'en suis renversée d'écœurement. J'étais fascinée, je l'avoue. Femme africaine, j'ai désiré étendre ce rêve de femme libre sur mon continent où la qualité de la femme est évaluée en fonction de sa capacité physiologique à la reproduction. Quant aux femmes stériles, elles n'existent pas, effacées par une société qui met un point d'honneur à la procréation (Beyala, 1995 : 10-11).

Beyala emploie le *je* autobiographique, qui nous rappelle la stratégie rhétorique de Mariama Bâ (1980), pour mettre en scène la femme africaine en général. Elle dénonce la situation de celles-ci sur le continent africain et les encourage à se rebeller et à s'unir dans leur lutte.

L'essai est divisé en plusieurs parties. Dans la première partie, l'auteur présente la vie des femmes africaines, qui n'a guère changé malgré les progrès et où l'on trouve la pratique des mutilations génitales féminines, encore présente au sein de nombreuses tribus africaines. De même, elle nous présente des femmes dépendantes économiquement et socialement de leurs maris. L'autre partie du discours porte sur la « somnolence » des femmes occidentales. Beyala lance un cri d'alarme à ses « sœurs » : ne baissez pas les bras, il y a encore beaucoup à faire, beaucoup pour nous en Afrique et beaucoup pour vous en Occident. Dans le style vif et alerte qui la caractérise, Calixthe Beyala n'hésite pas à utiliser les mots pour se faire entendre des femmes, et certainement pour les réveiller.

En définitive, nous ferons comprendre à nos étudiants que le féminisme occidental présente des caractéristiques inhérentes au contexte socioculturel qu'il évoque, et de ce fait, la lutte que les femmes en Afrique entreprennent s'écarte des nôtres. Voici l'enjeu phare de notre argumentaire : transmettre à nos étudiants la complexité inhérente aux différents processus d'évolution socioculturelle.

3.1. La polygamie

Et si vous craignez de n'être pas justes envers les orphelins. Il est permis d'épouser deux, trois ou quatre, parmi les femmes qui vous plaisent, mais, si vous craignez de n'être pas justes avec celles-ci, alors une seule, ou des esclaves que vous possédez. Cela afin de ne pas faire d'injustice ou afin de ne pas aggraver votre charge de famille (*Coran* 4 : 3).

Aïssatou, la protagoniste de *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, représente très bien l'idée du mariage dans la société africaine ; les femmes sont conscientes que le mariage implique des souffrances, mais cela ne les empêche pas de le désirer, car c'est

la seule chose à laquelle elles peuvent aspirer dans la société dans laquelle elles vivent : « J'ai envie de goûter à ce bonheur. Être cocufiée mais mariée. Parce que cela arrive, je m'y prépare. – Il arrive toujours un moment dans la vie d'une femme où elle doit aimer le mariage plus que l'époux – disait ma mère » (Beyala, 2000: 126). Autrement dit, sans l'homme et sans le mariage, la femme africaine « disparaît », elle n'existe pas. Mensonges, humiliations, infidélité, ignorance, manque d'affection, etc., tel est le mariage africain décrit par Calixthe Beyala. Pourtant notre écrivaine n'est pas contre l'amour, à condition qu'il s'agisse d'un amour basé sur l'égalité et non sur le pouvoir.

Tout d'abord le monologue présente la définition, à travers les nuances de l'auteure, du terme « polygamie » :

CALIXTE BEYALA : C'est la possibilité, pour un homme africain, d'épouser plusieurs femmes. Cette pratique se justifiait autrefois par une nécessité économique, à savoir que le nombre de femmes et d'enfants représentaient en soi en richesse. En effet, les enfants constituaient une main d'œuvre bon marché, et quelle que soit la fécondité d'une femme, elle ne pouvait donner le jour qu'à un nombre limité d'enfants (Beyala, 1995 : 94).

Il n'y a pas d'autre alternative pour les femmes africaines que de se marier et d'avoir des enfants, il n'y a pas d'autre rôle pour elles dans la culture nègre. « Que tu es prête à servir un homme sans rechigner et à ne vivre que pour son bonheur ? Est-ce que j'ai le choix ? », répond-t-elle (Beyala, 2014 : 13).

Cependant, toutes les héroïnes de Calixthe Beyala ne partagent pas cette mentalité et nombreuses sont celles qui remettent en question ou rejettent les constructions sociales relatives au mariage. La plupart de celles-ci ne restent pas inactives face aux injustices subies par les femmes et tentent de se débarrasser de ce qui les affaiblit. Elles se définissent comme «celles que la tradition récuse mais qui poussent comme des ronces sauvages » (Beyala, 1987: 48). Selon Beyala, les femmes doivent surmonter la soumission aux hommes, déconstruire la relation homme-femme que la société patriarcale établit pour progresser, pour trouver le chemin du bonheur.

Par la suite, l'actrice-étudiante qui joue le rôle de Beyala montre la situation à l'heure actuelle, ainsi que l'hypocrisie des jeunes mariés africains face à cette tradition :

CALIXTE BEYALA: Aujourd'hui, les jeunes Africains dénoncent la polygamie et déclarent sur un ton péremptoire, saupoudré de vanité, qu'ils sont modernes, aiment leurs femmes et n'envisageraient jamais de prendre une seconde épouse. Ils omettent de dire que leur vision de la monogamie est bien parcellaire, aussi étriquée que leur vision de la femme. Globalement ils ont ce qu'on appelle en Afrique le premier, deuxième et troisième bureau. Ces femmes, appelées première ou deuxième bureau selon l'ordre de leur arrivée dans la vie de l'homme, sont connues de

toute la famille du bonhomme (qui les fréquentent au rythme d'une ou deux visites par semaine selon leur nombre), et sont, dans la pratique, des épouses officieuses à la façon du village (Beyala, 1995 : 94-95).

Autrement dit, les jeunes époux, en même temps qu'ils dénoncent la polygamie et déclarent qu'ils sont des compagnons modernes, ils cachent le fait d'avoir d'autres femmes (surnommées bureau) :

CALIXTE BEYALA: L'homme exerce les mêmes droits sur elles que sur une épouse légitime. Elles portent leurs enfants mais légalement n'ont aucun droit, et encore moins les enfants issus de ce type de relation [...] Cette manière de détourner le problème de la polygamie est la plus abjecte qui soit. Ces jeunes « branchés modernes » sont plus à vomir que leurs ancêtres. Les vieux au moins prenaient leurs responsabilités face à la femme, aux enfants et à la famille. Le comportement des sous-larves d'aujourd'hui, leur couardise et leur hypocrisie me mettent dans l'impossibilité de les comparer aux larves d'hier qui étaient leurs pères et leurs grands-pères. Par ailleurs, si les lois interdisent le système de dots, en Afrique cette pratique est encore monnaie courante. Vendues comme du bétail, évaluées en fonction de leur capacité de reproduction, tâchées et palpées, nombreuses sont mes sœurs africaines qui subissent encore cette humiliation. Plus on les juge aptes à reproduire, plus elles coûtent cher ! Un nouvel élément entre désormais dans la balance de ces marchands : le degré d'instruction de la future épouse. Une fille qui a son bac a plus de valeur qu'une paysanne ! des sommes astronomiques sont versées aux parents de la jeune fille, qui se voit contrainte d'épouser l'homme choisi par sa famille, selon des critères allant de la position sociale de l'homme à son appartenance ethnique, en passant par sa religion, mais où l'élément le plus important du mariage est absent : l'amour [...]. Et voilà ces jeunes filles, pieds et poings liés, toutes ruisselantes de déception, obligées de supporter une vie de famille d'où tout choix est exclu (Beyala, 1995 : 95-96).

Face à ce sentiment négatif, (à travers l'emploi des termes « sous-larves d'aujourd'hui » et « larves d'hier »), nous découvrons que Calixthe Beyala est ouvertement opposée à la polygamie. Nous devons rappeler ici son radicalisme envers l'homme dans ses écrits précédents, où elle le décrivait comme un monstre, aussi bien au niveau physique qu'au niveau moral. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), l'auteure camerounaise désigne un portrait du « mâle » dominé par ses instincts cherchant, uniquement, à soumettre la femme à son désir. À cet égard, Nadci Tagne ajoute : « Beyala réduit l'homme à son sexe, ses obsessions, sa corruption, et sa volonté de

n'entrevoir en la femme qu'un instrument de plaisir » (Kom, 1996 : 70-71).

C'est bien pour cela qu'elle a quitté l'Afrique pour l'Occident et n'a donc pas permis que l'excision lui soit pratiquée alors qu'elle n'était encore qu'une adolescente.

3.2. L'excision

CALIXTHE BEYALA : À mon clitoris, personne ne touche. Dans mon peuple on n'excise pas. Dans le clan de mon beau-père, oui ! Oh, la barbare vérité ! Je suis toujours persécutée par ce souvenir du passé : j'ai six ans. Je passe des vacances dans la tribu de mon beau-père. Il y a à peine six jours que je suis là. J'ignore tout de leurs pratiques. Je suis assise au bord de la rivière avec mes nouvelles camarades du village. Nous lavons le linge. Absorbée, je ne vois pas ce qui se passe. Je relève la tête. Mon regard accroche de l'autre côté de la rive un bonhomme savamment peinturluré de rouge et de blanc, juste un cache-sexe et une lance dans une main, je ne sais pas pourquoi, je me mets à courir, je cours de toutes mes forces, abandonnant les habits sur la berge. Je cours dans le soleil entre buissons et futaies. Je m'arrache des lambeaux de peau, je saigne, peu m'importe. Je me rends soudain compte que j'ai abandonné les vêtements au marigot. Je n'ose pas à y retourner, mais n'ose pas non plus retourner au village sans les habits. Tant pis. Je choisis de rester les bois cachés jusqu'à la tombée de la nuit. Quand finalement je rentre, la sœur de mon beau-père est surprise de me voir. Il n'y a plus une fillette de mon âge dans le village, jamais je n'aurais dû être là, d'où sa colère. C'est aujourd'hui le jour où l'on excise les filles, et le bonhomme sur la rive était censé m'amener dans la forêt avec les autres pour que je devienne une vraie femme. Tandis que j'apprends cette nouvelle, mes poils se hérissent comme des cheveux sur la tête. Toujours très en colère, la sœur de mon beau-père me dit qu'il est trop tard pour m'emmener en forêt : la cérémonie n'a lieu qu'une fois par an et je devrai attendre l'année prochaine. Cette nuit-là, je n'ai pu fermer l'œil (Beyala, 1995 : 84-85).

L'écrivaine non seulement dévoile ce rituel, le dénonce et devient le porte-parole de ces femmes qui le subissent, mais elle soulève également, en parallèle, la difficulté ajoutée de ne pas savoir comment se confronter à cette pratique, ni comment réussir à l'abolir « par les lois, peut-être ? » (Beyala, 1995 : 92). Bref, c'est uniquement la loi du mutisme qui prévaut dans la vie d'une grande partie des Africaines qui passent par l'excision (González Alarcón, 2011 : 8) :

CALIXTHE BEYALA : C'est la loi : celle du silence. Ce même silence que gardent les victimes. Beaucoup d'Occidentales pourraient penser que si les femmes africaines acceptent l'excision,

c'est parce qu'elles le veulent bien. J'ai à maintes reprises entendu ces réflexions. Je leur dirai que le calvaire de ces femmes est intérieur comme celui des femmes battues en Occident (d'ailleurs très peu de femmes battues vous avoueront qu'elles le sont) ou celui des femmes violées (Beyala, 1995 : 92).

Dix-sept ans auparavant, dans *La parole aux négresses*, Awa Thiam (1978) donne la parole aux femmes qui ne sont pas vraiment conscientes de l'injustice dont elles sont victimes : l'excision. Chacune parle d'elle-même, isolée chez elle, et sans rien savoir du reste du monde. Ce qu'elles vivent, à leurs yeux, est tout à fait normal puisqu'elles sont nées femmes. Cependant, le fait de prendre la parole et d'en parler avec leurs propres mots, constitue déjà une prise de conscience. C'est la première fois que des femmes noires, n'appartenant à aucune association, décrivent la réalité de leur existence, leur quotidien. C'est le grand mérite de ce livre, de donner enfin leur tour de parole aux voix silencieuses de l'histoire (González Alarcón, 2011 : 11).

Pourtant, Beyala constate que, si dans la plupart des pays africains cette tradition est interdite par la loi, dans la pratique, elle continue de s'exercer. Elle ajoute que ce sont les mêmes personnes qui dictent les lois, pour plaire aux organisations internationales, qui autorisent, en privé, l'excision de leurs propres filles. Le seul code réellement appliqué, conclut-elle, est malheureusement celui du silence.

C'est pourquoi l'objectif à suivre, avec notre mise en scène et adaptation théâtrale, est de donner de la voix à celles qui veulent témoigner de leurs expériences. C'est notre outil pour raconter cette vérité, notre cri au monde pour annoncer ce qui arrive à la femme, encore aujourd'hui, au XXI^e siècle, en Afrique subsaharienne. Or, dans ces pays, la tradition religieuse et la famille sont implacables, s'opposer ouvertement à cette tradition signifie être exclue du groupe. En d'autres termes, il s'agit d'un suicide social.

Alice Walker, dans son roman *Possessing the Secret of Joy* (2008), décrit les traumatismes que son héroïne Tashi doit subir à la suite de cette intervention. Elle nous annonce à quel point une fille peut se sentir annulée après l'excision. Dans le film *Fleur du désert. Du Désert de Somalie au monde des top-modèles*, qui est l'adaptation d'un roman de Waris Dirie, la protagoniste tient ce même discours, tout comme Sembène Ousmane dans le film *Mooladé* (2004) dont il est le réalisateur. De même, Calixthe Beyala (1988 : 24) dans *Tu t'appelleras Tanga* fait connaître, non seulement les troubles causés par cette pratique, mais aussi le traumatisme physique subi à la suite de l'excision par les femmes. Toutes ces contributions nous amènent à confirmer la prise de position de l'anthropologue Adriana Kaplan¹⁵ (2006 : 199) à propos de l'engagement de la

¹⁵ L'anthropologue Adriana Kaplan nous parle également d'un rite de passage, de l'initiation des filles sénégalaises en trois phases : dans la première phase, les filles sont chassées de la communauté à coups de lance et excisées ; la deuxième phase, de marginalisation, a une durée qui dépend du temps de

littérature face à ce rituel barbare (González Alarcón, 2011) :

L'impact sur la santé mentale et la santé sexuelle et leurs vécus, bien que moins étudiés, est également documenté dans la littérature; notamment l'apparition de sentiments d'humiliation, de honte ou de terreurs nocturnes. Des troubles mentaux, en particulier l'anxiété et la dépression, sont possibles dans certains cas (Kaplan *et al.*, 2006 : 199).

4. Conclusion

Les lettres de Beyala, en même temps qu'elles présentent des histoires de vie, elles instruisent, critiquent et encouragent. À travers celles-ci notre écrivaine s'interroge sur des questions importantes telles que les traditions africaines, l'excision, la polygamie et la société patriarcale en Afrique. La soumission des femmes aux hommes est totale : « Je suis prête à n'importe quoi pour entendre ses mots. Je suis disposée à lui clamer qu'il est mon cheik yéménite, mon imam saoudien, que j'accepte d'être sa septième épouse, de revêtir le voile, qu'aucun autre ne verra plus la couleur de mes yeux, pourvu qu'il me prenne par la main et me console » (Beyala, 2009: 127). Beyala veut faire prendre conscience au lecteur occidental que ces traditions comportent de nombreux aspects qui marginalisent la femme. La plupart des héroïnes de Beyala ne restent pas inactives face aux injustices subies et tentent de se débarrasser de ce qui les accable.

De ce point de vue, Martine Fernandes (2007 : 270) ajoute, « Beyala transforme le concept de destin comme une route à destination unique au cours de son texte et en propose une nouvelle version: la femme maîtresse de sa destinée et de sa raison face à des multiples destinations possibles ». Comme elle-même se définit : « Je choisis, donc Je Suis.... ». Pourtant il existe d'autres femmes qui ne peuvent pas choisir, qui doivent vivre en polygamie, et qui sont victimes de l'excision, une pratique ancestrale tellement enracinée.

Heureusement, à l'heure actuelle, dans certains pays africains, la première phase du rituel, celle de l'intervention physique, commence à être éliminée, tandis que les deuxième et troisième séquences, celles de la transmission sociale et de la reconnaissance culturelle, sont préservées. En d'autres termes, on pratique une initiation sans mutilation. C'est la raison pour laquelle les écrivains utilisent leurs romans comme des armes de réinvestissement, en focalisant leur attention principalement sur cette première partie du rituel (l'excision). Il s'agit de leur protestation pour présenter au monde la phase la plus douloureuse afin que le lecteur parie, lui aussi, sur une initiation sans mutilation.

cicatrisation des plaies et du processus d'apprentissage des initiées. Lors de la troisième phase, une grande fête est organisée au cours de laquelle celles-ci sont présentées comme des femmes adultes. Elles sont ainsi reconnues et acceptées par la communauté (Kaplan 2006 : 200).

Saisir et mettre en scène le rituel d'ablation d'une tribu, c'est l'annoncer, exposer cette pratique ancestrale, c'est la faire connaître. Le chemin est long mais plein d'espoir, et grâce à des auteurs comme Ahmadou Kourouma, Awa Thiam ou Calixthe Beyala, nous montrons le signal d'alarme que la littérature donne aussi concernant ce rite de passage, si profondément ancré dans certains groupes sociaux subsahariens.

Les étudiants ayant participé à cette initiative pédagogique l'ont reçue très positivement, non seulement au regard des compétences linguistiques acquises ainsi que l'amélioration des compétences orales en langue française, mais ont également salué le caractère interdisciplinaire et la dimension interculturelle de l'activité.

Notre but, à travers le monologue dramatique, a été de faire connaître, par le biais de nos étudiants-acteurs, la phase la plus douloureuse du culte de l'excision et ses conséquences, physiques y psychologiques. Il est clair que les lettres de Beyala, qui racontent des histoires de vie, sont des lettres qui instruisent, critiquent, consolent et encouragent. Si notre écrivaine emploie sa plume pour briser ce silence africain féminin et lutter contre cette pratique, ce travail, en utilisant le jeu théâtral comme l'une des méthodes les plus efficaces en classe de FLE, met en lumière ces traditions et coutumes ainsi que la réalité de la femme africaine, afin de la faire connaître au spectateur occidental. Réfléchissons, reconsidérons notre situation et nos conditions de vie, quelles que soient nos origines géographiques ou culturelles. N'ignorons pas celles qui sont de l'autre côté du Détroit, au sud du Sahara, car elles aussi, elles ont besoin de nous, de notre soutien, d'une main, d'une plume pour raconter leurs histoires, et d'une voix pour révéler leur réalité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADICHIE, Ngozi (2019) : *Todos deberíamos ser feministas / Querida Ijeawele. Cómo educar en el feminismo*. Literatura Random House.
- AIDOO, Ama Ata (1996) : «Literature, feminism and the African woman today», in Delia Jarrett-Macauley (ed.), *Reconstructing Womanhood, Reconstructing Feminism: Writings on Black Women*. Londres, Routledge, 156-174.
- ARNDT, Susan (2002) : *The dynamics of African feminism: Defining and classifying African-feminist literatures*. Trenton, Africa World Press.
- BÂ, Mariama (1980) : *Une si longue lettre*. Paris, Le Serpent à Plumes.
- BARRIOS HERRERO, Olga (2004) : «Mujer, sexualidad y familia en las artes escénicas contemporáneas de África y de la diáspora africana», in Olga Barrios y Frances Smith Foster (eds.), *La familia en África y la diáspora africana: estudio multidisciplinar / Family in Africa and the African Diaspora: A Multidisciplinary Approach*. Salamanca, Ediciones Almar, 114-157.
- BELL HOOKS (1981): *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. Boston, South End Press.

- BEYALA, Calixthe (1987) : *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris, Librio.
- BEYALA, Calixthe (1988) : *Tu t'appelleras Tanga*. Paris, Stock.
- BEYALA, Calixthe (1995) : *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Paris, Spengler.
- BUCHI, Echemeta (1988): «Feminism with a Small'f!», in Kirsten H. Petersen (ed.), *Criticism and Ideology : Second African Writer's Conference*. Stockholm, 1986. Uppsala, Scandinavian Institute of African Studies, 173-181.
- BUGUL, Ken (2001) : *Riwan ou le chemin de sable*. Paris, Présence Africaine.
- Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues* (2001), Division des Politiques Linguistiques. Strasbourg, Editions Didier.
- CANALE, Michael & Merrill SWAIN (1980) : « Theoretical Bases of Communicative Approches to Second Language Teaching and Testing ». *Applied Linguistics* 1/1, 1-47.
- CRENSHAW, Kimberle (1997) : « Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics », in Karen Maschke, *Feminist legal theories*. London, Routledge, 23-51.
- El Sagrado Corán*. Barcelona, Obelisco, 1977.
- GALLARDO CAPARRÓS, María Cristina (2020) : «La lucha por los derechos de la mujer africana, ¿feminismo? ». *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, 8, 210-233.
- GONZÁLEZ ALARCÓN, Isabel Esther (2011) : «El ritual de ablación en la novela *Les Soleils des Indépendances* y su práctica en el colectivo africano residente en España». *Gazeta de Antropología*, 27/2, art. 36. URL:https://www.ugr.es/~pwlac/G27_36Esther_Gonzalez_Alarcon.html
- HENNESSY, James (1998) : «The Theatre in Education. Actor as Researcher». *RIDE, Research in Drama Education*, 3/1, 85-92.
- KAPLAN, Adriana *et al.* (2006): «Las mutilaciones genitales femeninas en España: posibilidades de prevención desde los ámbitos de la atención primaria de salud, la educación y los servicios sociales». *Migraciones*, 19, 189-217.
- KHADI, Hane (2011) : *Des fourmis dans la bouche*. Paris, Denoël.
- KOM, Ambroise (1996) : « L'univers zombifié de Calixthe Beyala ». *Notre librairie*, 125, 64-71.
- KOUROUMA, Ahmadou (1970) : *Les soleils des indépendances*. Paris, Seuil.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Marta Sofía (2003) : «Literatura africana feminista: una perspectiva mujerista». *Cuadernos del Centro de Estudios Africanos*, 3, 137-190.
- LORDE, Audre (2007 [1984]) : *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley, Clarkson Potter / Ten Speed.
- MOTOS Tomás & Domingo FERRANDIS (2015) : *Teatro aplicado : teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Barcelona, Ediciones Octaedro.
- NICHOLSON, Helen (2005) : *Applied Drama: The Gift of Theatre*. New York, Palgrave Macmillan.
- OBIANUJU, Catherine (1995) : *Motherism: the Afrocentric Alternative to Feminism*. Owerri, AFA Publications.

- PRENDEGARST, Monica (2003) : « I, me, mine : Soliloquizing as reflective practice ». *International Journal of Education and the Arts*, 4/1, 1-14.
- PRENDEGARST, Monica & Juliana SAXTON (2009) : *Applied Theatre. International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol, Bristol Intellect.
- THIAM, Awa (1978) : *La parole aux Nègresses*. Paris, Denoël.
- WALKER, Alice (1983): *In Search of Our Mothers' Gardens: A Womanist Prose*. New York, Harcourt Brace Jonavonich.
- WALKER, Alice (2008): *Possessing the Secret of Joy*. New York, New Press.

Filmographie

- HORMANN, Sherry (2009) : *La Fleur du Désert*. Peter Hermann. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=lHxvETioNL>
- SEMBÈNE, Ousmane (2004) : *Mooladé*. Ousmane Sembène. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=SKHVAqe0bml>

Le clos et l'ouvert. La représentation de la ville dans les romans de Rachid Boudjedra

Khadija MAARIR

Université Hassan Premier

khadijamaarir176@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7964-8157>

Resumen

Con los escritos subversivos de la modernidad literaria, el espacio sufre la ley del desanclaje referencial. Para Rachid Boudjedra, la ciudad no puede percibirse independientemente de las cuestiones históricas de la memoria y la colonización. Pero todo el arte del novelista consiste en liberar el espacio urbano de su función referencial para ubicarlo en una estructura más compleja, que implica una profunda reflexión sobre el futuro de Argelia. Boudjedra nos dará entonces, con la ciudad, una topografía simbólica que resume las múltiples crisis del sujeto y de la comunidad, incluida la transición sintomática del drama de la colonización al del radicalismo.

Palabras clave: ciudad, espacio, encierro, subversión, utopía.

Résumé

Avec les écritures subversives de la modernité littéraire, l'espace subit la loi du désencrage référentiel. Chez Rachid Boudjedra, la ville ne peut être perçue indépendamment des enjeux historiques de la question de la mémoire et de la colonisation. Mais, tout l'art du romancier consiste à libérer l'espace urbain de sa fonction référentielle pour l'inscrire dans une structure plus complexe, laquelle engage une réflexion profonde sur le devenir de l'Algérie. Boudjedra nous livrera alors, avec la ville, une topographie symbolique qui résume les crises multiples du sujet et de la collectivité, avec notamment le passage symptomatique du drame de la colonisation à celui du radicalisme.

Mots clés : ville, espace, enfermement, subversion, utopie.

Abstract

With the subversive writings of literary modernity, space undergoes the law of referential de-anchoring. For Rachid Boudjedra, the city cannot be perceived independently of the historical issues of the question of memory and colonization. But the novelist's entire art consists of freeing urban space from its referential function to place it in a more complex structure, which engages in deep reflection on the future of Algeria. Boudjedra will then give us, with the city, a symbolic topography which summarizes the multiple crises of the subject and the community, including the symptomatic transition from the drama of colonization to that of radicalism.

Keywords : city, space, confinement, subversion, utopia.

* Artículo recibido el 8/06/2024, aceptado el 20/11/2024.

1. Introduction

La ville ne s'impose comme thème littéraire que tardivement. Depuis les *Idylles* de Théocrite et les *Bucoliques* de Virgile, le genre pastoral s'est imposé comme mode d'expression privilégié de la douceur de la vie champêtre. Jusqu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, on écrit encore des pastorales et des bucoliques pour imiter les Anciens, pour célébrer les amours innocents de bergers naïfs et spontanés, pour chanter la générosité providentielle de la nature et surtout pour perpétuer l'opposition entre la sérénité libératrice de l'*otium*¹ et la soumission aux calculs et aux contraintes du *negotium*. Avec l'industrialisation galopante du XIX^e siècle, l'espace urbain commence à s'imposer comme composante déterminante de la fiction romanesque au point que l'esthétique réaliste sera associée dialectiquement aux villes. Celles-ci seront le théâtre de drames humains et sociaux qui témoignent des changements profonds des structures économiques et sociales. Dans cette optique, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, *L'Education sentimentale* de Gustave Flaubert, *Les Misérables* de Victor Hugo ou encore *Nana* de Zola font de l'espace urbain le décor de drames individuels et collectifs. Mais, l'espace change de statut avec les écritures subversives de la modernité littéraire qui marquent une rupture avec les codes du réalisme. Ces codes visent une lisibilité maximale par des choix narratifs qui renforcent chez le lecteur l'illusion du réel. On bannit donc tout ce qui risque d'entraver cette illusion en rappelant qu'il s'agit d'une simple fiction. On veillera notamment à l'ancrage référentiel du récit : les personnages, qui ont un état civil, évoluent dans des lieux connus et familiers que le narrateur décrit avec force détails. La narration moderne joue, au contraire, sur l'effet inverse. Par une esthétique expérimentale, elle vise à remettre en cause l'appréhension rationnelle du réel fondée sur les catégories du temps, de l'espace et de la personne. C'est pourquoi elle aura pour vocation de déstabiliser le lecteur en remettant en cause la linéarité de la narration, le statut du personnage et la fonction de l'espace. Par conséquent, les lieux ne seront plus la simple copie du réel. Ils acquièrent une autonomie qui leur confère la possibilité de signifier par eux-mêmes et d'occuper une grande part de l'espace diégétique. Selon Fouzia Benmerabet (2018 : 89), l'espace connaît un changement dans le roman moderne si bien qu'il n'est plus :

«[u]n simple décor », arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors, il ne se résume plus à une simple fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages, mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent et vecteur signifiant.

¹ Selon les latins, l'*otium* renvoie à la sphère de l'existence et désigne le temps du loisir et de la liberté où l'on se retrouve avec soi alors que le *negotium* renvoie plutôt à la sphère de la subsistance, au domaine de la production soumis aux lois du calcul et donc au « commerce », dans le sens économique et social du mot. Cette opposition prévaut jusqu'au XVIII^e siècle.

Fortement influencé par les écritures de la modernité comme celles de Claude Simon, de William Faulkner, de Louis-Ferdinand Céline, Rachid Boudjedra se livre à une sorte d'expérimentation esthétique. La description prendra alors le pas sur la narration dans des textes qui brisent la linéarité de la trame narrative, qui cultivent l'effet désarçonnant de la polyphonie et de la démultiplication des points de vue. Boudjedra récupère aussi le thème de la ville pour en faire une composante essentielle de son dispositif narratif. Les différentes villes d'Algérie constituent ainsi le théâtre de ses romans : Alger, Constantine, Sétif... Lieux chargés d'histoire, ils portent surtout les traces du drame collectif de la colonisation. Pour le romancier maghrébin, l'émergence d'une prise de conscience aiguë de la prégnance de l'espace urbain est fortement déterminée par la présence du colonisateur. En même temps qu'il procède à une reconfiguration architecturale de cet espace, celui-ci procède à une reconfiguration des structures mentales de la société maghrébine qui se trouve impliquée, à son corps défendant, dans le choc de la modernité.

La ville chez Boudjedra ne peut être perçue indépendamment des enjeux historiques de la question de la mémoire et de la colonisation. Mais, tout l'art du romancier algérien consiste justement à libérer l'espace urbain de sa fonction purement référentielle pour l'inscrire dans une structure plus complexe, laquelle engage une réflexion profonde sur le devenir de l'Algérie. Souvent présentée comme un espace fédérateur au moment de la colonisation, la ville ne tarde pas à changer de visage si bien que les malheurs du présent viennent s'y greffer sur ceux du passé. En apparence, la société algérienne, comme les sociétés arabo-musulmanes en général, est prédestinée à vivre le retour cyclique des immobilismes tragiques. Les villes se dégradent, elles font peur. En un mot, elles cristallisent la crise profonde de la modernité avortée. Le romancier algérien nous livrera alors, avec la ville, une topographie symbolique qui résume les crises multiples du sujet et de la collectivité, avec notamment le passage symptomatique du drame de la colonisation à celui du radicalisme. Nous verrons ainsi comment, à travers le thème de la ville, Boudjedra décrit une topographie de l'enfermement. Prisonniers dans de grands espaces, les personnages² ne voient aucune issue, aucun horizon de dépassement. Cette vision subversive et pessimiste de l'histoire dérange, mais elle est indispensable à une prise de conscience des blocages et des inerties qui entravent l'aspiration à une mobilité heureuse. Nous verrons ainsi comment Boudjedra procède à l'amalgame délibéré du clos et de l'ouvert si bien que la ville devient une grande prison. Le seul espace de fuite possible sera alors celui de l'utopie, lieu factice qui ne peut prémunir contre le dur retour de la réalité. Pour prendre la mesure de la crise généralisée de la société algérienne, il est cependant indispensable de passer par une représentation symbolique de la ville qui, transfigurée, devient vecteur de toutes les phobies, de toutes les peurs qui paralysent aussi bien l'individu que la collectivité. Notre travail porte sur

² Les personnages de *La Répudiation*, *L'Insolation*, *Timimoun*, *La Vie à l'endroit...*

quelques romans du romancier algérien : *La Répudiation* (1969), *Timimoun* (1994), *La Vie à l'endroit* (1997), *Fascination* (2000), *Les Figuiers de Barbarie* (2010), *La Dépossession* (2017).

2. Le clos et l'ouvert ou quand la ville devient une grande prison

L'espace constitue une composante fondamentale du roman. Comme nous l'avons déjà signalé, il est l'un des outils privilégiés de l'illusion référentielle, mécanisme par lequel l'esthétique réaliste voile les artifices de la narration au point que le lecteur prend la fiction pour la réalité. En effet, le récit a toujours besoin d'un ancrage spatial que le lecteur est tenté de rattacher à un espace réel si bien que Paul Ricoeur (1986 :17) estime qu'il serait hasardeux de parler de « fiction [...] sans référence ». Toute fiction se rattache à un ancrage référentiel qu'on ne peut nier. Sauf que dans le récit réaliste, cet ancrage s'appuie sur les pouvoirs mimétiques de la fiction qui aurait le pouvoir de reproduire le réel, de s'y substituer. Ces lieux réels servent à créer un double fictif du monde extérieur, la copie d'une topographie familière. Mais ces lieux n'ont d'intérêt qu'intégrés dans l'économie générale de l'œuvre. Certains parlent d'« une construction au second degré » (Paravy, 1999 : 9), d'autres pensent que « l'espace appelle l'action » (Bachelard, 2004 : 30), influence les personnages et prédétermine le temps et la narration. L'espace ne représente pas un corps étranger qui se greffe sur la narration. Il est intimement lié à celle-ci dans la mesure où il peut être générateur d'actions qui, par ricochet, amplifient sa signification. On retrouve cette conception de l'espace chez Boudjedra ; pour celui-ci, l'espace n'est pas simplement un décor ; il est une construction au second degré qui reflète des réalités humaines, sociopolitiques et culturelles complexes. Il est ainsi imprégné des résurgences douloureuses de la mémoire collective et du souvenir tout aussi douloureux des traumatismes individuels. Bref, il sert de toile de fond à l'exploration des drames de tout un pays et de la crise identitaire d'individus désemparés.

Expliquons une telle approche de la composante spatiale. On sait que dans le Nouveau Roman, la perception de l'espace varie d'un personnage à un autre si bien que le lecteur sera placé dans le doute et l'indécision. Ceci nous renvoie à l'arrière-fond philosophique de cette esthétique qui met en évidence les limites de l'appréhension rationnelle du monde, et remet en question par là même le modèle herméneutique du réalisme et du naturalisme fondé sur un rapport de causalité mécanique entre les personnages et le milieu. Par conséquent, chez les nouveaux romanciers, la description occupera une place prépondérante au point de devenir « le lieu où se fonde le récit » (Mitterrand, 1980 : 194). Autrement dit, la description acquiert une certaine autonomie par rapport à la narration. Ceci veut dire qu'on ne décrit plus pour faire vrai, mais pour ouvrir sur des possibles interprétatifs que chaque romancier tentera d'explorer à sa façon.

Sans obéir forcément aux impératifs philosophiques de l'esthétique du Nouveau Roman, Boudjedra vide l'espace de sa charge référentielle pour l'affecter à une fonction herméneutique. Grâce à l'espace, on explore des zones de signification que la trame narrative ne peut éclairer à elle seule. En d'autres termes, le drame de tout un pays, la décomposition du tissu social et humain, la descente aux enfers de personnages traumatisés, victimes de conflits intérieurs graves et douloureux (Collington, 2006 : 91), tout ceci se lira à travers la topographie d'une blessure caractérisée.

L'espace chez Boudjedra s'articule, à l'évidence, autour de l'opposition du clos et de l'ouvert si tant est qu'on puisse parler d'opposition. En effet, force est de constater que les connotations de ces deux types d'espaces (la clôture qui rassure et l'ouverture qui libère) seront neutralisées voire inversées. La reconsidération d'un ensemble de topoï littéraires ira de pair avec celle des paradigmes du réel.

Prenons d'abord la ville, lieu ouvert par excellence. C'est le lieu des rencontres imprévues, des opportunités infinies ; bref de l'expression de l'individualité comme affirmation de l'éthique bourgeoise face aux conservatismes de toutes sortes. Beaucoup des héros du roman réaliste quittent d'ailleurs la province pour réaliser leurs rêves et leurs ambitions à Paris : Eugène de Rastignac, Frédéric Moreau, George Duroy... Avec Boudjedra, nous sommes dans un contexte complètement délétère, liberticide si bien que l'espace urbain devient un lieu mortifère qui génère l'oppression, la peur et l'angoisse. Rac, personnage de *La Vie à l'endroit*, se retire à la périphérie des autres, se cachant dans son domicile. Le même Rac, devenu narrateur dans *Timimoun*, est menacé par la secte des « Assassins », le retour à Alger est synonyme pour lui d'une mort certaine : « Dès que je revenais à Alger, je perdais le sens de la réalité. Je changeais de domicile tous les trois jours. Je vivais sur le qui-vive, mes capsules de cyanure à portée de la main » (Boudjedra, 1994 : 83). Paradoxalement, l'espace ouvert se transforme en une prison à ciel ouvert. La menace des intégristes pèse de sa présence étouffante au point que le personnage calcule le moindre de ses gestes, le moindre de ses déplacements. Nous assistons alors à l'animalisation de l'humain. Le processus est le suivant. Les intégristes ont transformé les espaces ouverts en espaces clos, menaçants. Clôture paradoxale qui va peser lourd sur les êtres et les consciences en réduisant le rapport au monde extérieur à une peur permanente de la mort. Toute faculté intellectuelle et sensitive se trouve neutralisée et les hommes seront ramenés à l'instinct de survie.

Au sein de la ville comme espace clos, sans perspective, il existe des lieux transgressifs qui dynamisent ce monde fermé de l'intérieur. Le lupanar en fait partie. La prostituée, en effet, comme personnage marginal, se situe au-delà des frontières établies. Il va sans dire que « l'organisation de l'espace dépend aussi de la valeur éthique qu'il prend dans le système social » (Berrezzouk, 2019 : 128). Autrement dit, les valeurs sont réparties selon une distribution spatiale. Le sacré, le profane, le plaisir, l'ordre, possèdent des lieux identifiables alors que des anti-valeurs comme la débauche, la transgressions possèdent souvent des lieux secrets, invisibles : c'est le monde du souterrain,

celui que la société fait semblant d'ignorer parce qu'il dérange. Or c'est ce monde que Boudjedra rend visible en lui affectant une valeur positive contrairement aux représentations normées et normatives de la collectivité. Deux figures vont nous intéresser ici : la prostituée et la lesbienne. Considérées comme des parias, elles assument leur statut, refusent de céder à l'intimidation, elles sont considérées une source d'inspiration pour le narrateur des *Figuier de Barbarie* qui les décrit comme « modèle de transgression. Extravagantes. Sensuelles. Provocatrices. Lesbiennes. Incestueuses » (Boudjedra, 2010 : 265). Leur arme privilégiée sera la provocation dans une société complètement soumise à la doxa. Par le biais de la fiction, Boudjedra ramène donc vers le centre des lieux que la morale bien-pensante place forcément dans la marge ou qu'elle couvre du voile de la pudeur. Ce sont, par ailleurs, les rares lieux où s'expriment la volonté de l'individu et sa liberté.

Passons maintenant aux lieux clos. Dans le dispositif archétypal de l'espace narratif, la maison représente *a priori* un refuge, un repère. Depuis l'*oikos* grec jusqu'au foyer familial de la société bourgeoise, lieu de douceur et de paix, l'espace domestique a toujours été conçu comme le premier lieu d'ancrage de l'individu dans la société, selon des modalités économiques, axiologiques qui changent d'une époque à une autre. Chez Boudjedra, au contraire, la maison est un espace d'enfermement, un microcosme miné par les tensions et les conflits permanents entre les tenants de l'autorité et ceux qui tentent tant bien que mal de la déjouer. A la figure du père bienveillant de la famille bourgeoise naissante du XVIII^e siècle, se substitue celle du patriarche omnipotent qui réglemente les relations selon des us et des coutumes millénaires. La maison est le lieu où le temps s'est arrêté, lieu que l'on tente de préserver des assauts de la modernité en réprimant toute velléité de liberté des jeunes et des femmes. Dans *La Répudiation*, Ma et ses enfants subissent l'oppression de son époux Si Zoubir. En somme, les rapports de domination sont d'abord perceptibles à l'échelle de la famille et la maison devient le théâtre de la domination subie, contournée, neutralisée. Ceux et celles qui y vivent (les femmes, les enfants) sont condamnés par l'aliénation. À la limite, il n'existe aucune différence entre le dedans et le dehors, les espaces fermés et les espaces ouverts. Partout, et à des degrés divers, les lieux chez Boudjedra finissent par se ressembler. La perception de l'espace par les personnages témoigne du syndrome de l'enfermement qui ne les quitte jamais. Que ce soit le père ou le terroriste, il existe toujours une instance castratrice, dominatrice qui impose sa loi et trace des limites à ne pas franchir.

En un mot, la ville n'est qu'une grande prison à l'intérieur de laquelle se dressent d'autres prisons plus petites, mais tout aussi castratrices. Boudjedra nous livre ainsi

une géométrie de l'enfermement qui procède par cercles concentriques et où macrocosme et microcosme se répondent³. Seuls des espaces marginaux échappent à cette disposition qui neutralise tout espoir de mouvement et de fuite. Par conséquent, le seul horizon qui se profile devant les personnages est celui de l'utopie comme réalité remaniée, augmentée, idéalisée. La satire, la subversion ne seraient alors, pour le romancier, qu'un idéalisme à l'envers. A la colère des premiers textes comme *La Répudiation*, à l'acharnement désespéré sur le colonialisme et sur les résistances au changement de la société algérienne, succède la tentation de reconstruire le monde par la littérature. En vertu de cette logique, *Timimoun* ouvre les espaces clos sur des lieux reconstruits par l'imaginaire du romancier. Dans une optique purement littéraire, ces lieux constituent l'envers de l'univers carcéral de la ville.

3. Où fuir ? L'utopie comme envers de l'espace urbain

On peut le constater : chez Boudjedra, l'opposition entre le clos et l'ouvert est systématiquement neutralisée. Tous les lieux sont en fin de compte des lieux de castration. Un monde étouffant se met en place. Le seul horizon de liberté sera l'espace utopique. Dans *Timimoun*, le narrateur-personnage, vivant sous la menace oppressante des terroristes, tombe dans la névrose. Il décide alors de quitter Alger pour se réfugier dans le désert algérien. C'est là qu'il parvient tant bien que mal à se reconstruire, à dépasser les désordres intérieur et extérieur, notamment à travers des rêves compensatoires. On peut en déduire que, dans l'économie générale de ce roman, l'espace utopique fonctionne comme la seule alternative à l'enfermement généralisé des villes. Il représente le seul horizon psychologique, dans un monde sans horizon. L'impuissance des personnages à agir sur leur destin et sur le devenir de leur pays sera compensée par la reconstruction d'espaces imaginaires qui ne tarderont pas à devenir « un moyen de la critique de l'existant » (Aron, 2002 :250). En effet, on sait, depuis la Thélème de Rabelais, que la perfection idéale du monde utopique n'est que l'envers critique d'une réalité problématique. L'espace utopique, situé en dehors de la géographie et du temps, se construit par un effet de miroir et par l'inversion systématique de l'espace urbain, avec toutes les valeurs que ce dernier véhicule. C'est la forme la plus simple et la plus radicale de la critique et de la subversion car elle procède par la négation pure et simple de ce qui existe et sa recreation par l'imagination. Il s'agit de la solution la plus reposante et la moins coûteuse. C'est une solution d'évitement, de contournement quand la confrontation s'avère impossible.

³ Le « macrocosme » fait référence à des réalités plus larges, comme des contextes sociaux, culturels ou historiques, tandis que le « microcosme » renvoie à des expériences individuelles ou intimes. L'interaction entre ces deux niveaux souligne comment des situations d'enfermement peuvent être à la fois collectives et personnelles, créant ainsi un réseau complexe de relations et de significations. Cela permet de comprendre comment les enjeux de l'enfermement s'entrelacent à différentes échelles.

Si le *topos* de l'île, comme lieu utopique de prédilection, est absent dans les récits de Boudjedra, l'oasis prend sa place, notamment dans *Timimoun*. Certes, le désert ne possède pas la configuration idéale de l'espace utopique, mais il en possède les caractéristiques fondamentales, c'est « un lieu qui répond à l'altérité, à l'isolement et à la clôture nécessaires à la préservation de la perfection utopique » (Bartha Balas, 2010 : 22). Loin des villes où règne l'arbitraire de la domination et des radicalismes castrateurs, le désert dans *Timimoun* fonctionne à deux niveaux. Il représente, d'une part, un espace de liberté et, d'autre part, une forme de transition entre le réel et l'imaginaire. Pour fuir la menace intégriste, le narrateur choisit Timimoun, oasis algérienne qui a donné son titre au roman, comme refuge. Là au moins, il peut respirer, penser, rêver librement. Le désert s'oppose ainsi à la ville, lieu de la déperdition et de la peur. Dans la pure tradition de la rhétorique classique, il ne tarde pas à se présenter comme un *locus amoenus*⁴. Timimoun est un lieu féérique dont « l'ensemble de l'architecture se transforme, alors en hachures, en tracés et pointillés. Sortes d'épingles colorées se dédoublant et se multipliant d'une façon infinitésimale » (Boudjedra, 1994 : 94) au coucher du soleil. De ses jardins édeniques émanent des odeurs vibrantes. Le jeu des couleurs, la prégnance des odeurs prêtent à l'extase si bien que « le monde n'a plus de sens. Ou plutôt, il le perd » (Boudjedra, 1994 : 94). Sur le plan architectural, les bâtisses de cette oasis rappellent les châteaux des contes fantastiques ; elles ont été édifiées par « les esclaves noirs importés du Soudan et de la Corne de l'Afrique. Ces mêmes esclaves qui ont servi à creuser les digues pour maîtriser et dominer le Tigre et l'Euphrate, dans l'ancienne Mésopotamie et, plus tard, dans tout l'ancien empire musulman » (Boudjedra, 1994 : 94). L'oasis de Timimoun est donc le pur produit d'un imaginaire façonné en même temps par l'exotisme à l'occidental (les odeurs vibrantes) et les réminiscences historiques. Mais, au-delà de l'authenticité des faits rapportés, le retour sur les prouesses architecturales des Mésopotamiens mérite quelques commentaires. La maîtrise du Tigre et de l'Euphrate, réalisée il y a des millénaires, actualise, dans l'horizon du lecteur, le paradigme manquant dans l'épistémè musulmane actuellement, celui de la maîtrise de la technique. Or cette maîtrise constitue une condition *sine qua non* à l'accès au progrès. Timimoun est donc la preuve vivante des rendez-vous manqués avec l'histoire.

Pour comprendre les descriptions de *Timimoun*, il ne faut pas céder aux facilités de l'exotisme. Certes la beauté du lieu est ancrée dans le passé mythique de l'âge d'or de la civilisation arabe. On dirait qu'elle émerge d'un conte des *Mille et Une Nuits*. Mais, cette beauté est le pur produit du métissage culturel, du syncrétisme qui a caractérisé cette région de l'Afrique (Algérie) tout au long de l'histoire. Boudjedra choisit

⁴ Le *locus amoenus*, désigne littéralement un « lieu amène ». Il s'agit d'un lieu d'une beauté saisissante qui inspire la paix et la sécurité. Il réfère à l'origine au jardin d'Éden, aux Champs-Élysées, puis par extension à tout lieu reculé dont la fonction est d'inspirer une profonde sérénité par opposition aux tracés de la vie sociale.

donc un lieu préservé, puisque situé en plein désert. Il s'agit en même temps d'un lieu de passage et de jonction. Contrairement aux codes de l'utopie qui requiert un espace clos, protégé naturellement du monde extérieur, Boudjedra crée une utopie où ouverture et clôture cohabitent harmonieusement. Il a besoin d'une telle configuration pour inscrire dans le texte utopique une valeur qui lui est, en principe étrangère, celle du mélange et du métissage. Le romancier apporte de la sorte un démenti cinglant à la logique de l'exclusion, au mythe de pureté qui nourrissent les pensées radicales. Voilà comment Timimoun est présentée par le narrateur : « ses anciennes routes de l'or et du sel. Ses oasis qui ont vu durant des siècles des vagues de réfugiés berbères, zénètes, juifs, noirs et arabes s'y cacher, s'y agglomérer et s'y installer définitivement pour créer, à force de travail et d'ingéniosité, une sorte d'Eden » (Boudjedra, 1994 : 78).

Il fut un temps heureux où les villes⁵ étaient un havre de paix où différents parlers, différentes cultures, différentes religions cohabitaient dans la plus parfaite harmonie. Loin d'Alger, de Constantine ou de Sétif, Timimoun se présente comme un lieu de transition et de contact. Une telle configuration de l'espace en dit long sur la fonction idéologique de la ville dans les œuvres de Boudjedra. En effet, la ville incarne la promesse d'une modernisation avortée, elle est le théâtre malheureux du retour cyclique de la violence. Par contre, l'oasis est le lieu de la tolérance, du métissage heureux, de la coexistence pacifique des différences. La cathédrale d'El-Goléa en est la preuve⁶. Nous comprenons alors la genèse de l'espace utopique chez Boudjedra. Celui-ci n'a pas besoin d'inventer un lieu idéal, une pure abstraction de l'esprit pour nous rappeler les carences de l'espace urbain. Ce lieu existe bel et bien. Situé dans les confins du désert, il possède une histoire propre, une magie propre qu'il a fallu tout simplement réactiver par l'écriture. L'utopie naît ainsi d'une reconsidération du réel et non de son dépassement. Timimoun, revisité par Boudjedra, nous livre ses secrets, sa féerie et se présente comme une pure négation de tous les autres lieux, générateurs de frustration et d'angoisse.

Pour compléter le spectacle de l'illusion utopique, il faut bien une communauté heureuse qui ignore les dissensions et les clivages de la vie sociale. Dans *Timimoun*, cette communauté sera constituée par les touristes qui viennent à la recherche d'un « îlot de paix ». Ce qui fédère ses membres, c'est le saisissement qui les prend quand ils contemplent les paysages lunaires du désert algérien. Sarah « se gava de ces tropismes, ces paysages et ces espaces que le Sahara multiplie à l'infini [...] les autres voyageurs

⁵ On peut se référer au texte de Leïla Latrèche *Généalogie des villes d'Algérie. Voyage au cœur des civilisations*. On y découvre l'histoire des villes algériennes et de leur rôle en tant que centres de diversité culturelle. L'auteure nous rappelle sans cesse les racines berbères, arabes, turques, puniques, françaises ou encore grecques des différents lieux rencontrés.

⁶ Cette cathédrale fut érigée en plein désert il y a un siècle et demi par le père de Foucaud, ermite chrétien qui s'est installé à Timimoun. À côté d'autres lieux de culte, elle constitue la preuve que la liberté de culte était garantie dans la région.

angoissés par tant de beauté mais toujours inassouvis » (Boudjedra, 1994 : 110). L'inassouvissement des personnages est un invariant du genre utopique qui, selon Ilinca Bartha-Balas, traduit toujours l'insatisfaction de l'homme, et qui constitue une réponse « à la soif humaine de l'idéal, à la quête angoissante du bonheur qui l'obsède et à ce qu'on pourrait appeler un « appétit de l'impossible » (Ilinca Bartha, 2010 : 22). Le lieu de rencontre de cette petite communauté n'est autre qu'« Extravagance », l'autocar qui sert à les transporter dans le désert. Le nom est significatif. Par un effet de syllepse, « extravagance » renvoie aussi bien au sens propre : « vaguer, errer au-delà de toute limite » qu'au sens figuré : « qui agit contre le bon sens ». Le sème retenu étant celui de la liberté qui favorise le mouvement, la possibilité d'aller au-delà de... Prisonniers d'eux-mêmes et de leur culture d'origine, ces personnages ont la possibilité, grâce à « Extravagance », de refaire leur histoire personnelle, de franchir les limites qui les emprisonnaient dans la sphère de leur douleur et de leur système de valeurs. Comparé au tapis volant ou au coursier ailé des contes arabes, « Extravagance » facilite le mouvement non seulement dans le sens géographique, mais aussi dans le sens culturel et existentiel. C'est grâce à lui que se forge à Timimoun une communauté qui dépasse les particularismes et absorbe les diversités ethniques et culturelles : la communauté juive, les noirs, les berbères s'y côtoient réactivant la tolérance légendaire des lieux. « Extravagance » est l'espace de l'altérité par excellence. Lieu utopique dans un lieu utopique, utopie au second degré, il renforce l'opposition antithétique avec la ville, lieu d'une intolérance mortifère. Nous sommes ramenés ainsi à l'une des fonctions de l'utopie qui n'est, selon Raymond Ruyer, que « la description d'un monde constitué sur des principes différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le monde réel » (Ruyer, 1988 : 3).

Jusque-là, l'utopie chez Boudjedra répond à la définition littérale du mot. Il s'agit d'imaginer un idéal collectiviste qui transcende l'individu pour repenser, dans une visée éminemment critique et subversive, le système de valeurs dominant. Mais, le romancier algérien opère un premier infléchissement en plaçant son utopie dans un espace réel, que l'écriture réinvente à sa façon. Un deuxième infléchissement, plus significatif, intervient quand le romancier inclut dans le rêve utopique des considérations individuelles, ce que le genre exclut par définition. Timimoun possède le pouvoir de réconcilier le « héros », ex-pilote de chasse, avec lui-même. C'est le lieu de la reconstruction de la psyché, déconstruite par la passé familial et le drame de l'Algérie en proie aux démons de l'intégrisme. Le symptôme de cette reconstruction n'est autre que le rapport au sexe féminin. Le narrateur est un « asexué frigide » (Boudjedra, 1994 : 36) qui a toujours eu peur des femmes. À Timimoun, il tombe néanmoins amoureux de Sarah, jeune touriste ayant l'air « d'un garçon manqué » (Boudjedra, 1994 : 36). Au début du récit, l'ex-pilote de chasse exprime sa peur envers les femmes, pris qu'il est par « un sentiment confus de crainte, d'inhibition, de remords, et de culpabilité » (Boudjedra, 1994 : 29). Mais la rencontre de Sarah à quarante et un ans a changé sa

vie : « je découvrais le sentiment amoureux, le désir sexuel » (Boudjedra, 1994 : 111) et favorise le travail de mémoire.

Ce travail sera enclenché par le rétroviseur d'« Extravagance » qui servira de miroir reflétant les souvenirs d'enfance et l'adolescence saccagée à Constantine. Les souvenirs se suivent : le suicide de son frère aîné, la claustration de sa mère, les rapports délicats avec un père totalitaire... Sur ces événements douloureux, se greffent les nouvelles tragiques du nord en proie aux attentats et aux massacres terroristes. Drame personnel et drame collectif se surimposent, se nourrissent l'un de l'autre. Le seul espoir pour se libérer de ces souvenirs obsédants lui semble Sarah, dont le nom signifie en arabe « liberté et délivrance ». Sa rencontre constitue une rupture, elle offre la possibilité d'une réconciliation avec le trauma originel verbalisé lucidement pour la première fois :

Pendant quarante ans, je suis resté à l'écart de toutes ces histoires d'amour et de sexe... j'ai subi les sarcasmes libidineux des hommes, leurs moqueries hystériques... j'ai souffert des malentendus et des réactions de colère des femmes que je repoussais, bien malgré moi, douloureusement (Boudjedra, 1994 : 112).

Le processus d'introspection est alors enclenché. Déçu par l'indifférence de Sarah, le personnage revient sur son adolescence à Constantine, « la cité fatale ». Les expériences vécues avec ses amis Kamel Rais et Henri Cohen ont suscité chez lui des désirs refoulés qu'il ne tarde pas à découvrir : « un déclic dans ma mémoire et je retrouve une origine encore plus lointaine à mon malaise, et à ma frigidité » (Boudjedra, 1994 : 99). De proche en proche, il se dévoile et finit par assumer son homosexualité en identifiant le regard de Kamel Rais à celui de Sarah :

Elle a l'air plus garçon raté que jamais. Brusquement, je réalise qu'elle est presque le sosie de Kamel Rais quand il était adolescent. Mêmes yeux entre le bleu et le violet [...] je suis troublé. Sarah est-elle pour moi le double femelle de Kamal Rais ? Je n'ai jamais eu de sentiment ambigu envers lui (Boudjedra, 1994 : 125).

Le narrateur se voit dans le rétroviseur différemment après « cette révélation incroyable et troublante » (Boudjedra, 1994 : 125). Une telle découverte aurait été impossible ailleurs. Il a fallu le détachement de l'espace réel par le biais de l'utopie pour pouvoir accéder aux strates invisibles de la psyché.

Trop beau pour être vrai, le rêve utopique constitue certes un dépassement de la ville, mais un dépassement par l'imagination. On le voit bien, à l'opposé des immobilismes qui règnent dans les grandes cités, immobilismes cautionnés par des violences de toutes sortes, l'espace utopique offre des possibilités de mouvement immenses : mouvement dans l'espace et dans le temps, mobilité des frontières entre les cultures et les religions. Grâce à l'espace utopique, la circonférence délimitée de la ville vole en éclats si bien que les binarités de la société patriarcale se défont, le traumatisme des violences terroristes se résout dans l'expérience de la résilience salvatrice. Mais, tout compte fait,

l'utopie reste une utopie. Les villes sont ce qu'elles sont et le changement n'est pas pour demain. La crise est là, tenace et incurable. Pour bien en comprendre les mécanismes complexes, une approche purement réaliste de l'espace s'avère insuffisante. Il faudra alors partir à la quête de la symbolique de la ville dans les fictions de Boudjedra.

4. Vers une représentation symbolique de la ville

Loin de Timimoun, espace utopique, se dressent les villes, monstres tentaculaires qui broient sans pitié les hommes faibles et désemparés. Les descriptions de Boudjedra, qui sont d'une violence extrême, s'inscrivent dans le prolongement de ces tableaux urbains inquiétants que proposent Zola, Baudelaire. Ce dernier s'appesantit sur les transformations de Paris qui font perdre à certains lieux leur poésie originelle. Dans le chapitre 12 de *L'Assommoir*, Zola peint avec beaucoup de compassion le spectacle de la déchéance de Gervaise qui, un soir de paie, erre seule dans les rues de Paris. Pendant que les « pochards » festoient dans les « bastringues », à demi morte de froid et de faim, elle s'apprête à rejoindre les malheureuses qui se prostituent sur les boulevards extérieurs. Très tôt, chez beaucoup de romanciers, émerge une prise de conscience aiguë des ravages de la modernité et de l'industrialisation dont les grandes villes portent les stigmates.

La médina, avec ses rues étroites, ses échoppes, ses maisons basses et ses odeurs est le théâtre privilégié de la narration chez beaucoup de romanciers maghrébins⁷. Son évocation est associée souvent à des souvenirs d'enfance heureux ou traumatisants. Le ton est intimiste et empreint d'une certaine nostalgie. On dirait que les romanciers tentent ainsi de préserver les vestiges d'un monde condamné à disparaître. Face à la médina, se dresse la ville européenne associée, qu'on le veuille ou non, au colonisateur qui déstabilise, par son intervention intempestive, l'architecture de villes millénaires. Avec l'espace, les structures économiques et sociales subiront des modifications incontrôlées. C'est pourquoi, pour le sujet maghrébin, la ville européenne est en même temps objet de fascination et de rejet. Les effets déshumanisants des villes tentaculaires seront en effet amplifiés par le choc de l'altérité. L'espace urbain va cristalliser pour ainsi dire les crises multiples de la société qui n'a jamais rompu avec l'ancien et qui n'a pas non plus totalement accepté le nouveau. Dans les fictions de Boudjedra, la ville est très présente. Qu'il s'agisse d'Alger ou de Constantine, elle est érigée en symbole. On y lit les tensions identitaires et les fractures sociopolitiques qui divisent les classes sociales et qui séparent les individus.

Ailleurs, voici comment Constantine se trouve représentée : « elle donne l'impression de se briser en mille segments. Se diffractant. Se dissolvant. Se reformant à nouveau, un peu plus loin. Se conglomerant. Se boursouflant. Se dédoublant. Se surchargeant » (Boudjedra, 2000 : 15). Monstre protéiforme, la ville se reconstitue, se recompose indéfiniment dans un jeu inquiétant de lignes et de formes. Elle inquiète parce

⁷ On pense à titre d'exemple à Driss Charïbi, à Ahmed Sefrioui, à Mohamed Dib, à Albert Memmi.

qu'elle ne peut être cernée et exclut toute familiarité rassurante. Dans un passage, la ville jouit du spectacle de la désolation qui l'entoure (« la ville vivait sa liesse ») et du mouvement de la foule compacte, déshumanisée :

La ville vivait donc sa liesse parmi les gravats, les décombres, les calcinations et l'odeur forte et tenace de brûlé qui pollue l'atmosphère, imbibait les vêtements, desséchait les narines et piquait les yeux des cohortes de manifestants agglomérés, compactes, se mouvant par vagues colorées qui déferlaient des hauteurs de la cité vers le port tout en bas, créant des bousculades incroyables, des piétinements parfois mortels, des encombrements qui duraient une matinée un après-midi (Boudjedra, 2000 : 199).

Dans ce sens, la structure narrative joue un rôle crucial dans la représentation symbolique de la ville, en transmettant à la fois son atmosphère vibrante et ses contradictions. Le rythme de la prose, dynamique, presque musical, évoque le mouvement des manifestants. L'utilisation de phrases longues et d'énumérations (« les gravats, les décombres, les calcinations ») crée un effet de vagues, imitant le flux des corps dans la ville. Ce rythme effréné communique l'idée d'une ville vivante, mais également chaotique. Le lecteur est entraîné dans ce tourbillon, ressentant l'énergie collective mais aussi le danger inhérent à cette agitation.

Il serait intéressant de voir aussi le rapport entre l'instance narrative et l'instance regardante. Le narrateur adopte le point de vue des personnages, mais va plus loin qu'eux, jouit de son omniscience pour donner une dimension autre à la manifestation qui est en train d'avoir lieu : les odeurs qui piquent les yeux, qui imbibent les vêtements, qui dessèchent les narines et le mouvement tumultueux. La ville est le lieu du chaos et du désordre inquiétant, le lieu d'un mouvement qui refuse de prendre forme.

Par ailleurs, les métaphores et des descriptions évocatrices contribuent à la charge symbolique de la description. Les « vagues colorées » qui se déplacent vers le port peuvent symboliser l'espoir et la diversité, mais aussi la désorganisation et le désespoir. Les « bousculades incroyables » et les « piétinements parfois mortels » évoquent la lutte et le sacrifice, renforçant l'idée que la ville est à la fois un espace de vie et de mort, d'aspiration et de désespoir.

Le contraste entre la « liesse » et les « gravats » souligne une dualité fondamentale dans la représentation de la ville. Alors que la liesse indique une forme de célébration et d'espoir, les décombres évoquent la destruction et le traumatisme. Ce double aspect renforce la perception de la ville comme un espace complexe, où les rêves et les réalités s'entremêlent, marquant profondément l'identité collective.

L'hypotypose de Constantine, le rythme des phrases, le jeu du point de vue et les métaphores nous livrent le spectacle d'une ville meurtrie, ruinée, morcelée. Cela ne fait que refléter l'univers intérieur des personnages, réduits, eux aussi, à des débris qui

tardent à prendre forme. Tout se passe ici comme si l'espace physique où se joue le drame correspondait structurellement à l'espace mental, cette configuration « fait du réel citadin un certain reflet d'un univers intérieur chaotique » (Gontard, 1998 : 84) et vice-versa.

En effet, à l'image des individus, les villes possèdent une mémoire, qui porte à son tour les stigmates de la violence passée du colonialisme et présente liée aux promesses non tenues après l'indépendance. Sur un plan purement symbolique, la fenêtre servira de foyer focal permettant l'accès à cette mémoire. Dans *Les Figuiers de Barbarie*, le narrateur se rappelle à travers la fenêtre de sa maison le passé douloureux de la ville d'Alger :

Rayonnement plus lumineux et plus meurtrier qui me rappelait tant de meurtres, de crimes, de massacres, de génocides, de trahisons, de guerres intestines ou fratricides ou intégristes, de simples morts, de morts naturelles comme on dit, ou accidentelles comme on dit. (Boudjedra, 2010 : 209)

Ayant été le théâtre des violences de la guérilla urbaine pendant la guerre de libération⁸, Alger fut des années après, le théâtre des violences de la décennie noire. Des attentats terroristes firent des centaines de victimes. On dirait qu'une fatalité tragique pèse sur la ville. La fenêtre est une ouverture sur la mémoire meurtrie, ouverture par laquelle ressurgissent, par une sorte d'association mécanique, une série d'« obsessions répétitives » (Boudjedra, 2010 : 212). Loin d'ouvrir sur l'illusion d'un ailleurs salvateur, la fenêtre devient dans ce roman le signe de l'impossibilité de s'affranchir et du monde social et de son passé. Elle est le signe de l'enfermement dans des souvenirs douloureux. Ceux de la violence du pouvoir colonial, ceux de l'écrasement de la tante Fatma par le tramway, ceux de la mère accusée d'adultère et ceux du destin tragique de Fernand Yveton, le communiste condamné injustement à mort. Jeter un regard par la fenêtre équivaut à une réactivation simultanée de la mémoire des lieux et de celle des individus à telle enseigne que l'on peut parler d'une intériorisation de l'espace et d'une spatialisation de la conscience.

Plus intéressante est la portée anthropologique de la représentation de la ville chez Boudjedra. Féminisé, l'espace citadin sera représenté comme « un sujet anthropomorphe sexué » (Gontard, 1998 : 84), sujet qui réactive les peurs primaires de la sorcière, de la femme castratrice aux pouvoirs extraordinaires : « à cause de la mer et de l'humidité, Alger baigne souvent dans une ambiguïté végétale qui accélère les turbulences de l'enfance et les condamne à l'insomnie » (Boudjedra, 2010 : 207). Rappelons que, dans la psychanalyse freudienne, la castration symbolique est un concept central. Freud relie cette notion à la peur de la perte, souvent associée à la figure maternelle. La

⁸ Le film *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, sorti en 1966, rend compte de cette période cruciale de l'histoire de l'Algérie.

femme est perçue comme celle qui incarne le manque et l'absence, suscitant à la fois désir et peur. Quant à la femme castratrice, c'est celle qui, selon les anthropologues⁹, veut tout contrôler, qui veut s'accaparer le phallus, le pouvoir. Féminisée, la ville concentrera chez Boudjedra, tous ces attributs. Elle suscite la peur surtout qu'elle se trouve associée à l'eau, au sang, laissant ainsi se profiler la menace de la liquéfaction du sujet, de sa dissolution totale. Beaucoup de descriptions chez Boudjedra suggèrent cette idée. La ville est comparée à une ogresse insatiable, à une mer qui engloutit ses habitants, à un lieu :

[o]ù la tentative du suicide est plus grande que dans n'importe quelle autre ville, où des cohortes de suicidaires, surtout des femmes (toujours amoureuses trahies, toujours engrossées, toujours déflorées, toujours séquestrées, toujours violentées, toujours punies) venaient dans cette ville montagneuse se punir elles-mêmes et se jeter dans les eaux tumultueuses du Rhumel. (Boudejdra, 2017 : 50)

En somme, la ville acquiert chez Boudjedra une dimension symbolique. Elle constitue un thème structurant de son univers romanesque. Progressivement, des lieux connus, familiers seront porteurs d'une signification qui se dégage avant tout de la dynamique textuelle, indépendamment de la référentialité. Ainsi, des villes comme Alger, Constantine se transforment en machines impitoyables broyant les êtres et les âmes. La ville se présente aussi à l'image de la mémoire et de la conscience des personnages, morcelées et fragmentaires. Elle est surtout révélatrice des peurs primaires de la société arabo-musulmane si bien qu'elle devient le symbole de la femme castratrice et l'incarnation de la féminité inquiétante. En gros, la ville comme symbole nous livre la clef de la crise multiforme de la modernité en Algérie, une crise aux multiples facettes où le social, l'économique, le culturel interagissent pour nous livrer le spectacle d'une société en quête de repères.

5. Conclusion

En conclusion, chez Boudjedra, la ville est davantage symbolique que référentielle. Le traitement de l'espace en tant que concept fondamental dans la construction du rapport au monde s'intègre dans une vision subversive globale qui part de l'idée que les rapports de domination, qui écrasent l'individu et le privent du pouvoir de l'action, se répercutent sur l'espace, devenu une grande prison sous le double effet de traditions sclérosantes, du colonialisme et de la montée en puissance de l'intégrisme. L'impression qui se dégage des romans de Boudjedra, abstraction faite de leur date de parution : *La Répudiation*, *La Vie à l'endroit*, *Fascination*, *Les Figuiers de barbarie*, *La Dépossession*,

⁹ Nous pensons ici aux *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand.

c'est que la société algérienne, fondamentalement archaïque, ne fait que changer la figure du père tutélaire. Le leader nationaliste laisse ainsi place au *fqih*, au djihadiste. Au fond, les mêmes valeurs s'expriment sous des formes discursives et idéologiques différentes. C'est pourquoi, la dualité du clos et de l'ouvert vole en éclats. En Algérie, tous les lieux sont des prisons et les lieux ouverts plus que les lieux fermés. La ville, comme théâtre privilégié de l'action, sera porteuse de valeurs symboliques qui vont dans le même sens. Elle est associée à la mémoire douloureuse et suscite la peur et l'angoisse. Dès lors, Boudjedra recourt à l'imagination d'un espace utopique en tant qu'échappatoire. Celle-ci n'est possible à moins de se réfugier dans l'utopie comme expression de désespoir et de colère ultimes. L'utopie est la subversion radicalisée du vécu, lequel subit de la sorte la loi de l'inversion. En un mot, le traitement de la ville rend compte et de l'esthétique de Rachid Boudjedra et de sa vision du monde. Refusant les clôtures de toutes sortes, le romancier algérien crie sa colère devant les intégrismes qui enferment les corps et les consciences dans un espace fermement circonscrit. D'où une écriture subversive, violente qui rappelle la prédisposition des sociétés arabes à la clôture rassurante des systèmes de pensées totalitaires. Comment en sommes-nous arrivés là ? se demande Boudjedra quand il constate, désespéré, que nous n'avons pas su porter à son terme ni les prémisses de la modernité de la colonisation ni les promesses originelles des Lumières arabes. Et la représentation de la ville sera l'expression privilégiée de ce blocage tragique. Les villes européennes qui ont poussé à côté des médinas prouvent si besoin est que nous avons mis un pied dans la modernité. Mais, ce ne fut qu'une modernité de façade. Les référents religieux, les traditions nous empêchent d'aller plus loin si bien que nous vivons dans une dualité tragique. Nous sommes obligés d'accepter les apports de la société civile sans pouvoir pour autant renier des schèmes, des représentations, des dogmes qui sont incompatibles avec la modernité. Nous sommes alors condamnés à vivre dans un entre deux en entretenant l'illusion de pouvoir concilier l'inconciliable.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARON, Paul *et al.* (2002) : *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris, PUF.
- BACHELARD, Gaston (2004) : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF (coll. Quadrige), 9^e édition.
- BENMERABET, Fouzia (2018) : « L'espace du tragique ou le drame de la mère dans *La Répudiation* de Rachid Boudjedra ». *Synergies Algérie*, 26, 87-96.
- BERREZZOUK, Mohammed (2019) : *L'espace dans le roman marocain d'expression française entre 2000 et 2010*. Tanger, Virgule.
- BOUDJEDRA, Rachid (1969) : *La Répudiation*. Paris, Denoël.
- BOUDJEDRA, Rachid (1994) : *Timimoun*. Paris, Denoël.

- BOUDJEDRA, Rachid (1997) : *La Vie à l'endroit*. Paris, Grasset.
- BOUDJEDRA, Rachid (2000) : *Fascination*. Paris, Grasset.
- BOUDJEDRA, Rachid (2010) : *Les Figueurs de Barbarie*. Paris, Grasset.
- BOUDJEDRA, Rachid (2017) : *La Dépossession*. Paris, Grasset.
- COLLINGTON, Tara (2006) : *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*. Montréal, Xyz (coll. « Théorie et littérature).
- GONTARD, Marc (1998) : « La pulsion descriptive. Paysages de villes dans *Nedjma* ». *Europe*, 828 (Spécial Kateb Yacine), 84-93.
- ILINCA BARTHA, Balas (2010) : *L'utopie dans la littérature française de l'aube du classicisme à l'aube des lumières*. Thèse de doctorat en lettres sous la direction d'Olivier Leplâtre et de Jean-Pierre Landry. Lyon, Université de Lyon 3.
- MITTERRAND, Henri (1980) : *Le Discours du roman*. Paris, PUF.
- PARAVY, Florence (1999) : *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. Paris, L'Harmattan.
- PEREC, Georges (1974) : *Espèces d'espace*. Paris, Galilée.
- RICŒUR, Paul (1986) : *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique 2*. Paris, Seuil.
- BUYER, Raymond (1988) : *L'Utopie et les utopies*. Paris, Gérard Monfort.

**L'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo*
de Jean-Philippe Toussaint :
fragmentation, minimalisme et instantanéité**

Assia MARFOUQ

Université Hassan Premier

assia.marfouq@uhp.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0002-1803-3279>

Abdelghani BRIJA

Université Mohammed V

a.brija@um5r.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0002-3355-3395>

Resumen

Este artículo examina cómo *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint transpone la estética fotográfica en la narración literaria. Analizamos cómo la fragmentación, la instantaneidad y la no-escritura estructuran el relato privilegiando la contemplación sobre la acción. A través de escenas-imágenes, el autor inmoviliza momentos efímeros e invita a una percepción del tiempo suspendido. Esta estética fotográfica, basada en el minimalismo y la discontinuidad, se inscribe en la tradición del posmodernismo y del Nouveau Roman, al deconstruir las convenciones narrativas tradicionales. El texto se convierte así en un espacio donde la imagen prevalece sobre la intriga, redefiniendo la poética de la novela contemporánea.

Palabras clave: fotografía, estética, novela, Toussaint.

Résumé

Cet article examine comment *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint transpose l'esthétique photographique dans la narration littéraire. Nous analysons comment la fragmentation, l'instantanéité et la non-écriture structurent le récit en privilégiant la contemplation plutôt que l'action. À travers des scènes-images, l'auteur fige des moments éphémères et invite à une perception du temps suspendu. Cette esthétique photographique, fondée sur le minimalisme et la discontinuité, s'inscrit dans la filiation du postmodernisme et du Nouveau Roman, en déconstruisant les conventions narratives traditionnelles. Le texte devient ainsi un espace où l'image prime sur l'intrigue, redéfinissant la poétique du roman contemporain.

Mots-clés : photo, esthétique, roman, Toussaint.

Abstract

This article examines how *L'Appareil-photo* by Jean-Philippe Toussaint transposes the photographic aesthetic into literary narration. We analyze how fragmentation, instantaneity, and non-writing structure the narrative by favoring contemplation over action. Through

* Artículo recibido el 7/01/2025, aceptado el 3/04/2025.

image-scenes, the author freezes ephemeral moments and invites a perception of suspended time. This photographic aesthetic, based on minimalism and discontinuity, aligns with the legacy of postmodernism and the Nouveau Roman, deconstructing traditional narrative conventions. The text thus becomes a space where the image takes precedence over the plot, redefining the poetics of the contemporary novel.

Keywords: photo, aesthetic, novel, Toussaint.

1. Introduction

Jean-Philippe Toussaint, écrivain, cinéaste et photographe belge, est connu pour son style littéraire minimaliste découlant du Nouveau Roman et de la postmodernité, et son exploration de thèmes tels que l'absurde et la fugacité de la vie. Ses romans, souvent empreints d'une esthétique visuelle, questionnent la condition humaine à travers un nouveau style d'écriture caractérisé par la contemplation plutôt que l'action. Sa pratique de la photographie et du cinéma se reflète dans son approche visuelle de l'écriture et lui permet de jouer avec les frontières entre le texte et l'image.

L'Appareil-photo (1988) de Jean-Philippe Toussaint fonctionne, en effet, comme un « photoroman » (Chirollet, 1983 : 40). La parution de ce roman coïncide avec :

[...] le changement du paradigme esthétique, à partir des années 1980, [qui] mène à une diversification du champ littéraire. En effet, c'est dans les années 1980 que la photo est finalement reconnue comme art majeur et la photo devient sujet et objet important du roman » (Donnarieix *et al.*, 2022 : 228).

Donnarieix *et al.* (2022 : 228) précisent, par ailleurs, qu'« à l'époque, le discours littéraire sur la photo culmine dans le dernier livre de Roland Barthes, *La Chambre claire* (1980), vaste réflexion sur la question d'écrire sur la photo en même temps qu'écrire avec ». Ajoutons à cela que, dans la même époque, l'écriture dite « minimaliste » a connu son apogée avec des romanciers tels que Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Christian Oster, Patrick Deville et Marie Redonnet, qui ont publié leurs textes chez les Éditions de Minuit, une maison reconnue comme fer de lance du Nouveau Roman pendant l'après-guerre.

L'Appareil-photo de Toussaint met en œuvre une esthétique photographique qui se traduit par une écriture fragmentée, instantanée et minimaliste. L'auteur compose son récit comme une série d'instantanés qui s'inscrivent dans une progression narrative linéaire. Cette structure fragmentée rappelle quelques principes du montage cinématographique, où les images s'enchaînent sans transition explicite, créant un effet de discontinuité et de suspension temporelle. Le minimalisme, quant à lui, se manifeste dans le style de Toussaint : phrases courtes, descriptions réduites à l'essentiel, absence de psychologie développée des personnages et événements souvent anecdotiques. Ce dépouillement rejoint l'esthétique photographique, qui fixe un moment figé sans

nécessairement en fournir un contexte explicatif. L'image, comme le texte minimaliste, invite à la contemplation plutôt qu'à la narration. L'écriture fragmentée est une conséquence directe de cette approche. Le fragment narratif fonctionne comme une image qui fixe un moment sans forcément établir un lien de causalité avec ce qui précède ou suit. Ce procédé renforce l'idée d'une écriture photographique, où chaque fragment imagé se suffit à lui-même, tout en faisant partie d'un ensemble plus vaste que le lecteur doit recomposer.

Jean-Philippe Toussaint est souvent associé au minimalisme et à une esthétique postmoderne. Son roman *L'Appareil-photo* s'inscrit dans la lignée du Nouveau Roman, mouvement littéraire apparu dans les années 1950 et incarné par des auteurs comme Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor et Claude Simon.

Dans cet article, nous analyserons d'abord comment Jean-Philippe Toussaint exploite la métaphore de l'appareil-photo pour figer des instants de la vie quotidienne, tout en traduisant une esthétique photographique fondée sur la fragmentation. Ensuite, nous mettrons en lumière la manière dont l'instantanéité photographique restructure la temporalité du récit et modifie la perception du temps. Nous étudierons également comment la non-écriture s'inscrit dans une esthétique photographique du vide et de l'implicite. Tout au long de l'analyse, nous démontrerons que cette esthétique photographique, par sa fragmentation et son refus de la linéarité narrative, s'associe aux principes du postmodernisme et prolonge les expérimentations du Nouveau Roman. Enfin, nous montrerons que le minimalisme narratif, en réduisant le texte à l'essentiel, participe à une redéfinition de l'écriture contemporaine, où l'image s'imprime sur la narration.

2. Littérature et photographie : quels liens ?

La relation entre littérature et photographie a longtemps été marquée par la divergence de leurs procédés respectifs. Kate Hamburger (1957 : 187) signalait qu'« il semble que la photographie [...] n'ait rien à voir avec les œuvres d'art littéraires », soulignant une incompatibilité apparente entre la mimésis linguistique et la reproduction technique. Cette opposition, reposant sur la spécificité de chaque médium, a suscité des débats quant à la possibilité d'un dialogue véritable entre les deux arts. Irene Albers (2007 : 13) relance cette réflexion en posant la double question : « Que peut la littérature que la photographie ne peut pas ? », orientant ainsi l'analyse vers les effets poéto-logiques et les redéfinitions du médium littéraire face à la photographie. Cette approche se distingue par sa volonté d'explorer non pas l'influence directe mais les transformations mutuelles induites par leur confrontation.

Malgré cette posture initialement sceptique, les échanges entre littérature et photographie se révèlent plus fréquents et féconds qu'on ne le supposait. Irene Albers (2007 : 14) constate que « les rencontres signifiantes entre littérature et photographie sont plus fréquentes qu'on ne le supposerait à première vue », évoquant une

omniprésence implicite des motifs photographiques dans la littérature du XX^e et XXI^e siècles. Ce constat témoigne d'une interpénétration qui a nourri de nouvelles perspectives théoriques. La reconnaissance de ces interactions a donné lieu à des recherches spécifiques, comme celles de Philippe Ortel dans *La Littérature à l'ère de la photographie* (2002), de Jacqueline Chambon avec *L'imaginaire photographique* (2002) ou encore de Jérôme Thélot dans *Les Inventions littéraires de la photographie* (2003). Dans cette dernière étude, Jérôme Thélot (2003 : 5) souligne qu'il y eut « invention réciproque de la littérature et de photographie : la littérature comprend la photographie qui elle-même la conditionne ». Il va jusqu'à soutenir que « c'est la littérature qui donne sens à la photographie » (Thélot, 2003 : 1), inversant ainsi la hiérarchie apparente entre les deux pratiques. Cette relation dialectique engage une réflexion sur le rôle herméneutique du langage face à l'image. Dans la même perspective, Denis Montier considère que la photographie agit comme un « analyseur » de la littérature. Montier et ses collaborateurs insistent sur la dimension polémique de cette conjonction, affirmant que les « interactions entre littérature et photographie est en réalité une carte de Tendre ! » (Montier *et al.*, 2008 : 8).

L'Appareil-Photo de Jean-Philippe Toussaint s'inscrit bien dans cette logique. Toussaint est parmi les pionniers du photoroman avec son œuvre qui remonte aux années 80, car « c'est aussi dans les années 80 que les sciences humaines et les lettres commencent le débat théorique sur l'intermédialité ; pensons p. ex. aux études de pionner comme le dossier "Photolittérature" de la *Revue des Sciences Humaines*, n°81/210, 1988 » (Donnarieix *et al.*, 2022 : 228).

L'œuvre de Philippe Toussaint est caractérisée par une dimension photographique, elle « prolonge une tradition littéraire qui, d'Émile Zola au Nouveau Roman, mobilise l'esthétique photographique » (Albright, 2014). D'ailleurs, « [l]a critique qualifie les trois derniers romans de Jean-Philippe Toussaint de cinématographiques. Une préoccupation pour le visuel marque toutefois l'ensemble de son œuvre » (Albright, 2014). *L'Appareil-photo* et *La Télévision* par exemple, sont deux romans qui témoignent de l'intérêt de Toussaint pour les images et la photographie. Toussaint a toujours rêvé de devenir cinéaste. Le lien entre l'écriture et l'image dans ses récits est motivé d'abord par un choix personnel :

J'avais vingt ans [...], et je n'avais jamais pensé auparavant que j'écrirais un jour [...] La chose au monde qui m'intéressait le plus à ce moment-là était sans doute le cinéma, j'aurais bien voulu, si l'entreprise n'avait pas été aussi difficile à mettre sur pied, pouvoir faire un film [...] Parallèlement, à la même époque, deux lectures furent déterminantes et ont sans doute favorisé ma décision de commencer à écrire. La première est la lecture d'un livre de François Truffaut, *Les Films de ma vie* (Toussaint, 2001).

L'Appareil-photo se démarque du récit traditionnel par sa trame décousue faite d'épisodes autonomes sans progression narrative évidente. Comme l'explique Jean Ricardou dans *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), l'intrigue n'est plus qu'un prétexte, un effet de surface masquant un travail formel sur l'écriture. Chez Toussaint, le récit se résume à des moments de vie anodins (prendre des photos, conduire, traverser un ferry) qui, isolément, n'ont pas d'impact narratif mais servent une exploration du quotidien. Aussi, *L'Appareil-photo*, à côté de *La Télévision* est caractérisé par la primauté du regard sur l'action : le narrateur n'analyse pas les événements, mais les observe et les décrit, comme le suggère Alain Robbe-Grillet (2013) qui déclare que le roman ne doit plus raconter mais montrer. Loin du roman psychologique traditionnel, *L'Appareil-photo* adopte également une esthétique où les descriptions des gestes et des objets (le photomaton, la mer, la pluie) prennent le pas sur le récit lui-même. Se rapprochant du style de Butor dans sa fiction *L'emploi du temps* (1995), Toussaint envisage l'environnement, non pas comme un simple décor, mais comme une composante essentielle du texte. L'image d'un lieu, sa lumière, son ambiance ont autant de poids narratif qu'un événement. Le récit de Toussaint « dialogue avec la lumière, le vent, le temps et la mémoire » (Marfouk, 2024 : 251). Parallèlement à cela, les dialogues sont rares et les pensées du narrateur sont réduites à des impressions immédiates. Ce choix narratif a été largement abordé par Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* (1956), où elle critique la psychologie classique et défend une littérature basée sur les sensations brutes. Dans le Nouveau Roman, le personnage traditionnel disparaît : il n'a plus de profondeur psychologique et devient un simple vecteur de perception. Le héros y est représenté comme un être flottant, détaché, souvent perdu dans un monde qu'il observe, sans en être pleinement acteur. Cette absence de subjectivité est évidente dans *L'Appareil-photo*, où le narrateur est anonyme, indéfini et sans trajectoire claire. Son comportement apathique et contemplatif rappelle les protagonistes de *L'Année dernière à Marienbad* (1968) de Robbe-Grillet. Ajoutons à cela l'action quasi inexistante et les événements (prendre des photos, conduire, attendre) dépourvus de dramatisation : une esthétique du vide qui rappelle aussi les œuvres de Samuel Beckett. Toussaint réduit son récit à l'essentiel en remplaçant la parole par un silence pesant. *L'Appareil-photo* rejoint ainsi le Nouveau Roman par son esthétique qui refuse le figement dans le roman traditionnel. C'est « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture » déclare Jean Ricardou (1967 : 111) en qualifiant ce nouveau mouvement romanesque.

3. L'esthétique photographique entre fragmentaire et non-écriture

Bien que la photographie, au sens matériel, n'ait pas de rôle explicite dans le récit, elle imprègne le style et la narration, agissant comme une pièce manquante dans un puzzle qui ne se révèle pleinement qu'à la fin de la lecture. La description devient alors une photographie qui nous embarque dans les pensées d'un homme dont on ne

sait pratiquement rien, mais qui, à travers son quotidien banal, apprend à conduire, s'inscrit dans une auto-école, et débute une relation avec la secrétaire.

Le narrateur, un homme d'une trentaine d'années, raconte des fragments de sa vie : sa rencontre avec une femme, une amitié qui s'est formée, un court séjour à Londres, une traversée en ferry, et la découverte d'un appareil photo abandonné sur un siège vide après une longue séquence de voyage en bateau d'Angleterre en France. C'est un roman qui tente de reconstruire une histoire « tiraillée entre les fragments de plusieurs espaces et temps en tissant les liens rompus entre l'ici et l'ailleurs » (Eddahbi, 2024 : 50). La trouvaille anodine et insignifiante de l'appareil-photo est pourtant un point de bascule dans le récit. Trouvé par accident, l'objet acquiert une importance symbolique. Il ne s'agit pas d'un objet précieux, mais d'un objet banal qui s'inscrit dans la poétique du quotidien propre à Toussaint et qui devient un élément déclencheur qui interroge le rapport du personnage au réel et à l'image. L'appareil-photo reste dans le récit un objet qui ne produit aucune photographie, contrairement à ce qu'évoque le titre du roman qui suggère simplement une « fonction désignative » (Marfouq, 2023 : 97). Cet objet figure dans le récit comme si sa fonction était davantage liée à une suspension du temps et à l'inachèvement qu'à une réelle capture de photos. Ce dispositif technique marginal qui a pourtant eu le privilège de figurer en tête de livre, permet aussi de s'interroger sur la part de la fiction dans la construction de la réalité et vice-versa.

L'appareil photo transforme le récit. Chaque scène fonctionne comme une photographie à part : une cabine téléphonique en pleine campagne, la traversée de la Manche la nuit au milieu des flots, etc. Le narrateur, assis sur un cabinet de toilette ou par terre dans une cabine téléphonique, laisse la vie passer. Comme en prenant une photo, il essaie d'en saisir l'essence. Le récit « engage une tout autre saisie de la réalité et du temps, une saisie moitié filmique, moitié photographique » (Huglo, 2007). C'est un récit aux caractéristiques postmodernes qui reflète l'absurdité et la fugacité de la vie à travers la description de scènes-images sans liaison apparente. Comme dans la photolittérature de Denis Roche, Toussaint semble adopter « la prise de vue [comme] support [de son] récit » (Kunz Westerhoff, 2013). Par ailleurs, ce roman qui se caractérise par la technique du zapping relevant des œuvres postmodernes est doté d'une nouvelle esthétique, comme confirmé par De Goumay et Mercier (1988 : 96) :

[...] le zapping, mode d'agencement d'un contenu donné, peut être appréhendé comme une production de forme ; aussi est-il tentant d'y rechercher une esthétique. Différentes mises en perspective du phénomène font apparaître des correspondances avec des modèles hétérogènes, inajoutables, mais dont l'articulation complexe renvoie à l'élaboration de la modernité.

L'Appareil-photo de Toussaint, par sa technique du zapping, reflète en effet la société actuelle : « L'inflation des messages et des images dans la médiasphère qui entraîne la pratique très postmoderne du *zapping* nous fait vivre dans un univers de superposition,

de collage où le discontinu devient un procès universel » (Dugast-Portes et Touret, 2001). Cette discontinuité narrative s'inscrit dans la filiation du Nouveau Roman, qui rejette la linéarité du récit traditionnel au profit d'une esthétique du morcellement.

L'Appareil-photo raconte un fragment de vie d'un personnage qui décide un jour d'apprendre à conduire. Il a fait son inscription à l'auto-école et devait présenter deux photographies pour des formalités assez simples. Sans gêne, il usera de toutes les excuses pour passer de plus en plus de temps dans l'agence, jusqu'à ce qu'il tombe progressivement amoureux de Pascale, une employée à l'agence. Par la suite, ils vivront tous les deux des aventures rocambolesques et très ordinaires, comme vouloir changer une bouteille de gaz au supermarché du coin ou encore se rendre chez un pédicure milanais. Les photos, comme document officiel exigé pour le dossier cèdent la place aux photos familiales d'enfance, documents privés qui sont devenus le motif de rapprochement entre le narrateur et la secrétaire :

Avant de prendre congé, je lui confiai du reste à ce propos que, tout à l'heure, j'avais retrouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit. Je vais vous les montrer d'ailleurs, dis-je en sortant l'enveloppe de la poche de ma veste, et, faisant le tour du bureau, je les lui présentai une par une, me penchant au-dessus de son épaule pour m'aider du doigt dans mes commentaires. Alors là, dis-je, je suis debout à côté de mon père et là c'est ma sœur, dans les bras de ma mère. Là, on est tous les deux avec ma sœur dans la piscine. [...] Voilà, dis-je en rangeant les photos dans l'enveloppe, je pense que vous conviendrez que cela ne nous est pas d'une grande utilité (pour le dossier, dis-je) (Toussaint, 2007 : 10-11).

Les photos dans ce passage représentent une absence de l'identité civile qui manque véritablement au dossier, une transformation dans la relation entre le narrateur qui se révèle par les photos superposées qu'il montre, et la jeune femme, mais aussi un geste réflexif sur soi qui sera développé largement dans le roman. L'attitude réflexive à laquelle nous invite Toussaint à travers ses scènes dépourvues de mouvement et d'action, se déploie à travers des situations figées dotées d'une autre visibilité, comme si l'écriture fixait la vie dans son enveloppe de mort, « comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant » (Toussaint, 2007). Cette technique, que l'on peut qualifier d'*ekphrasis* toussaintienne, « vise à lier l'espace du lisible et celui du visible » (Olivier, 2021 : 174), pour former ainsi une chimère picturale et littéraire où la photographie se transpose en écriture.

La photographie au sens figuré devient le motif central du roman et de la trame narrative. Ce dispositif narratif, qualifié d'« appareil-récit » par Gérard Prince (1994), est une « une remise en question de la culture des images, qui engage une tout autre saisie de la réalité et du temps, une saisie moitié filmique, moitié photographique » (Huglo, 2007 : 96). Les fragments textuels dans le récit « deviennent des éléments narratifs intégrés dans un cadre scénographique cohérent » (Idtnaine, 2024 : 160).

L'Appareil-photo n'a pas de commencement, ni de fin, un peu comme on prend l'appareil photo pour immortaliser des moments qui ne s'inscrivent pas dans une histoire. La narration ne cherche plus à reconstituer une intrigue, mais à capter la matière même du vécu dans sa fragmentation. Le passage suivant ouvre le récit et souligne un manque d'ancrage :

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux (Toussaint, 2007 :7).

Comme le précise Michel Biron (1989 :12) : « Après la rencontre initiale, le récit ne progresse plus ; il glisse d'un instantané à l'autre avec le plus de légèreté possible sans qu'il soit possible d'y voir l'ombre d'une quête ». En fait, les péripéties dans *L'Appareil-photo* de Toussaint ne sont pas des actions mais des épisodes qui se succèdent sans lien de causalité et que le narrateur subit passivement. Le récit agit comme une pellicule qui nous permet de visualiser les longues plages descriptives qui ralentissent le récit et qui sont chargées de parole et de perceptions visuelles et auditives transmises par le narrateur. Le visible dans *L'Appareil-photo* est fluide et les déplacements du narrateur défilent comme dans un film. La vision de l'auteur ralentit à chaque fois pour fabriquer une sorte de vision filmique qui donne une autre configuration de la réalité, de la passivité de la réalité et de son évidence. Le passage suivant marque l'un des moments de ralentissement faits par l'auteur pendant sa traversée en ferry :

Accoudé à la rambarde, les photos à la main, je voyais la mer qui n'en finissait pas, les vagues qui ondulaient au large, immenses et sans écume. La pluie, qui n'avait cessé de tomber finement jusqu'à présent, à peine une bruine légère qui venait se mêler aux embruns et qui rendait les vêtements poisseux [...] se mit soudain à tomber avec violence sur le pont et je m'éloignai le long de la rambarde en regardant la mer qui se transforma en quelques instants en un immense tamis noir et bruyant parcouru par l'averse. J'avais quitté le pont et, après avoir descendu plusieurs escaliers à l'intérieur du bateau, j'empruntais quelques larges travées sombres et silencieuses, où, de chaque côté de moi, étaient des rangées de longs sièges beiges rembourrés, sur lesquels des gens dormaient dans l'obscurité (Toussaint, 2007 : 97).

Ce ralentissement de la vision accompagné d'un éclairage nocturne est très fréquent dans les passages descriptifs de *L'Appareil-photo*, ce qui contribue à fabriquer des photographies nuancées et des visions filmiques qui détachent la réalité de son évidence. Cette esthétique, qui rejoint la technique de l'« *estranagement* » de Carlo Ginzburg (2001 : 21), définie comme une technique littéraire permettant de voir le monde avec un œil neuf, consiste à ramener « la matière fictionnelle à la matière

sensible » (Rancière, 2001 : 9). Elle est déployée dans presque tous les espaces évoqués dans le récit : la ville, la nature, les paysages, les endroits publics et intimes.

Les photographies prises dans le photomaton sont décrites par le narrateur dans le mode de ralentissement. Elles sont lues par l'auteur comme un pouvoir réflexif qui relance la question de l'identité. Après les avoir prises, il les contemple :

C'était quatre photos en noir et blanc, mon visage était de face, on voyait le col entrouvert de ma chemise, les épaules sombres de mon manteau. Je n'avais aucune expression sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là. Assis sur le tabouret de la cabine, je regardais devant moi, simplement, tête baissée, et les yeux sur la défensive, et je souriais à l'objectif, enfin je souriais, c'est comme ça que je souris (Toussaint, 2007 : 96-97).

Les photos prises ne rapportent rien d'exclusif sur l'apparence du narrateur, mais renvoient à sa lassitude et sa fatigue dues au combat continu avec la réalité, la mort et le temps qui passe. Cette scène repose sur le minimalisme cinématographique. On a l'impression qu'une caméra est en long plan fixe sur le personnage qui ne quitte pas sa place. Les couleurs en noir et blanc accentuent les degrés d'objectivité et d'abstraction. Cette technique scripturale empruntée de l'art cinématographique donnant lieu à des images-temps plutôt qu'à des actions, se répète dans toutes les scènes où le narrateur se trouve seul dans un espace fermé (salle de bain, cabine téléphonique, etc.). Ces moments de solitude représentent une pause obligatoire pour le narrateur.

Dans *L'Appareil-Photo* de Jean-Philippe Toussaint, la non-écriture se déploie comme une composante essentielle de l'esthétique photographique. Claire Olivier (2021 : 173) souligne que « Toussaint s'inscrit dans cette nouvelle mimésis de l'écriture contemporaine où le mécanisme de la métalepse se met en place comme une défense et illustration de la puissance créatrice ». Cette approche suggère une écriture qui ne se contente pas de raconter une histoire, mais qui engage une réflexion sur le processus même de la création littéraire, semblable à la manière dont une photographie fixe un instant tout en évoquant un hors-champ invisible.

Sémir Badir (1998 : 12) décrit les romans de Toussaint comme se présentant :
 sous forme de fragments, de longueur variable [entre une seule phrase et quelques pages], parfois numérotés. Semblable à une composition ou à un tableau, chaque fragment possède à la fois une forme stylistique dense et un contenu narratif autosuffisant [souvent agrémenté d'une chute].

Ces fragments fonctionnent comme des instantanés, chaque scène étant un tableau autonome, qui invite le lecteur à une contemplation plus qu'à une lecture linéaire. Les scènes-photos dans le roman sont comme un palimpseste. En effet, « l'écriture palimpseste est au cœur du projet d'écriture de l'auteur qui construit son texte en

se fondant sur la multiplicité et la perte de repères » (Marfouq, 2024 : 48). La fiction chez Toussaint dans *L'Appareil-photo* est « L'aventure de la perception et l'aventure de l'écriture [qui] constituent les deux côtés d'une même médaille » (Albers, 2007 : 158).

L'Appareil-photo est à l'image d'une photographie qui saisit un moment plus profond que l'image visible. Plutôt que de suivre un déroulement narratif classique, le lecteur est amené à s'arrêter, à observer chaque fragment comme une scène prise par l'objectif, où chaque détail, chaque silence, se déploie profondément dans les interstices de la narration. Robbe-Grillet (2013 : 19) précise que « ce n'est pas l'objectivité de la caméra qui les [les nouveaux romanciers] passionne, mais ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire ». Dans son roman, Toussaint cherche justement « à s'approprier le pouvoir de captation de l'appareil-photo ou de la caméra pour donner à voir un fragment de réel que l'œil du narrateur aurait été incapable de saisir sans l'intervention du dispositif » (Richir, 2018 : 261).

Par ailleurs, nous assistons également à une contiguïté événementielle qui ne crée pas une unité et qui a un caractère dispersé et chaotique. Même le personnage principal est toujours distrait, en attente, errant et « délocalisé dans l'espace et le temps » (Huglo, 2007 : 98). Il s'agit d'une non-écriture qui fixe les moments d'un personnage qui va toujours ailleurs, qui fait autre chose, toujours en contemplation dans ses moments de passivité. On ignore ce qu'il fait dans la vie, mais il semble à l'aise. On assiste à une platitude des événements qui n'anéantissent pas l'histoire mais la transforment, car elle devient construite sur une suite de description d'épisodes plutôt que d'actions.

La description des lieux n'échappe pas à la paratopie. Elle débouche souvent, au contraire de ce qu'attend le lecteur, à des détails inattendus. C'est ce qui ressort bien pour la description de Londres par le narrateur, dont le regard n'enregistre que des détails qui n'informent pas sur cette cité : il est tantôt attiré par le ciel, tantôt décrivant une émission de télévision ou la chambre où il héberge, ou regarde simplement un parc par la fenêtre, comme si rien d'intéressant ne se passait à Londres. À la manière des procédés filmiques, le narrateur passe subitement d'un plan à l'autre, de façon à la fois fluide et fragmentaire :

Vers neuf heures et demie, nous nous mîmes en route pour le restaurant. Le ciel, que je regardais à l'occasion, nuageux et sans lune, se déplaçait sous le vent dans un tumulte de nuages sombres qui se précipitaient en silence vers d'autres cieux. Le restaurant présentait une enseigne lumineuse et nous avions accès à la salle par une petite porte de jardin, grillagée qui donnait sur la rue. Sur le perron, que des lumières tamisées éclairaient diffusément, se tenait un maître d'hôtel indien [...] (Toussaint, 2007 : 76).

Toussaint semble exploiter son potentiel en tant que cinéaste et scénariste dans son écriture. Pourtant, ce n'est pas une écriture scénaristique, car les modalités filmique

et photographique se déploient uniquement au niveau du style et de ses effets. Le narrateur dans l'extrait ci-dessus passe du haut en bas, de la lumière à l'obscurité, du mouvement à la stabilité, d'un plan à l'autre en enchaînant des éléments discontinus ce qui donne lieu à une écriture fragmentée, caractéristique de l'écriture postmoderne qui met au premier plan l'idée de réseau et de dissémination, la réalité discontinue, fragmentée, archipélique et modulaire. Le sujet postmoderne ne croit qu'à l'instant présent puisque le futur est incertain. Dans *La Condition postmoderne*, François Lyotard (1979 : 7-8) souligne que : « La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs ». De Goumay et Mercier (1988 : 98) ajoutent que :

le discontinu —ou tout ce qui participe d'un effet de cassure— revêt une valeur heuristique dans la sensibilité moderne. Comme si pour dévoiler le réel à notre intelligence et à nos sens, il fallait secouer la conscience anesthésiée par la permanence du monde, la durée. La crise devient alors le moyen d'atteindre non pas la vérité mais la vie, comme une donnée extérieure à soi. Dans cette exploration de la vie hors de soi, dans la quête de l'instant qui atteste que quelque chose est quand même arrivé à l'insu de notre regard ou notre perception consciente, la photographie a joué un rôle majeur.

L'esthétique toussantienne s'inscrit en effet dans un « plus grand culte de l'image au détriment du récit. Le zappeur viserait une “ verticalité de l'image ” comme Barthes parlait d'une “ verticalité du mot ” à propos de la poésie moderne » (De Goumay et Mercier, 1988 : 99). À propos de cette verticalité, Barthes (1953 : 72) avance que :

Le langage classique se réduit toujours à un continu persuasif, il postule le dialogue, il institue un univers où les hommes ne sont pas seuls, où les mots n'ont jamais le poids terrible des choses, où la parole est toujours la rencontre d'autrui. Le langage classique est porteur d'euphorie parce que c'est un langage immédiatement social [...] ; l'art littéraire classique est un objet qui circule entre personnes assemblées par la classe, c'est un produit conçu pour la transmission orale, pour une consommation réglée selon les contingences mondaines : c'est essentiellement un langage parlé, en dépit de sa codification sévère. On a vu qu'au contraire la poésie moderne détruisait les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots. Cela implique un renversement dans la connaissance de la Nature. Le discontinu du nouveau langage poétique institue une Nature interrompue qui ne se révèle que par blocs. [...] la poésie moderne est une poésie objective. La Nature y devient un discontinu d'objets solitaires et terribles, parce qu'ils n'ont que des liaisons virtuelles

[...]. L'éclatement du mot poétique institue alors un objet absolu ; la Nature devient une succession de verticalités, l'objet se dresse tout d'un coup, empli de tous ses possibles : il ne peut que jalonner un monde non comblé et par là même terrible. Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s'éteint aussitôt [...].

L'écriture n'est pas chronologique mais avance selon le point de vue psychique et visuel de l'auteur, c'est-à-dire que ce sont l'œil, les sensations et les pensées du narrateur qui permettent au texte de se construire.

4. Le récit entre figement, instantanéité et minimalisme

Dans *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint, le figement, l'instantanéité et le minimalisme se conjuguent et se complètent pour former l'esthétique photographique. Le figement, en suspendant le temps, permet à l'écriture de capter des moments fugaces et de révéler l'invisible dans le banal. Cette fixation du réel prépare l'instantanéité, qui extrait de la continuité narrative des fragments autonomes et qui réduit la temporalité à une série de clichés. Le minimalisme, par son économie stylistique et son refus d'explication, accentue cette approche en dépouillant la narration de toute surcharge descriptive, en conférant ainsi aux images textuelles une portée contemplative. Ces trois éléments s'imbriquent pour produire une écriture qui recrée une vision du monde propre à la photographie. Toussaint s'inspire en effet de l'art cinématographique pour « construire un monde plus solide, plus immédiat » (Robbe-Grillet, 2013 :19).

Dans le récit toussantien, la temporalité n'a pas de sens. Il n'y a pas de commencement, ni d'enchaînement entre les événements, même la période de vie de l'auteur est insituable. Rien ne commence et rien ne se termine. Deux événements majeurs sont annoncés mais qui n'affectent en rien le déroulement de l'histoire : la décision d'apprendre à conduire, qui sera abandonnée facilement par la suite à cause d'un incident banal (demande de photographies pour compléter le dossier), et une lettre d'invitation pour un mariage provenant d'un ami perdu de vue.

Comme des photos suspendues, les événements dans *L'Appareil-photo* sont également suspendus. L'histoire semble tourner autour du dossier d'inscription qui doit être complété par des photos d'identité. De l'autre côté, le narrateur fait par coïncidence quatre photos d'identité dans un photomaton de New Haven. Les photos produites n'ont pas servi le dossier d'inscription incomplet, ce qui fait que la logique narrative reste suspendue. De même, le narrateur raconte quelques péripéties de ses voyages multiples, sans que ces déplacements conduisent à résoudre le problème initial, celui de s'inscrire pour apprendre à conduire. Comme le remarque Marie-Pascale Huglo (2007 : 98) :

[...] le narrateur se déplace beaucoup, (en avion, en métro, à pied, en ferry, en train, en voiture) et il se remémore longuement

les leçons de conduite qu'il a prises dix ans plus tôt. Mais ses déplacements ne sont pas reliés à la décision (alors qu'il pourrait estimer que, puisqu'il doit se déplacer, il est préférable qu'il apprenne à conduire), et le retour dans le passé n'explique rien : ils constituent un motif « en roue libre ».

L'Appareil-photo de Jean-Philippe Toussaint capte l'instant présent avec une acuité qui rappelle la photographie. Le temps dans le roman annule le lieu. Les déplacements du narrateur sont nombreux (Angleterre, France, Milan, Orléans), mais le lecteur ne reconnaît aucun lieu, car toutes les villes et tous les pays finissent par se ressembler. Même les monuments historiques et les sites emblématiques sont présentés comme banals. Le narrateur avoue que :

J'avais une conscience particulièrement aiguë de cet instant comme il peut arriver quand, traversant des lieux transitoires et continûment passagers, plus aucun repère connu ne vient soutenir l'esprit. L'endroit où je me trouvais s'était peu à peu dissipé de ma conscience et je fus un instant idéalement nulle part (Toussaint, 2007 : 102).

Le texte se déploie comme une série d'images décrites avec une attention quasi photographique aux détails. Les gestes anodins, les regards, les espaces sont arrêtés dans le temps, comme dans un cliché. La manière de décrire fait écho à l'esthétique photographique, où le banal est magnifié par le cadrage et la lumière. Cette obsession pour l'instantanéité reflète une vision du monde où le passé et le futur s'effacent au profit d'un présent perpétuel, sans cesse renouvelé. Cette fixation du temps évoque la manière dont la photographie transforme le fugitif en permanent, le mouvant en immuable.

En ce sens, l'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* ne se limite pas à une simple technique narrative, mais devient une réflexion sur la perception du temps lui-même. Le temps figé interroge la capacité de l'image –et par extension du texte– à préserver l'instant. Ce figement donne au présent une qualité intemporelle qui relègue le passé et le futur à l'arrière-plan. Le présent dans le roman suffit à lui-même, il est figé dans l'image. Privilégier l'instantanéité rejoint la technique du zapping explorée par l'auteur. En effet :

[...] le zapping doit son goût pour l'instantanéité, pour la capture du geste qui se fige, le refus de la continuité narrative ou de l'épaisseur du temps qui fait la grandeur du roman ou du cinéma. La seconde caractéristique de la démarche esthétique [...] et diriger le discontinu ou le choc en valeur créative. Il place son regard en état de choc ou de crise. Ils perturbent les configurations du temps traditionnellement mises en œuvre dans le récit, en espérant qu'il en sortirait quand même du sens, mais un sens accouché aux forceps, arraché par le meurtre de tous les possibles inscrits dans la maturation. Le zappeur est un impatient, comme

ces enfants de la télécommande que dénonce Fellini à la télévision italienne (De Goumay et Mercier, 1988 : 98).

Le choix de l'instantanéité est expliqué par De Goumay et Mercier (1988 : 98) comme le désir d'un zappeur, en l'occurrence, l'auteur, qui veut tout et tout de suite :

[...] d'une certaine manière, le zappeur court-circuite la phase de l'alchimie (ou de la cuisine) constitutive du récit, qui vise à transformer l'expérience en sens, la durée « informe » en jours mémorables. Le zappeur ne s'intéresse qu'à l'*output* de l'alchimie : il veut de l'or, tout de suite. Pour parvenir à cette extraction de l'image brute ou absolue (ce qui revient au même), il utilise la coupure, introduit de la discontinuité.

Cette logique de l'instantanéité, fondée sur la discontinuité, trouve une résonance directe dans l'approche minimaliste qui s'impose comme une caractéristique fondamentale du Nouveau Roman. Le minimalisme rejoint la conception d'un récit anti-romanesque, qui accorde une attention scrupuleuse aux détails les plus anodins. Dans *L'Appareil-photo*, Toussaint prolonge cette esthétique en opérant un dépouillement formel qui traduit une volonté de saisir la texture du réel dans sa simplicité, tout en laissant émerger une poétique de l'insignifiant. Sémir Badir (1998 : 12) définit ainsi le minimalisme en tant que :

[...] nouveau point de départ et un acheminement des conditions d'écriture. Les impressions que donne le roman minimaliste de se contenter d'histoires extrêmement ténues et de descriptions incomplètes, de ne pas étoffer la psychologie des personnages, de varier peu les intrigues, d'être avares en rebondissements et, lorsqu'il y en a, d'en contenir les effets; et aussi d'employer un style laconique, des formules imparfaites (et d'explicitier leur imperfection), des fragments discontinus; [...] ; toutes ces impressions résultent d'un même principe selon lequel tout ce qui s'avance est fictif et soumis à des conventions toujours à réévaluer [...].

Le roman de Jean-Philippe Toussaint se distingue par une approche minimaliste. L'auteur adopte un style d'écriture dépouillé, caractérisé par des phrases courtes, un vocabulaire simple et des descriptions succinctes. Cette approche minimaliste s'étend à l'esthétique visuelle de ses récits. Les scènes décrites avec une attention particulière aux détails, sont évoquées à la façon d'une série de clichés photographiques. En effet, Jean Claude Chirollet (1983 : 40) précise que « le style réaliste du photoroman passe par la ponctuation serrée entre les mots, ainsi que par l'émiettement de petites tonalités juxtaposées comme autant de petites touches de peinture sur un tableau ».

Le roman toussantien nous fait réfléchir sur la photographie et son caractère incomplet et imparfait, car dans toute prise, il y a quelque chose qui a été ôté de la photo et qui était pourtant présent dans le champ de vision du photographe. « La photographie

n'est jamais le réceptacle parfait du réel qu'elle prétend représenter » (Richir, 2018 : 191). Cette idée traverse *L'Appareil-Photo*, où l'acte photographique n'est jamais conçu comme une simple captation neutre du monde, mais comme une opération de réduction et de sélection. Danièle Méaux (1996 : 133) déclare dans ce sens que « Tout photographe, même s'il appuie par inadvertance sur le déclencheur, effectue au moins deux opérations simultanées, la sélection d'un instant et le prélèvement d'un espace ». Danièle Roche (1982 : 73) explique que « ce qu'on photographie, c'est précisément l'instant où on fait la photo ». C'est justement cette logique d'« enregistrement du monde » (Méaux, 1996 : 134) qui est adoptée par Toussaint dans ses séquences narratives.

La photographie est isolante et réductrice, non seulement par les techniques utilisées, mais aussi par la manière dont elle est perçue et pratiquée par le narrateur. L'extrait suivant en illustre le processus :

J'allai regarder dehors par la vitre, commençai à dessiner pensivement des rectangles avec mon doigt sur le carreau, des rectangles superposés comme autant de cadrages différents de photos imaginaires, avec tantôt un angle très large qui découpait dans l'espace la perspective des immeubles vis-à-vis, tantôt un cadrage très serré qui isolait une seule voiture, une seule personne qui marchait sur le trottoir (Toussaint, 2007 : 110).

Ce passage met en évidence le rôle actif du photographe dans la construction de l'image. Il ne s'agit pas simplement de reproduire ce qui est vu, mais bien d'élaborer une nouvelle réalité par le cadrage. En sélectionnant un élément et en excluant d'autres, le regard transforme l'espace perçu : l'angle large donne une impression de profondeur et de globalité, tandis que le cadrage serré fige un détail, détaché du contexte. Ce geste de découpage fait écho à l'idée selon laquelle l'appareil photo absente le réel tout en produisant une représentation inédite de celui-ci. Loin d'être un simple témoin du monde, il opère une recomposition du visible qui altère la perception de la réalité.

Cette fragmentation du regard dans le roman rappelle le principe du zapping, où l'œil, habitué à des stimuli visuels successifs, ne s'attarde jamais sur une image fixe mais passe sans cesse de l'une à l'autre. Ce phénomène est renforcé par l'esthétique minimaliste du roman, qui repose sur l'épure et l'économie de détails. Comme dans la photographie, où chaque choix de cadrage laisse hors champ une partie de la scène, l'écriture de Toussaint joue sur l'ellipse et la retenue, ne donnant à voir que des fragments soigneusement sélectionnés. Ainsi, *L'Appareil-Photo* met en scène une vision du monde morcelée, rappelant que toute représentation –qu'elle soit photographique ou littéraire– est toujours une recomposition du réel. Loin de là, l'acte photographique est perçu par Toussaint comme incapable de saisir la réalité :

Aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirée, aucune, et, examinant les négatifs avec attention, je me rendis compte qu'à partir de la douzième photo, la pellicule était uniformément sous-exposée, avec ça et là quelques

ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence (Toussaint, 2007 : 116).

Toussaint est convaincu que l'identité d'un sujet ne peut être mise en boîte ni saisie par l'objectif d'un appareil-photo. Comme le souligne Alice Richir (2018 : 262), tous les dispositifs techniques et photographiques (miroirs, films, pellicules, vitres, radiographies, etc.) faits pour refléter l'image du narrateur ne livrent qu'un « portrait trouble ou déserté ». Pour Toussaint, les photos tuent l'individu et ne provoquent que déception (Toussaint, 2007 : 97). Roland Barthes (1980 : 25) confirme cette idée dans *La Chambre claire* :

Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active ; je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie.

Le minimalisme de Toussaint joue aussi sur le non-dit et l'implicite. Les images évoquées sont souvent floues, non pas au sens visuel, mais dans leur signification. Elles laissent place à l'interprétation du lecteur. De plus, Toussaint manipule le temps de manière qu'il semble suspendu, proche de l'instantané photographique. Les moments décrits dans le récit sont souvent brefs, évoqués comme des arrêts sur une image. L'action est mise en pause et le plan est soigneusement construit.

L'absence d'événementiel renforce une esthétique de l'attente. Le lecteur est invité à contempler le quotidien, l'ordinaire. L'appareil-photo est un objet qui devient lui-même une métaphore du regard de l'auteur. Cet objet symbolise une manière de voir le monde à travers un cadre limité, un objectif qui ne fixe qu'un petit détail de la réalité. Ce regard fragmenté et sélectif est une caractéristique essentielle du minimalisme, qui confronte le lecteur à une réalité partielle qu'il doit reconstruire. Inspiré du théorème de Pythagore, Toussaint confie que le minimalisme est un idéal de style :

[...] quoi de plus simple, de plus ramassé et de plus universel qu'un théorème mathématique ? Je voulais que cette épigraphe soit emblématique d'un style littéraire : dire une expérience de la réalité de la manière la plus concise, complète et élégante qui soit (Demoulin, 2005 : 30).

L'Appareil-Photo de Jean-Philippe Toussaint, avec ses 127 pages à peine, est un roman très court qui mime le silence de l'image. Marie-Pascale Huglo (2007 :98) note que « l'histoire qui, malgré tout, se détache, tient minimalement à une succession d'incidents détachés et contigus ». Ce minimalisme structurel reflète une esthétique qui donne de l'ampleur à chaque détail et à chaque fragment de vie. Tout est scruté avec l'attention d'un objectif photographique.

Toussaint excelle dans la narration des « petites vies » bousculées par un simple détail. Ses personnages sont très ordinaires, simplement vivants, et aspirent à une vie

simple, non dénuée de coups durs ou de moments difficiles. Le roman renvoie le lecteur à son propre quotidien, où il « prend conscience de son propre comportement » (De Torrenté, 2017). Dominique Viart (*Encyclopédie Universalis*) observe que « l'insignifiance d'histoires réduites à de simples anecdotes, la narration brève et fragmentée, moque dans une langue soutenue une tradition littéraire avide de drames moins dérisoires, ce qui vaut à l'auteur l'étiquette de “minimaliste” ». Pourtant, ce minimalisme ne se réduit pas à une absence de contenu ; chaque remarque et détail impliquent une remise en question de soi, souvent accompagnée de questionnements métaphysiques. Loin d'écrire sur rien, Toussaint utilise ce minimalisme pour réfléchir de façon permanente à l'existence : qu'est-ce que cela fait d'être un homme ? Comme Toussaint (2007) le précise dans un entretien, « *L'Appareil-photo* serait plutôt la description d'une condition, une condition d'être au monde ».

Bien que Toussaint soit souvent qualifié d'écrivain minimaliste, il préfère le terme d'« infinitésimaliste ». Il explique que « le terme *minimaliste* n'évoque que l'infiniment petit, alors qu'*infinitésimaliste* fait autant référence à l'infiniment grand qu'à l'infiniment petit : il contient ces deux infinis qu'on devrait toujours trouver dans les livres » (Toussaint, 2007). Ainsi, les instants arrêtés dans le roman, malgré leur brièveté, s'ouvrent sur des questionnements infinis, à l'image d'une photographie qui fixe un moment tout en laissant entrevoir un monde au-delà du cadre.

Conclusion

En définitive, il s'avère que la présence de l'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint se déploie à travers une double articulation, où l'appareil-photo comme objet et la photographie comme style s'entrelacent pour structurer l'écriture du roman. En effet, l'appareil-photo n'est pas un simple motif. Il opère comme une métaphore centrale qui configure la narration et agit comme un dispositif optique qui fixe les instants fugaces et fige la réalité en images fragmentées. L'objet, bien que simple, discret et anodin détermine la poétique du texte et suggère une manière de percevoir le monde à travers le cadre réduit de l'objectif, qui donne de la profondeur aux scènes du quotidien.

L'esthétique photographique s'étend à la structure narrative, qui transpose dans l'écriture les techniques propres à la photographie et au cinéma. La fragmentation du récit, l'accumulation de descriptions minutieuses et la suspension de l'action rappellent le cadrage photographique, où chaque scène fonctionne comme un instantané autonome. Le texte devient alors un espace d'exercice des techniques photographiques. Le ralentissement du rythme narratif et l'attention portée à l'immobilité à titre d'exemple, instaurent une temporalité suspendue, proche de la pose photographique, où le moindre détail acquiert une dimension contemplative. Le récit adopte la logique de l'album photo. Chaque fragment fonctionne comme un cliché isolé, régi par la discontinuité et l'instantanéité. La succession d'images textuelles sans lien de causalité

manifeste une vision du monde qui privilégie la perception fragmentaire au détriment de la continuité narrative.

Le minimalisme renforce cette esthétique en réduisant l'écriture à l'essentiel, comme dans une prise photographique qui capte une partie de la réalité tout en laissant hors champ une multitude de possibles. Le dépouillement du style, la brièveté des scènes et l'absence de psychologie approfondie traduisent une volonté de suspendre l'explication pour privilégier l'évidence du visible. L'écriture fragmentée, quant à elle, en morcelant le récit, mime l'agencement séquentiel des photographies et invite le lecteur à recomposer lui-même le sens à partir d'images éparses.

Le choix d'immortaliser l'instant présent constitue une autre manifestation de l'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* de Toussaint, car il place l'attention sur l'éphémère plutôt que sur la progression temporelle. Toute scène fonctionne comme une pause dans la continuité du temps, comme des photographies qui extraient un moment du flux du réel. Ce procédé rejoint la logique du *zapping*, caractéristique du postmodernisme.

L'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* s'inscrit dans la lignée du Nouveau Roman, dont Toussaint prolonge les expérimentations en déconstruisant la narration traditionnelle. La dissolution du personnage, la discontinuité des événements et la focalisation sur le regard plutôt que sur l'action participent d'une poétique du visible où l'écriture devient un mode d'observation du réel. Ainsi, l'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* ne constitue pas seulement un thème ou une référence, mais s'impose comme un principe structurant qui informe la narration, le style et la poétique du texte. Par le biais du minimalisme, de l'écriture fragmentée et du Nouveau Roman, Toussaint élabore une écriture qui mime une image suspendue et invite le lecteur à une lecture contemplative et à une reconfiguration subjective du réel.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERS, Irene (2007) : *Claude Simon moments photographiques*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- ALBRIGHT, Arcana (2011) : « Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographe du livre ». *Textyles*, 40. DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1611>
- BAETENS, Jan (1996) : *Le Roman-photo : actes du colloque de Calaceite (Fondation NOESIS), 21-28 août 1993*. Amsterdam, Rodopi.
- BARTHES, Roland (1953) : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1980) : *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard.
- BIRON, Michel (1989) : « Fatiguer la réalité : *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint ». *Spirale*, 87, avril.
- BUTOR, Michel (1995) : *L'Emploi du temps*. Paris, Minuit.

- CHIROLLET, Jean (1983) : *Esthétique du photoroman*. France, Edilig.
- DE GOUMAY, Chantal & Pierre-Alain MERCIER, (1988) : « Le coq et l'âne : du zapping comme symptôme d'une nouvelle culture télévisuelle ». *Quaderni*, 4, 95-113. DOI : <https://doi.org/10.3406/quad.1988.1878>
- DE TORRENTÉ, Florine (2017) : « Jean-Philippe Toussaint : de *La Salle de bain* à *La Télévision* ». *Quinzaines*, 1184, 1 décembre. URL : <https://www.la-nouvelle-quinzaine.fr/mode-lecture/jean-philippe-toussaint-de-la-salle-de-bain-a-la-television-1202>
- DEMOULIN, Laurent (2005) : « Un roman minimaliste : entretien avec Jean-Philippe Toussaint réalisé à Bruxelles le 25 mars 2005 », in *La Salle de bain : revue de presse*. Paris, Minuit.
- DONNARIEIX, Anne-Sophie ; Morgane KIEFFER ; Jochen MECKE & Dominique VIART [dir.] (2022) : *La machine à histoires. Le Roman dans l'écriture contemporaine*, Villeneuve d'Ascq Presses universitaires du Septentrion.
- DUGAST-PORTES, Francine & Michèle TOURET (2001) : *Le temps des lettres*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33265>.
- EDDAHBI, Bouchra (2024) : « La mère immigrée ou les fragments d'une mémoire brisée dans *La Discrétion* de Faïza Guène ». *Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice*, 35. URL : https://www.philologie-romane.eu/files/2917/4126/1171/Forma_finala_35.2024.pdf
- GINZBURG, Carlo (2001) : « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris, Gallimard, 15-36.
- HAMBURGER, Kate (1986) : *La Logique des genres littéraires*. Trad. de l'allemand par P. Cadiot, préface de Gérard Genette. Paris, Seuil.
- HUGLO, Marie-Pascale (2007) : *Le sens du récit*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.13842>
- IDTNAINE, Omar (2024) : « La scénographie muséale comme narration visuelle : entre patrimoine et création artistique ». *Repères littéraires, langagiers et artistiques (Reli'lart)*, 4. DOI : <https://doi.org/10.34874/PRSM.reliart-voliss4.54560>
- KUNZ WESTERHOFF, Dominique (2013) : « La photographie au révélateur littéraire : de Denis Roche à Anne-Marie Garat ». *Études de lettres*, 3-4. DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.582>
- LYOTARD, Jean-François (1979) : *La condition postmoderne*. Paris, Minuit.
- MARFOUQ, Assia (2023) : « La dimension patrimoniale dans le livre enfantin : cas de la collection albumique *Malika et Karim* de l'édition Yanbow al Kitab ». *Lublin Studies in Modern Language and Literature*, 47/4, 93-104. DOI : <http://dx.doi.org/10.17951-lsmll.2023.47.4.93-104>
- MARFOUQ, Assia (2024a) : « La nature en filigrane dans *Football* de J.P. Toussaint ». *Réflexions Sportives*, 4, 242-251. DOI : <https://doi.org/10.34874/IMIST.PRSM/refsport-i4.55483>

- MARFOUQ, Assia (2024b) : « L'expérience du sable dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun ». *Expressions maghrébines*, 23/1, 43-58. DOI : <https://dx.doi.org/10.1353/exp.2024.a930859>
- MÉAUX, Danièle (1996) : « La séquence photographique : la narration au plus près des spécificités du médium », in Jan Baetens, *Le Roman-photo : actes du colloque de Calaceite (Fondation NOESIS), 21-28 août 1993*. Amsterdam, Rodopi, 131-137.
- MONTIER, Jean-Pierre ; Liliane LOUVEL ; Philippe ORTEL & Danièle MÉAUX [dir.] (2008) : *Littérature et Photographie*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- OLIVIER, Claire (2021) : *Les écritures de l'image par Jean-Philippe Toussaint : Expérimentation et sémentation au XXI^e siècle*. Leiden, Brill.
- PRINCE, Gérald (1994) : « L'appareil récit de Jean-Philippe Toussaint », in *Discontinuity and Fragmentation*. Leiden, Brill. DOI : https://doi.org/10.1163/9789004657823_012
- RANCIÈRE, Jacques (2001) : *La Fable cinématographique*. Paris, Seuil.
- RICHIR, Alice (2018) : *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel : Diffraction littéraire de l'identité*. Leiden, Brill.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1968) : *L'Année dernière à Marienbad*. Paris, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2013) : *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit.
- ROCHE, Denis (1982) : *La Disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- RICARDOU, Jean (1967) : *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil.
- SARRAUTE, Nathalie (1956) : *L'ère du soupçon : essais sur le roman*. Paris, Gallimard.
- SÉMIR, Badir (1998) : *Le roman minimaliste*. Bruxelles, Éditions Labor.
- THÉLOT, Jérôme (2003) : *Les Inventions littéraires de la photographie*. Paris, PUF, Perspectives littéraires.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2007) : *L'Appareil-photo*. Paris, Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2010) : « Pour un roman infinitésimaliste », in *L'Appareil-photo*. Paris, Minuit. URL : http://www.jptoussaint.com/documents/e/ec/Entretien_sur_-L%27Appareil-photo_%282007%29.pdf.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2001) : Le jour où j'ai commencé à écrire. *Bon-à-tirer*. <http://www.bon-a-tirer.com/volume1/jpt.html>

Hacia un “brujesco lúdico” *made in France*: intermedialidad e imaginario en *Marianne*

Mercedes MONTORO ARAQUE

Universidad de Granada

mmontoro@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0001-8698-7480>

Resumen

Inspirada en la práctica del palimpsesto y del diálogo interartístico, la serie francesa de televisión *Marianne* (Bodin, 2019) reconfigura el arquetipo de la bruja a partir del canon mítico de Lilith. De la infancia y adolescencia de la protagonista, con sus miedos y culpabilidades, surge un «brujesco lúdico» *made in France* en una realidad aparentemente estable. Los múltiples procedimientos intermediales y simbólicos utilizados en la dramaturgia de la serie me llevarán de un lado, a demostrar cómo este brujeril contemporáneo, no exento de lo lúdico, conlleva a la disolución de la dicotomía realidad/ficción. Y por otro, cómo dicha dimensión siniestra originada en una naturaleza prístina y un bosque primigenio –filmada en Bretaña– es recreada y resignificada ahora, como «construcción subjetiva», sometida a «la interacción» (Roas, 2011: 26, 22).

Palabras clave: *maleficium*, circularidad, culpa, mediación dionisiaca, lectoespectador

Résumé

Inspirée par la pratique du palimpseste et du dialogue inter-artistique, la série française de télévision *Marianne* (Bodin, 2019) reconfigure l'archétype de la sorcière, en s'appuyant sur le canon mythique de Lilith. De l'enfance et de l'adolescence de la protagoniste, avec ses peurs et sa culpabilité, émerge une « sorcellerie ludique » *made in France*, dans une réalité apparemment stable. Les multiples cas d'intermédialité et les procédés symboliques utilisés dans la dramaturgie de la série m'amèneront, d'une part, à démontrer comment cette sorcellerie contemporaine, non exemptée du ludique, permet la dissolution de la dichotomie réalité/fiction. Et d'autre part, comment cette dimension inquiétante, issue d'une nature sauvage et d'une forêt vierge – filmée en Bretagne –, est désormais recrée et resignifiée, comme une « construction subjective », soumise à « l'interaction » (Roas, 2011 : 26, 22).

Mots clé : *maleficium*, circularité, culpabilité, médiation dionysiaque, lecteur-spectateur

Abstract

Inspired by the practice of palimpsest and inter-artistic dialogue, the French TV series *Marianne* (Bodin, 2019) reconfigures the archetype of the witch, based on the mythical canon of Lilith. From the childhood and adolescence of the protagonist, with her fears and guilt, a

* Artículo recibido el 30/04/2024, aceptado el 2/04/2025.

«playful witchcraft» made in France emerges, in an apparently stable reality. The multiple inter-medial and symbolic procedures used in the dramaturgy of the series will lead me, on the one hand, to demonstrate how this contemporary witchcraft, not devoid of playfulness, leads to the dissolution of the reality/fiction dichotomy. And on the other, how this sinister dimension, originating in pristine nature and a primeval forest –filmed in Brittany–, is recreated and re-signified now, as a «subjective construction», subjected to «interaction» (Roas, 2011: 26, 22).

Keywords: *maleficium*, circularity, guilt, Dionysian mediation, reader-spectator

1. Introducción

¿*Marianne* es una miniserie fantástica francesa (Netflix, 2019) donde el horror anula completamente lo lúdico? ¿O precisamente, su dicotómica trama compositiva (realidad/ficción), su porosidad genérica, su metaficcionalidad¹ y su hábil cóctel de en-revesados procedimientos intermediales² explícitos –que van de Hawthorne a Lovecraft³, pasando por Machen⁴ o el ineludible Poe⁵– son procedimientos que nos permiten inferir su consideración como «construcción subjetiva»? ¿Una construcción «subjetiva» en la que la necesaria interacción e implicación del «lectoespectador» (Mora,

¹ Recordemos junto a Roas (2011: 41) que la metaficción es uno de los recursos que caracteriza al fantástico contemporáneo, donde el efecto fantástico surge «de esa impactante (e imposible) metalepsis, de esa intersección entre dos órdenes irreconciliables, entre los que aparentemente, no existe continuidad posible».

² Abordaré la intermedialidad desde el punto de vista de Irina Rajewsky (2005: 44 y ss., traducción de la autora del artículo), atendiendo a su clasificación tripartita. Así, al hablar de intermedialidad en *Marianne*, haré alusión tanto a la «intermedialidad como combinación de medios» (cine y novela) en donde se pasa de una «mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales a una “verdadera” integración», como a la «referencialidad intermedial», donde «un medio dado» –el cine en este caso– «evoca, tematiza o imita elementos o estructuras de otro medio convencional» (la literatura). Entenderé, por último, la «relación intramedial» como intertextualidad entre dos prácticas significantes similares.

³ En el episodio 7, leemos el *incipit* de su *Moloso* (*The Hound*, 1922). Esta referencia explícita anuncia, junto al omnipresente faro y la circularidad de sus ruidos, la amenazante presencia del cánido poseído por Marianne a través de 3 secuencias fragmentadas contiguas. Tras repetir en bucle los disparos de Emma, se reproducen percepciones diferentes de la experiencia frente al perro, subrayando, de este modo, la polifonía psicotrópica generada por el horror cósmico lovecraftiano.

⁴ Con la referencia intermedial, *El gran dios Pan* (1894), las fuerzas naturales diabólicas y destructivas, derivadas de Dioniso-Pan, transitan de la literatura al universo de la serie: «à la fin du récit était inscrit dans sa main: *Et diabolus incarnatus est, et homo factus est*» (epígrafe, ep. 2).

⁵ El poema “Annabel Lee” (1849-1850), y su «sépulcre», «près de la bruyante mer» (epígrafe, ep. 6) es un juego intermedial más con el bostoniano Poe. Pósters en la habitación de Emma (ep. 8, 9:01); la inestabilidad mental de su protagonista; o alusiones paródicas como, «on l’enterre vivante à la Edgar A. Poe» (ep. 6, 5:25) son algunos otros.

2012) torna dicha mera recreación filmográfica de lo brujesco en «brujesco lúdico»⁶? Intentaré demostrar, en las líneas que siguen, de qué modo *Marianne* puede considerarse un entretenimiento inteligente y de calidad, donde la visualización de lo extraño coteja la narrativa de lo inquietante, sin por ello, obviar un tratamiento lúdico⁷ de los cánones del género. Con una banda sonora folk-rock⁸ de reminiscencias célticas y una actualización de la feminidad maléfica con ecos de Lilith, la serie arrastra herencias intramediales, de primerísimo nivel, asumidas y digeridas⁹, sin por ello volverse asfixiantes. Los códigos simbólicos y discursivos típicos del género, la magnificencia de los efectos sonoros y la evolución de su personaje principal resultan tan bien ejecutados en esta acertada dosis de realidad-ficción-imposibilidad que el espectador se enfrenta a dicha «irrupción de lo anormal», planteándose, como asegura Roas (2001: 37, 32), «si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto».

Veremos en las páginas que siguen en qué medida el brujesco en *Marianne* – oscilante entre el canon del Folk Horror¹⁰, en su versión francesa y el margen que se autoriza el fantástico posmoderno –, puede calificarse como «brujesco lúdico». Por lúdico (del lat. *ludus*), no haré alusión, exclusivamente, a los fugaces destellos de humor que hacen respirar el suspense y acercan lo imposible a lo real sino, sobre todo, al juego consciente y placentero que se otorgan guionistas y creadores en esta serie francesa para interactuar constantemente con el espectador y generar una creación artística de lectura plural, cinematográficamente conseguida. Para ello, abordaré, en primer lugar, lo brujesco como reconfiguración de ese Otro monstruoso cuyos atributos remontan a Lilith. La constante evolución de Marianne¹¹ frente a la progresiva desorientación onírico-sicotrópica de la antiheroína, luchando contra molinos de viento, y los incesantes

⁶ La finalidad principal de su director, Samuel Bodin, es «faire peur», a pesar de que, como sugiere Stephen King, «there are glints of humor that give it a STRANGER THINGS vibe» (Twitter, 27/09/2019). Cuando aludo a algún comentario de Bodin y no es referenciado, el lector debe remitirse al podcast de Dédale nº 14 (véase: <https://www.youtube.com/watch?v=ky9DRGUn4VQ>).

⁷ Ironía y parodia, asegura Roas (2011: 175) son, «dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantástico [...] sin que [...] ello implique la pérdida de su dimensión inquietante».

⁸ Que van desde una banda sonora firmada por Thomas Cappeau hasta temas complementarios, como *Film noir* y *Dark Stuffs* de Dust Lovers; *Stretching out* (Carney y Cranny), *Tu dors sur moi* (Réhault).

⁹ Entre las que Bodin confiesa: *Hérédité* (Ari Aster, 2018); *The Conjuring* (James Wan, 2013) y, sobre todo, *Prince des ténébres* (Carpenter, 1987).

¹⁰ «La trilogía seminal del Folk Horror» coincide en el tiempo «con el renacimiento del Folk Británico musical, la contracultura hippie, el neopaganismo y el ocultismo de los 60 y los 70» (Hormigos Vaquero, 2023: 195).

¹¹ El nombre atribuido a la bruja alude, inequívocamente, a la figura altamente simbólica de la heroicidad y el ideal libertario (Montoro Araque, 2018), dentro del ámbito cultural francés. Por consiguiente, dicha atribución orienta argumentalmente la interpretación y sublima, de entrada, al personaje siniestro que se apoderará progresivamente de Emma. El desenlace feliz parece así anunciado y simbólicamente dirigido desde el título de la serie.

diálogos y cruces intermediales y simbólicos recreados en la serie, sumen al espectador en una confusión coincidente con la de la protagonista. De esta trágica circularidad de su dramaturgia, metaforizada por el continuo girar estridente del faro frente a la tempestad, surge lo brujesco. Un brujesco concebido como acto creativo lúdico, reconfigurado y resignificado en el aislado paisaje bretón, en donde no solo se «exige la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el cuestionamiento» continuo «de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto» (Roas, 2011: 36).

2. Reconfiguración de un brujesco *made in France*: «On joue ?»

Lo brujesco ya ha sido abordado magistralmente desde diferentes puntos de vista, tanto en obras clásicas (Murray, 1921; Caro Baroja, 1955; Ginzburg, 1966; Mandrou, 1968; Cohn, 1975; Lisón Tolosana, 1992) como en investigaciones recientes¹². Sin embargo, para el cineasta francés Bodin¹³, lo brujesco –cuya finalidad es, ante todo, transmitir horror– es también un juego, entendido como «mélange de tons» que permite desarrollar la dramaturgia de esta serie de horror sin caer en la parodia. Un juego consistente en una «combinación intermedial» (Rajewsky, 2005) constante que lleva a una resignificación no unilateral del producto resultante. La impresionante cultura fantástica de Bodin, tanto en lo que a referencias librecas y cinematográficas se refiere¹⁴ se reflejará en algunos aspectos a lo largo de la serie (como se indicará más abajo) modelando su propio imaginario y traduciendo visualmente a través de un universo artístico-ficcional-mediático polimórfico.

De hecho, la equilibrada estructuración de la serie en capítulos del libro¹⁵ que está por escribir –capítulos representados en la pantalla a través de una secuencia de proyección animada de paso de páginas o animación en *flipbook*– genera de entrada, un dinamismo lúdico entre dos soportes tradicionales, como el cine y la novela, que

¹² Para un análisis exhaustivo de la bibliografía existente desde principios del siglo XX remito a Campagne (2009: 17-26).

¹³ Su proyecto inicial de solo «7 pages» tuvo que ser desarrollado junto a otro autor, Quoc Dang Tran, para respetar el plazo de 14 semanas exigido por el distribuidor Netflix. Aunque el episodio piloto y los «7 pages» sean del director y creador de la serie, los arcos narrativos fueron desarrollados gracias a la colaboración del veterano co-autor.

¹⁴ Un rico bagaje del horror anglófono (que será evocado somera y parcialmente, más abajo) y que va desde *The haunting* de Robert Wise (1963) –y la novela de Shirley Jackson en la que se inspira, *La Maldición de Hill House* (1958)– al Stephen King de *It* (1986), *Pet Sematary* (1983) o de *Misery* (1987), así como de la ciudad ficticia de Castle Rock, en *Elden*, pasando por John Carpenter o *The Shining* (Stephen King, 1977; Stanley Kubrick, 1980), *The Visit* de M. Night Shyamalan (2015), Wes Anderson y un largo etcétera.

¹⁵ Dicha estructuración consiste no solo en iniciar cada uno de los episodios respectivamente, con una referencia literaria de N. Hawthorne (ep. 1), A. Machen (ep. 2), Montaigne (ep. 3), L.-F. Nicolaïe (ep. 4), J. M. Barrie (ep. 5), E.A. Poe (ep. 6), Lovecraft (ep. 7) y H. James (ep. 8), sino en plasmar los títulos de cada capítulo de la próxima novela de Emma Larsimon sobre Marianne.

transforman el simple espectador en «lectoespectador» y la ficción en metaficción. Dicho dinamismo, consistente en la ejecución de una construcción en abismo con una puesta en escena basada en múltiples cortes en segmentos fílmico-literarios, contribuye a subrayar la perplejidad e inquietud ante lo inquietante, al cuestionar desde el inicio, la veracidad de nuestra percepción, incluso en lo que al medio utilizado se refiere. Así, cuando «la realidad cotidiana acaba siendo invadida», doblemente, «por la esfera del mundo de la ficción» (Roas, 2011: 41), el lectoespectador interactúa superponiendo significados y capas de sentido a dicha narración diegética principal metafictional.

La historia comienza *in media res* cuando el personaje principal, Emma Larsimon, famosa escritora de novelas de terror y falta, ahora, de inspiración debe regresar a su ciudad natal, Elden, porque descubre que el espíritu maligno que le acecha en sus sueños desde su niñez (y ha inspirado hasta el momento, la trama de sus novelas) parece estar actuando en el mundo real. Así, una de las primeras escenas es un plano medio de la autora leyendo frente a un auditorio abarrotado de lectores (realidad) la última entrega de *Lizzie Larc* (ficción), personaje femenino con el que se identifica y que la llevará a traspasar el límite entre la realidad y la ficción. Homenajeando, sin duda, a la Elisabeth con personalidades múltiples del *The Bird's Nest* de Shirley Jackson (1954), el hipocorístico cinematográfico *Lizzie* (Hugo Haas, 1957) apunta de esta manera, a desdoblarse la acción entre el personaje novelístico y el personaje real, quién debe superar angustias existenciales en lo que a las relaciones afectivas (y maternas, sobre todo) se refiere. Será, por consiguiente, la falta de “inspiración” de la escritora lo que motiva la aparición (en el mundo real) del espíritu maligno, exhortándola con ello, continuamente a escribir y permitiendo de esta manera, la existencia (ficticia) de lo brujo. Lo inquietante que acecha a Elden en una aparente realidad se confunde así, con la angustia existencial y creadora de esta antiheroína escritora que debe seguir recreando ficcionalmente lo brujo. De esta manera y como asegura Roas (2011: 41), «lo que esa intersección de niveles de ficción» empieza a «pone[r] en entredicho es nuestra propia (idea de) realidad».

El capítulo 1 («Caroline») de la novela de Emma Larsimon que está por escribir (*Les nouvelles aventures de Lizzie Larc*) nos invita a descubrir, a modo de prolepsis (desde el episodio 1), al personaje de Caroline como primera víctima de lo brujo. Víctima que descubrimos anunciada (en la escena de la posesión de Emma por Marianne durante su adolescencia) a través de un *flashback*, tan solo en el episodio número 5. Pero ¿quién es la víctima y quién es el verdugo? Este episodio, clave, se inicia con la pesadilla de una Emma adolescente (que arrastra un complejo y sobre la que recae una culpa) y se cierra con el cuestionamiento sobre la dualidad¹⁶ Emma/Marianne.

¹⁶ Tras un primer binomio femenino (Emma/Camille), de herencia jacksoniana, el desdoblamiento identitario entre la Emma adolescente y la adulta conduce en el fantástico contemporáneo, según Roas (2011: 161, 166), bien, a la «total disolución del yo» (Emma deviene Emma-Marianne); bien a la

Cuestionamiento, por otra parte, coincidente con el resquebrajamiento del círculo de sororidad entre los amigos de la infancia. Dicho círculo, reproducido durante la invocación a la bruja, focaliza la atención sobre la posesión de Emma, sobre su individualización y ligazón con la bruja desde la infancia y, por consiguiente, sobre su más que probable culpabilidad frente a la muerte de Lucie. Empero, la metáfora circular se extiende a los continuos movimientos giratorios del faro de Elden, al escudo del demonio Beleth¹⁷, y al tiempo cíclico de las apariciones bruja (Murray, 1986: 61), trascendiendo así de lo individual, a lo colectivo; de la historia al folklore y tradición; de la realidad a la ficción y a la creencia. El espectador empieza a cuestionar la verdadera identidad de Emma/Marianne, cuyos nombres proporcionan, además, una clave de lectura simbólica como escritura en espejo o anagrama a partir del sufijo celta *-anne*¹⁸. Nuestra sensación de inseguridad bascula entre lo real (Emma), lo histórico-simbólico-alegórico (Marianne) y lo ominoso (la bruja Marianne) que progresivamente fusionan y se confunden. Al permitirnos ver el esqueleto estructural de la trama en capítulos por escribir (y epígrafes), la hibridación cine-novela, con su estructura abismal, parece dar su fruto: no sólo aporta la perspectiva retrospectiva narrativa (que enlaza con la historia y lo ancestral) sino que direcciona la recepción de la diégesis principal como ficción. El *Unheimlich* surge pues, de lo doméstico e íntimo, «es una suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (Freud, 1974: 2484). El lector-espectador se sume así, en un enrevesado laberinto espacio-temporal cuya complejidad se multiplica con procedimientos intermediales continuos —ya se trate del guiño a las célebres sesiones de espiritismo de Victor Hugo, citado por una de los «gamins de l'épave»; o bien de la plasmación en la pantalla de los capítulos 9 y 10 de la futura novela de la protagonista— que le exigen desentrañar, de manera lúdica e interactiva, lo que pertenece al recuerdo, al inconsciente, a la culpabilidad; al pasado, presente o futuro; en definitiva, que le impiden esclarecer la frontera entre la realidad y la ficción.

El suspense está, de este modo, asegurado en las diferentes fases del arco narrativo, gracias a los diálogos intermediales que vamos descubriendo al hilo de la trama y a su estilizada puesta en escena. Si desde el capítulo 1 de la novela (ep. 1) quedó claro

transformación —*via* el «recurso de la literalización de las comparaciones»— de la joven Emma en adulta bruja esquivada y temida por todos.

¹⁷ Byleth, *rex magnus et terribilis*, 85 lég. W20 (Wier, 1577, citado por Boudet, 2003).

¹⁸ Junto a Morgane y otras divinidades celtas, dicho sufijo remite a la gran diosa matriarcal (Ana o Dana). La etimología de «Anna ou Enna», «la mère des dieux d'Irlande», y «déesse-mère des Bretons», alude tanto a la idea de prosperidad como a la de inspiración: «la racine sanskrite est *āpnah* “produit, possession, richesse” (lat. *ops*). Le monde de la déesse est», asegura Walter (2014 : 34), «porteur d'inattendu» y «surnaturel». La elección de los nombres de Emma y Marianne (o Mari+Anne, como se observa en el dibujo de Bodin, <https://www.instagram.com/p/B2eYNx2CvHr/?hl=es>) no es pura casualidad. La historia corrobora esta hipótesis con la existencia de brujas célebres como Jehanne de Brigue, las múltiples Anne acusadas en los procesos de brujería de Bergheim (1582-1683) o en el Registro de Châtelet (1390-91): (Gauvard, 1997).

que los personajes de la Emma escritora no eran inventados sino soñados¹⁹; en el capítulo 2, “Elden” (ep. 1), el desolado paisaje marítimo de Bretaña²⁰ con fondo sonoro de carcajadas y tarareos infantiles²¹ anuncia ya la fantasticidad del espacio primigenio y prístino donde va a desarrollarse la acción en la ficción; y donde, sin embargo, encontramos, en carne y hueso, a los personajes de la novela. Dicho espacio ancestral — espacio físico, real, familiar e íntimo— se sitúa simbólicamente en la frontera del espacio civilizado, y será, al mismo tiempo, un espacio generador de alteraciones de identidad, metamorfosis y de posesiones, cuyo origen es el poder maléfico de la bruja Marianne:

Marianne, née un mardi
Heureuse le mercredi,
Mariée le jeudi,
Sorcière le vendredi²²
Attrapée un samedi
Dimanche devant le jury
Exécutée lundi
Et sous terre le mardi²³.

Ahora bien, tanto si remontamos a la gran persecución europea de caza de brujas de los siglos XIV-XV —época en la que sitúan los guionistas al personaje «histórico»²⁴ Marianne Basselin (1587), esbozando el doble error cometido por el poder clerical (1617)— como si atendemos a su reconstitución por la tradición oral legendaria y popular²⁵ ¿qué atributos arquetípicos se recuperan en esta reconfiguración posmoderna

¹⁹ Derivado de Lilith (en hebreo «laïl», noche) y de su identificación con aves nocturnas (lechuza o coruja) lo brujesco se define como actividad noctívaga.

²⁰ La serie ha sido grabada en Bretaña: Finistère, Côtes-d’Armor (Doëlan, Clohars-Carnoët, Pléneuf-Val-André, Fréhel, Jugon-les-lacs, Plévenon) y en Île-de-France.

²¹ Se recurre a la canción popular infantil —como en *El hombre de mimbre* (1973), inspirado en la novela *El ritual* (1967, de David Pinner); o como en la obra de Shirley Jackson, a menudo inspirada por las «Child Ballads» (Hattenhauer, 2003: 187)— dejando claro así, que Elden se rige por otras leyes que escapan al mundo real y vienen dictadas por la que nació y murió “un martes”, en una especie de bucle temporal que implica proactivamente al receptor.

²² Entre las creencias populares de la Edad Media, el viernes era considerado un día en que los brujos circulaban por doquier merodeando tras los humanos (Walter, 2017: 35).

²³ Canción tarareada en la serie, de manera recurrente, desde el episodio 1.

²⁴ Entre los juicios por brujería clasificados por Soman (1977: 791) en los 75 años (1564-1639) en los que «les poursuites [...] furent les plus nombreuses», no existe ninguna sentencia conocida con este nombre. La fecha (1587) remite quizás, a la persecución del principado-arzobispado de Trier (1585, Alemania) llamado «a convertirse en poco tiempo en el locus de las más feroces cazas de brujas de la historia europea» (Campagne, 2009: 30).

²⁵ Probablemente se trate de una canción popular infantil de la Bretaña francesa, dado que existe una similar referenciada en Alfred Bouquet, *Légendes, contes et chansons populaires du Morbihan* (Vannes,

de lo brujesco? ¿A qué procedimientos se recurre para que «dos órdenes paralelos, alternativos, opuestos se encuentren»? ¿Qué «lógica», concretamente, se cuestiona (Roas, 2011: 42)?

Ahn Ríos (2016: 91) apunta que en la literatura grecolatina se detecta ya «la gestación de ciertos atributos de la bruja moderna», entre los que cabe señalar, «la metamorfosis y el *maleficium*». Aunque la literatura ha sido el vector principal del estereotipo de brujas que «vivían aisladas en cuevas, ruinas u otros sitios marginales, se alimentaban de la sangre humana, raptaban y devoraban a niños y cambiaban constantemente de forma» (Ahn Ríos, 2016: 93), es pertinente, sin embargo, remontar al mito (Ginzburg, 66; Campagne, 2009: 46) y al arquetipo de Lilith (Tartarotti, citado por Campagne, 2009: 50), dado que los atributos de él derivados, aportan pistas elocuentes. De orígenes sumerios, Lilith se relaciona con los mitos de creación y con la serpiente, como recuerdo de un culto muy antiguo en el que se honoraba a una Gran Diosa denominada «Grand Serpent» o «puissance cosmique de l'Éternel Féminin», «adorée sous les noms d'Astarté, Istar o Ishtar, Mylitta, Innini ou Innana²⁶» (Couchaux, 1988: 958). Si como asegura Bodin, su personaje es la confrontación de una doble feminidad, ¿Marie+Anne no sería entonces, la reconfiguración de dicho poder cósmico de lo eterno femenino? (Rodríguez, 2016: 140)

Las huellas de Lilith están, en cualquier caso, presentes, en varias ocasiones en esta reconstitución de lo brujesco. En primer lugar, a través de su mirada luminosa, inquietante y penetrante (ep. 6, 34:47) que se confunde con la proyectada por el suntuoso faro, omnipresente en la pantalla. La etimología de Lilith es bastante reveladora al respecto. Como asegura Brigitte Couchaux (1988: 959), su nombre puede derivarse de «la racine indo-européenne **la* (crier, chanter) d'une part» –son numerosos los susurros, cantos y carcajadas en la serie; «et du mot grec *λάω* d'autre part (...) [qui] donne l'idée de lumière, ou plus précisément celle de “voir avec une vue perçante”, “voir la nuit”, “s'affranchir de l'obscurité”». Los ojos de Marianne asustan y guían «confusamente» en la noche (como el faro) con una mirada que se revela ambivalente, mediadora entre vida y muerte; con una desgarradora mirada, como la que consigue reproducir la actriz Mireille Herbstmeyer (ep. 2, 15:59; 29:10), que nos recuerda la del escalofriante Jack Nicholson de *The Shining* (1980). La doble pupila de la bruja descrita

1857), bajo el título: «la semaine de la mariée» (Bouquet. Citado por Rolland, 1883: I, 177), en la que observamos la creencia en días fastos y nefastos desde la Antigüedad romana (Walter, 2017: 31).

²⁶ Según Glassner (2012 : 261-263) «la déesse Inanna/Ishtar est la divinité protectrice des cabaretières ; elle est elle-même la cabaretière par excellence (...) Sa taverne se situe aux confins du monde, au carrefour fatidique où s'arrêtent les routes des mortels et où commence la traversée vers l'autre monde, celui des dieux, des immortels ». Los guionistas parecen haberse inspirado en el episodio 8 de esta travesía hacia el otro mundo de la mano de la bruja-cabaretera Innana/Ishtar; así como de la asociación de Emma con lo brujesco por su condición de «maîtresse de son corps, libre de toute tutelle masculine et débarrassée des oripeaux de la maternité».

por Ovidio²⁷ ejercía una fascinación tal que podía «agir à distance de manière naturelle», con «la vue» o «l'ouïe» (Delaurenti, 2012: 219). Esta acción a distancia acordona a la protagonista, con susurros reproducidos en bucle desde el hoyo circular (donde fue enterrada la bruja) e indicaciones de una mano-garra, omnipresente desde el inicio, que guía a la víctima hacia un destino que la lleva a su propio pasado. Que dicha mano sea una herencia de uno de los títulos fílmicos emblemáticos del Folk Horror²⁸, *Blood on Satan's Claw* (Piers Haggard, 1971) o que venga inspirada de *Prince of Darkness* (John Carpenter, 1987) –cuando Emma, como Kelly, observan la mano proyectada de la entidad diabólica en un espejo mural, antes de encontrarla encapuchada²⁹ (ep. 8, 9: 21)– es un procedimiento intramedial que el propio Bodin subraya como probable. La insistencia de dicho atributo en la pantalla³⁰ –metonimia de la condenada a muerte– y sobre todo, el «modelo de narrativa y temporalización circular» (Hormigos Vaquero, 2023: 195) –concretado formalmente por la metáfora del «cauchemard composé de bruits giratoires» (Lovecraft, *The Hound*, ep. 7)–, me lleva a situar la serie dentro de los cánones del folk horror, *made in France*. Y ello no sólo por la estrecha relación de lo brujesco con el paisaje ancestral marítimo donde se sitúa la diégesis; sino por la materialización del tiempo primigenio de las apariciones brujeriles como circularidad y ciclo eterno (Murray, 1986: 61) que cerca, incluso, a protagonista y espectador.

Tal y como se desprende, por otra parte, del título de uno de los palimpsestos citados en la serie en su versión alemana de 1519, *Nürnberger Hexenhamme –Malleus Maleficarum* (1486)–, «la praxis del maleficio se convirtió en el aspecto primordial de la brujería moderna» (Ahn Ríos, 2016: 98). Actos maléficos en la serie como la sustitución o robo de niños –Lucie y el recién nacido de Sébastien (ep. 5, 20:42; ep. 4 42:24)– o la transformación de hombres en animales –ya sea por desollamiento, mutilación o castración psicológica de sus víctimas, (ep.2, 45:09; ep.1, 8:58; 47:22; ep. 4, 13:24)– son un ejemplo. Empero, las cuestiones básicas sobre lo brujesco –derivadas

²⁷ Ovide, *Les amours*, I, 8, 1,15-18.

²⁸ Como asegura Hormigos Vaquero (2023: 195), siguiendo a Jesús Palacios (2019), este término «fue usado por el escritor Mark Gatiss para rebautizar tres títulos fílmicos británicos emblemáticos: *El inquisidor* (*Witchfinder General*, 1968, Michael Reeves), *La garra de Satán* y «*El Hombre de mimbre* (*The Wicker Man*, 1973, Robin Hardy), y lo hizo así, en su serie documental para la BBC *A History of Horror* (2010). Gatiss estaba parafraseando a Piers Haggard, director de *La garra de Satán*, quién catalogó como Folk Horror su propia película en una entrevista en *Fangoria* en 2003».

²⁹ La capucha o coraza, utilizada por la inquisición española y portuguesa (López Villar, 2022: 19) es aquí sustituida por un antifaz con la cruz marcando su infamia y por la cuerda alrededor del cuello. No hay constancia legal en Inglaterra, asegura Murray (1986: 101) de condenas «en la hoguera»: las «brujas eran ahorcadas».

³⁰ Entre otras, la escena del parto (ep.4, 25:03), con ecos del *Allien* de Ridley Scott (1979); la escena de la mano y el señuelo en la portada del libro (ep. 1, 2:54); la escena de una garra en la sesión de espiritismo (ep. 5, 14:10) y en la primera pesadilla de Emma (ep. 1, 13:58). Recordemos, además, que Lilith es conocida igualmente como «la main d'Innana» (Couchaux, 1988: 958).

del palimpsesto principal, *Tratado Molitor* (1489), «y que formaban parte del discurso demonológico de la época»— son conocidas y explotadas por los guionistas: «alteraciones de la naturaleza, práctica de *maleficium* para causar daño e impotencia sexual, la posibilidad de engendrar hijos con el demonio, las metamorfosis propias y sobre otros, la habilidad para transportarse o volar, y la asistencia a reuniones nocturnas» (Ahn Ríos, 2016: 127).

Retomemos ahora, una cuestión básica para el fantástico posmoderno como es la alteración de identidad (Roas, 2011: 157), coincidente con la capacidad brujeril de metamorfosis o posesión (Ahn Ríos, 2016: 91). Ya se trate de posesión —el inspector de policía Samuel³¹ anuncia que Marianne «va devenir vous, un par un», (ep. 7, 02:26)— con proceso de levitación o contorsión; o bien, de metamorfosis propia, lo ominoso se perfila progresivamente, a través de diferentes estereotipos del imaginario fantástico-brujeril. La entidad brujesca es en primer lugar, una lamia alcahueta desvergonzada que micciona y espupa sin contención alguna ante Emma y Camille (ep. 1, 32:59) o sobre el cadáver de su propia hija (ep. 2, 31:58), cuya vulgaridad parece heredada del *Exorcista* de William Friedkin (1973). Esta vieja viril —probablemente inspirada, por el imaginario local bretón³²— lanza conjuros y realiza señuelos con carne, dientes y pelo humano para marcar la residencia de la próxima víctima (ep. 4, 43:27; ep. 2, 8:23). En segundo lugar, lo brujesco deviene criatura marina, *Mari-Morgan* bretona³³ o sirena tentadora, ante la que sucumben Tonio (ep. 3, 2:32; ep. 4, 39:31) y Arnaud (ep. 7, 13:05) en el entorno costero. El imponente faro del cabo Fréhel (Plévénon) es el decorado elegido por el director para que Arnaud perezca ante una mano-garra proyectada en la pared, que anuncia la cara de Marianne invertida y sus ojos vacíos, tras la superposición de la

³¹ Lo policial y lo fantástico comparten el gusto por el enigma, aportando cada uno una solución diferente. La serie privilegia el segundo, en detrimento del método científico-policial, que se torna irrisorio, puesto que Samuel fracasa en su primer intento de invocación de la bruja (ep. 6, 18:31). El simpático y flexible rol asignado al inspector, quién demuestra científicamente la relación de causa-efecto entre la escritura de Emma y los sucesos acaecidos, finaliza, junto al cura, martirizado. La serie justifica dicho fracaso en masculino, recurriendo a lo fantástico y a la ficción diegética de la serie como «cronotopo» (Bajtín, 1989: 237-238). Así, la relación ficción-realidad cobra sentido cuando Emma, dubitativa, afirma: «c'est moi qui fait ça». La precisión de las coordenadas espacio-temporales «reales» (ep. 6, 20:05; 22:19) justifican la ausencia de la bruja a la invocación del inspector Ronan en la sesión de espiritismo por la posesión «fantástica» sucesiva, en una temporalidad paralela, de Sam y Sébastien (casa de Emma), Camille (hospital) y Sam (escuela).

³² Diferentes imágenes y tarjetas postales existentes de Naïa, «la sorcière de Rochefort-en Terre» y sus particulares ojos «blancs, gros, hagards (...) laiteux, brouillés» (Géniaux, 1903. Citado por Éveillard y Huchet, 2004: 50) han podido intervenir en la configuración de Marianne.

³³ Según el folklorista Paul Sébillot (2002 : 382), las sirenas pueden asimilarse a las *Mari Morgan*, «qui se tenaient de préférence dans le voisinage des côtes, à l'entrée des cavernes, à l'embouchure des rivières. Très effrontées et versées dans la science des maléfices, elles poursuivaient les jeunes pêcheurs des leurs sollicitations amoureuses : ceux qu'elles parvenaient à séduire étaient entraînés sous les eaux et on ne les revoyait jamais».

imagen del rostro del hermano fallecido. En tercer lugar, lo brujesco se modela como joven mujer seductora vestida de negro; es un personaje sicopompo que embriaga y cautiva con su dulce voz. Esta esposa del diablo, y mujer ambivalente y mediadora arrastra a Emma en el episodio 8, tal y como el espectador adivina a través del texto mecanografiado y la voz en off de las *Nuevas aventuras de Lizzie Larc*: «sur le flanc d'une vague noire, dans un courant de néant, Lizzie et la sorcière nagent noyées dans les tourments» (ep. 7, 28:24).

¿Cómo definir o acotar, por consiguiente, este brujesco *made in France*, teniendo en cuenta el interesante y constante «juego» intermedial que nos brindan sus guionistas, las diversas perspectivas (que nos orientan tanto a lo factual como hacia lo ficcional) y las reflexiones metadiscursivas sobre la historia que dicho juego genera? Si volvemos a Lilith, homóloga asirio-babilónica del personaje griego de Lamia, el calificativo de «madre devoradora» nos puede brindar pistas complementarias. De hecho, asegura Campagne (2009: 151) «entre los actos abominables que se atribuían a las brujas en la Europa moderna, el infanticidio ocupó siempre un lugar preeminente». Recordemos que Emma mantiene, por una parte, una relación conflictiva con su madre (que no concluye hasta su asesinato por parte de la aún indefinida entidad brujeril) lo que la hace mantener un comportamiento errático; y que, por otra, Emma arrastra un complejo de culpa frente al infanticidio de Lucie. El infanticidio, noción calificada por el propio Bodin como «horreur inacceptable», en relación a *The Shinning* (King, 1977), queda así, doblemente sugerido, con el filicidio materno de Marianne, tras su pacto con Bebeth (ep. 4, 31:16). El célebre palimpsesto *Tractatus De Lamiis et Phythonicis* o *De lamiis et phithonicis mulieribus*, del jurista y profesor, Ulrich Molitor (1489), —que asentó, precisamente, el arquetipo de la bruja como asociación de *lamia* y *strix*³⁴ (Ahn Ríos, 2016: 89)— nos invita así, a reconsiderar lo monstruoso, lo brujesco y la maldad, distorsionando la frontera entre realidad, Historia y ficción.

La culpa por infanticidio, ciertamente inexcusable, queda sancionada con el «juicio de Marianne Basselin» en la reconfiguración ficticia del incunable de 1489. La fuente histórica, imprescindible para comprender la tratadística demonológica y los procesos judiciales de los heréticos y brujas desde el siglo XV deviene así, el punto de partida de una nueva inversión lúdica que afecta a lo histórico y cuestiona, incluso, lo ético. Los 7 grabados existentes en el manuscrito original son, de esta manera, transformados en ilustraciones —o alegorías sobre pergamino creadas por Hubert Griffe³⁵— que permiten

³⁴ En los *Fastos* de Ovidio, precisa Ahn Ríos (2016: 94), las striges eran «mujeres de día y búhos de noche, y son clara progenie de la arpía clásica: un híbrido entre ave, monstruo y mujer». Sin embargo, etimológicamente, es posible la relación folklórica de la strige con cualquier «ave de mal presagio que se alimenta de sangre y de carne humana», como el cuervo de *Marianne* (Walter, 2017: 43).

³⁵ Véase: https://hubert_griffe.artstation.com/

asociar, falazmente, la obra de 1489 y la diégesis fantástica —versificada!³⁶—, de Marianne Basselin ¿Lo realmente inaceptable y horrorífico es lo brujesco? El epígrafe del episodio piloto sobre el «soñador» americano (descendiente de uno de los jueces «de los procesos de hechicería de 1692», John Hawthorne) me lleva a pensar que, probablemente, Bodin quiera hacer, como Hawthorne, «del arte una función de la conciencia», sugiriendo que «el mal cometido por una generación perdura y se prolonga en las subsiguientes, como una suerte de castigo heredado»; y también, de la estética, un «sueño dirigido y deliberado», que en cualquier caso, contribuye a obstaculizar, a través de lo fantástico, nuestra percepción de lo aparentemente real (Borges, 1979: 57-70). En otras palabras, la realidad aparece en *Marianne* recreada por un elenco de constructos ficcionales y de una aparente historicidad, a través de diálogos múltiples que no cesan de hacerse eco y que conllevan incluso, como asegura Roas (2011: 29-30), a la «disolución de la dicotomía realidad/ficción». Al ser vista como «simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad» la diégesis metafictional de *Marianne* está basada «en su propia ficcionalidad». El conflicto se teje entonces «entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible» en donde lo inexplicable, se cuestiona, a través de al menos, cuatro subjetividades: protagonista, lector de *Lizzie Larc*, espectador; y sobre todo, la del director de la serie, cuestionando, a partir de la escritora-bruja mediadora, tanto la lógica histórica (realidad) como la lógica arquetipal (ficción) y haciendo, así, posible la intersección y la confusión entre ambos órdenes irreconciliables.

Lo brujesco en la serie no puede entenderse, por consiguiente, sin tener en cuenta la fragmentación de sus atributos, el eco generado por los múltiples procedimientos intermediales o la polifonía de sus interpretaciones. Lo que al inicio de la serie es alteridad bruñeril enmarcada «intermedialmente» por la ficción literaria, deviene progresivamente, asunción de la violencia por ella generada y por último, aquiescencia de dicha identidad (ep. 8, 2:43). Nombrar es crear; decir es existir; designar es vencer (ep. 4, 17:32). En la nominación de lo brujesco, en la aceptación del Otro imposible (onírico, psicotrópico o ficcional-metafórico) radica el margen acordado al canon de lo brujesco en la serie. Derivada del griego προφητεία (*prophēteia*), toda profecía implica un «decir del yo» proléptico asumido. Sentencias como «je repars jamais sans rien» (ep. 3, 35 :47) o «Vous allez mourir» (ep. 7, 02:30) devienen enunciados performativos. Así, junto a la omnisciencia del narrador metafictional —que juega a borrar en el espectador el hilo discursivo— el poder performativo de lo brujesco (derivado de la oniromancia y creatividad de la protagonista-escritora) conduce a un «fantástico lúdico» *made in France*: «On joue?», leemos en el episodio 4. Marianne-Emma juega con sus víctimas y los guionistas juegan e interaccionan con el espectador. Ahora bien, tal y como aseveran, con un nuevo guiño a la cultura francesa —a través del intertexto del episodio 3, «les jeux des enfants, ne sont pas des jeux» (Montaigne, *Les Essais*, I, 22)—, ¿desean los guionistas posicionarse...

³⁶ La poesía es, según Núñez-Ramos (2008), un eterno presente que nos acerca a la verdad, una experiencia subjetiva donde se puede alcanzar la universalidad.

¿Desean los guionistas posicionarse, junto al humanista y su obra abierta de 1580, contra la condena de hechos falsos o incomprensibles, como fue la brujería (*Les Essais*, I, 26)?

A dichos niveles de complejidad del cronotopo artístico (Bajtín, 1989: 237-238) y de intermedialidad ficcional, se añade el propio lenguaje gráfico-narrativo del director (derivados del guión y del *story-board*, desgraciadamente, fuera de mi alcance). Escenas con estructuras fragmentadas, *flashback*, *flashforward*, trasloques o incluso, numerosos fundidos en negro dilatan el efecto fantástico y traen a colación el drama de la persecución histórica de mujeres brujas, con la finalidad de sugerir la inversión de la realidad y de la ficción: «aux autres, maintenant, les souffrances et tourments» leemos en el texto «Renaissance» (ep. 2, 44:07). Se enturbia entonces, la percepción histórica del espectador en torno a la «culpa» atribuida a lo brujesco en femenino —con una bruja ahora «real» andrógina que es capaz de reescribir la historia— y se contribuye a cuestionar la coexistencia de lo posible y lo imposible, como asegura Roas (2011: 36), tanto «dentro como fuera del texto». El cine fantástico *made in France* permite así, sacar a la luz el soterramiento (por las dinámicas de poder y por la delimitación histórica de los miedos) de inquietudes y cuestionamientos socioculturales sobre la caza de brujas.

Marianne es pues una ficción fantástica francesa posmoderna³⁷, que siguiendo las teorías filosóficas constructivistas (Goodman, 1978; Bruner, 1986; o Watzlawick, 1984), postula que la realidad puede ser reinventada; y que sólo existe como «construcción subjetiva» (Roas, 2011: 26) en una interacción constante con el lectoespectador. Reinventar los cánones fantásticos de lo brujesco, es una apuesta conseguida en esta miniserie francesa, en la línea de otras precursoras del «folk horror trasvasado al ámbito contemporáneo» (Palacios, 2021: 202), como *Halloween III: el día de la bruja* (John Carpenter, 1982). Y ello, no sólo recreando una realidad basada en la continua generación de ficcionalidad —yuxtaponiendo así, de manera conflictiva diferentes órdenes de realidad—, sino recurriendo a los procedimientos interartísticos e intermediales arriba evocados. Las «alteraciones de la identidad» —¡magistrales en la serie!—; la dotación de «voz al Otro» —con nuevas formas proactivas de recepción—; y la sugerida «combinación de lo fantástico y el humor» —con diferentes guiños a Poe, por ejemplo— son procedimientos que, sin duda, demuestran la «búsqueda de nuevas formas de comunicar» en el cine fantástico francés, con el fin de «objetivar lo imposible» (Roas, 2011: 157, 175).

3. Resignificación del paisaje bretón: del «bois cornu» a «Harrow Bay»

Pero ¿qué es lo imposible, cuando hablamos de brujesco posmoderno *made in France*? ¿Qué es lo real, si lo brujesco se inmiscuye en él como historia reinventada, como juego de niños o como ficción por escribir? ¿Con qué lógica se narra ahora la

³⁷ Entre las innovaciones señaladas por López Villar (2022: 158) figuran, «el binomio ficción-realidad», su «argumento sugerente», la importancia otorgada «al nombre del monstruo» —en la línea de «Nunca digas su nombre» (Stacy Title, 2017) y Babadook (Jennifer Kent, 2014)— o sus «introducciones literarias».

historia sobre lo brujesco, a través de esta voz del Otro/-a que carea el más allá para reescribirla, apelando a la proactividad del lectoespectador?

Lo brujesco no sólo es ese ente fantástico y sobrenatural que se encuentra en un espacio opuesto a la realidad. En *Marianne*, lo brujesco se expande hacia el espacio natural que lo alberga, ya se trate de espacios subterráneos (como el orificio circular del bosque), como de espacios marítimos enclavados en la fictiva Elden, filmados geográficamente, entre Doëlan y Cap Fréhel. Lo brujesco se mimetiza incluso con el faro-falo tanto por sus constantes chirridos –o «bruits giratoires» (ep. 7)–, como por sus destellos en la noche, en un paralelismo claro con las carcajadas, susurros y miradas brujeriles de Marianne. Lo brujesco aflora en un paisaje bretón, «aislado», «agreste», en «bosques primigenios y umbríos», con «aislamiento físico y mental de los actantes, separados de su civilizado mundo social o sitos en una comunidad que encarna otro sistema ético y de creencias»; en «espacios naturales» donde «se desatan acontecimientos ominosos o sucesos perturbadores relacionados con la antigüedad pagana o los ritos ancestrales que perviven: brujería, chamanismo, sacrificios humanos, animismo, sectas» (Hormigos Vaquero, 2023: 195). Ritos ancestrales y sacrificios humanos que nos recuerdan que el «bosque con cuernos» es un lugar propicio, siguiendo a Cosacov-Belaus (2011: 20-22), a «la Religión de las Cabras», cuyo origen remonta, entre otros dioses, al romano Cernunnos (Murray, 1986: 15-34), al dios griego de origen egipcio Dionisio Zagreus o a Pan. En dicho paisaje forestal –filmado en «la forêt domaniale de Sénart»–, han resucitado las creencias ancestrales paganas del dios orgiástico a través de sus legiones de demonios y su «sacerdotisa» (Murray, 1986: 21-22), Marianne. El escudo de Beleth –reproducido como «marca» (Murray, 1986: 79) sobre el vientre de la madre de Emma (ep. 2, 45:28); en la escuela del faro (ep. 6, 12:45); en el acta del pacto con el diablo (ep. 7, 1:30); o en libros y muros del zulo de Daugeron (ep. 4, 13:42), tal y como *Le livre des esperitz* o *la Pseudomonarchia daemonum* (Wier, 1577) lo describen (Boudet, 2003)– es el preámbulo a una iconografía más precisa del demonio, reproducida en los grabados ficticios del tratado Molitor (ep. 4, 17:52, 32:23).

A dicho entorno de la infancia, o «prado del macho cabrío», se asocian igualmente las cualidades y atributos que describen hiperbólicamente a esta antiheroína escritora. Influenciadas por los universos de Poe, Jackson, Machen, Lovecraft entre otros, dichas cualidades denotan su pertenencia al cortejo de Dioniso, a través de su obsesión por el «vino», «la fertilidad» y «el delirio» que a la vez genera un gran pánico, sustantivo derivado del dios Pan (Cosacov-Belaus, 2011: 23, 27). Al estar íntimamente ligado al aspecto vegetal o cósmico de Dioniso, «divinité arbustive», este bosque cornudo invita a la protagonista a «sortir de soi (*extasis*)», a «apprivoise[r] la violence» y a inscribirla «dans une dynamique, celle de la socialité» (Maffesoli, 1985: 190-196).

Esta entrada «dentro de la norma» de la bruja para el personaje inspirado físicamente de la serie de cómics *Tank Girl* (1988) supone un rito de iniciación en el bosque cornudo consistente en su absorción (ep. 8, 13:37) por la «bouche d'ombre»

(Hugo, 1856) o «boca del abismo de oscuridad» del *Fauno de mármol* (Hawthorne, 1860. Citado por Borges, 1979: 72). Filmada desde el interior, dicha boca ancestral recuerda las diferentes representaciones de «l'Ankou»³⁸, personaje perteneciente a «la très ancienne mythologie qui a vécu si longtemps dans tous les royaumes celtiques» (Éveillard y Huchet 2004: 88); así como otras muchas escenas implícitas cruzadas extraídas del Stephen King de *It* o *Misery* o de las últimas líneas de *The Turn of the Screw* de H. James (1898) que sirven de introducción al episodio final. Por su ambientación dentro de un paisaje forestal familiar³⁹, Bodin planifica un discurso visual que contribuye a «destruir nuestra falsa sensación de seguridad, de control sobre el entorno» (Navarro, 2019: 142), que el espectador creía ancestral e inamovible.

Así, tras el abrazo de Emma y Marianne —con el que se sienta definitivamente la confrontación directa entre dos mujeres opuestas, punto de partida de la serie, según el propio Bodin—, se inicia el viaje sin retorno por un entorno real que muta, inundándose de fantasmagoría y simbolismo. Devenido lugar siniestro y pétreo, cercado por un océano sombrío, dicho entorno familiar deja atisbar un nuevo Gólgota (con tan solo 2 cruces): el control bruñido ejercido sobre Emma esboza dicho espacio como enclave para la cruz emergente de la tercera mártir. «L'auteur et la sorcière, c'est écrit depuis longtemps», deben «marche[r] près de l'eau noire», recuerda Marianne a Emma (ep. 8, 16 : 48). Esta asociación indestructible, contradictoria y complementaria guarda, sin duda, un eco de las inolvidables parejas en femenino jacksonianas enfrentadas a sus propias contradicciones, en las que el horror era un horror doméstico y donde como aquí, es el drama familiar (maternal) y social anclado en lo cotidiano lo que alimenta el terror. Su encuentro con el «homme sombre» —en una alusión directa al «hombre negro» de Angers (1593) (Murray, 1986: 24) o al de *The Scarlet Letter* de Hawthorne (1850), evocado desde el primer epígrafe— pone en evidencia que el infierno no siempre proviene del más allá, sino de lo circunvecino, del fuero interior, o de la «maldición» sobre la propia «raza» (Borges, 1979: 58). Si Emma resiste es porque, como escritora —aparente bruja, como Jackson en la vida real (Hattenhauer, 2003: 16)— que se sale de la norma puede igualmente, mitigar su diferencia. Con esta fusión osmótica entre lo bruñido y lo real, anclado en un paisaje forestal y marítimo ancestral-real se consigue, por una parte, la atenuación de su «otredad»; y, por otra, que el lectoespectador se sitúe «al otro lado», haciendo posible que lo fantástico seamos nosotros, y lo bruñido, lo real (Roas, 2011: 169-170). «On est les

³⁸ «Il suffit de prononcer son nom pour éprouver un sentiment d'effroi. L'Ankou, la mort personnifiée, est un (sinistre) personnage de la Basse-Bretagne, illustré dans le granit des ossuaires (Ploudiry, Lannédern, Brasparts, Landivisiau, La Roche-Maurice) et des églises (La Martyre, Bulat-Pestivien) ou le bois des statues (Ploumilliau et Saint-Mathieu de Morlaix)» (Éveillard y Huchet, 2004 : 87).

³⁹ Para la reconstitución de dicho paisaje forestal familiar se recurre, sin embargo, a la «fragmentación de tiempo y espacio, al montaje en paralelo, al uso del color rojo» (ep. 2, 28:31) y «a la presencia del elemento acuático» como «puente de conexión entre el mundo visible y el invisible» (Palacios, 2021: 176), procedimientos propios del folk horror que observamos en filmes como *Don't look now* (Nicolas Roeg, 1973).

enfants d'Elden, les enfants des enfants de ceux qui l'ont punie», asegura Xavier (ep. 8, 8 : 49). La inversión realidad-ficción apela a una mediación e intervención proactiva ¿El acto de escritura permitiría expiar esa falta? Elden se presenta como encrucijada entre pasado, presente y futuro; y Emma, como escritora subversiva libertaria —¿nueva Marianne, “*made in France*”!—, capaz de intervenir, si lo desea, en el curso de los acontecimientos. Bajo su pluma, Lizzie hará que este «enfer [...] près de la mer» pueda transformarse en «renaissance» y en «retrouvailles» (ep. 2, 30: 28; 44:09).

En espera de conocer una segunda temporada, el espectador se contentará con un último procedimiento intermedial. La resignificación del brujesco francés cobra sentido cuando el paisaje ancestral anclado en Bretagne se torna universal, por alusión a una naturaleza y una «tierra que grita» y «pierde el equilibrio»⁴⁰. Con este último procedimiento, aludiendo implícitamente a la obra de Aurelia Skye (2022) —en la que la noción de autoría y género es, asimismo, ambigua—, y al paisaje de *Harrow Bay* —que hace eco a las teorías ecológicas medioambientalistas y ecofeministas contemporáneas—, no sólo se actualiza y resignifica el folk horror y el brujesco *made in France*; el director francés demuestra su universo plural y abiertamente literario, haciendo de lo fantástico y lo brujesco un dinamismo lúdico proactivo al que los guionistas nos invitan a adherir. Y ello, no sin un cierto tono humorístico que denota, igualmente, cierto sano escepticismo ante la «aparente» realidad.

On ne revient pas à la vie. Pas comme ça, il faut que la terre crie, qu'elle perde l'équilibre. Mais Harrow Bay n'a jamais aimé l'équilibre. Ses rues sont l'église de Satan. Sa forêt, un nid de serpents. Lillian en est un. Lillian a fait tout ce que la nuit lui a soufflé. Il a noyé cinq vœux dans les eaux en crue, pendu cinq enfants près des tours à feu. Lillian a sacrifié bambins et bétail, offert son corps et son âme. Alors, comment Marianne aurait pu résister... [tintements métalliques] Si bien invitée ? Lillian sourit. Aux autres, maintenant, les souffrances et tourments. Le déséquilibre est là. La terre crie à nouveau. Alors, dans son cercueil Lizzie Larc ouvre un œil. La voilà prête à faire dans la mort ce qu'elle faisait vivante ; chasser Marianne. Encore et encore. Vaille que vaille. Et alors, seulement, pourront avoir lieu les retrouvailles (ep. 2, 44 :07).

4. A modo de conclusión...

Como «simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad», la diégesis metaficcional de *Marianne* está basada «en su propia ficcionalidad» (Roas, 2011: 29). La serie apunta, por consiguiente, hacia un brujo posmoderno *made in France*

⁴⁰ El nombre de Lilith tiene además, una filiación semítica e indo-europea que permite asociarlo con el dios de la atmósfera Enlil (derivado del término sumerio *lil*, que significa 'viento', 'aire', 'tempestad') (Couchaux, 1988: 958).

donde la dimensión inquietante, siniestra y ominosa, originada en una naturaleza prístina y un bosque primigenio, sea ahora resignificada como indefinición e imprecisión, como diversidad y multiplicidad, como «extrañeza» verdadera o como veracidad (histórica) falsa; como ente que insta a reescribir la Historia. Lo bruñeril deviene así, una «construcción subjetiva» (Roas, 2011 : 26, 22) en la que al menos, cuatro instancias narrativas (lector, espectador, personaje, autora) perciben, sienten y transmiten la omnipresencia del faro/falo en el paisaje de Bretaña, rectificando dicotomías hasta ahora inquebrantables (realidad/ficción, sueño/razón, verdad/mentira, hombre/mujer); multiplicando focalizaciones, visiones y perspectivas de este nuevo bruñeril y sugiriendo con ello, nuevas lecturas de la realidad y de la ficción; abriendo nuevas vías, por consiguiente, que aúnan inconsciente, drama familiar, Historia, realidad y ficción, en aras de cuestionar la veracidad, incluso histórica, de nuestra percepción.

Por ello, y como guiño al «falocentrismo» (Derrida, 1998: 21) imperante con el que se aborda generalmente lo bruñesco y la caza de brujas, se alza el heroísmo «andrógino» final de Emma-Marianne, coincidente con su paso al acto de la escritura (ep. 7). Y ensombreciendo con él, la presencia de los mártires crísticos del Gólgota (inspector y cura). La estetización de esta experiencia vital-creativa, muta así, en heroicidad de lo femenino-andrógino, un bruñesco, que pecaría de ser exclusivamente histórico y femenino. De nuevo, la polifonía generada por este «lúdico» bruñesco inquirido por Bodin demuestra así, no sólo que esta serie *made in France* sincretiza hermenéuticas que incluyen perspectiva de género, consideraciones ecocríticas o visiones del mundo en las que ese Otro/a femenino puede tornarse fecundidad, amor⁴¹ o incluso, «bienveillance» —la del propio Bodin, que pretende, como director, «faire emmener le spectateur vers son imaginaire»—, sino que demuestra también, que la serie recrea un arquetipo inveterado, ahora «investi dans une culture et une conscience» (Durand, 1996 : 105) donde se tematiza «el carácter ilusorio de todas las «evidencias», de todas las «verdades» transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura» (Reisz, 2001: 194).

En definitiva, gracias a la interiorización de la aventura fantástica y a la proyección extraficcional de la subjetividad diegética, la conciencia del lectoespectador posmoderno puede interactuar, sin totalitarismo monocéfalo, con la acertada renovación intermedial, lúdica y lúcida de lo bruñeril propuesta en la serie francesa, *Marianne*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

⁴¹ Es según el propio Bodin, la temática en torno a la que giraría, de existir, una segunda temporada: la «damnation par amour». Es, a juicio de Gauvard (1997), lo que las brujas del proceso de Châtelet sufrieron, cuando concluye : «la prostitution parisienne et la sorcellerie sont parfaitement intégrées à la vie des hôtels princiers et royaux [...] Au total ces sorcières sont plutôt de bonnes mères qui ne semblent chercher qu'à légitimer l'union avec le père de leurs enfants ».

- AHN RÍOS, María Soraya (2016): *La transformación de la lamia antigua en bruja moderna: edición crítica y traducción del De lamiis et phitonicis mulieribus de Ulrich Molitor* (1489). Tesis doctoral dirigida por Alejandra Guzmán Almagro. Barcelona, Universidad de Barcelona. URL: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/403201#page=1>
- BAJTÍN, Mijaíl (1989): «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», in *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus, Madrid, 237-409.
- BOUDET, Jean-Patrice (2003) : « Les *who's who* démonologiques de la Renaissance et leurs ancêtres médiévaux ». *Médiévales*, 44. DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.1019>
- BORGES, José Luis (1979): «Nathael Hawthorne», in *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 56-75.
- BRUNER, Jerome (1986): *Actual minds, Possible Worlds*. Harvard University Press.
- CAMPAGNE, Fabien Alejandro (2009): *Strix Hispanica: demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- CARO BAROJA, Julio (1955): *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial.
- COHN, Norman (1975): *Europe's Inner Demons: An Inquiry Inspired by the Great Witch Hunt*. Sussex, New Amer Library.
- COSACOV-BELAU, Eduardo (2011): *Caza de brujas en Europa medieval. Una mirada psicoanalítica y de género*. Córdoba (Argentina), Ed. Brujas.
- COUCHAUX, Brigitte (1988): «Lilith», in *Dictionnaires des mythes littéraires*. París, Rocher, 958-964.
- DELAURENTI, Béatrice (2012): «Femmes enchanteresses. Figures féminines dans le discours savant sur les pratiques incantatoire au Moyen Âge», in Anna Caiozzo y Nathalie Ernoult (eds), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*. París, Armand Colin, 215-226.
- DERRIDA, Jacques (1998): «Tímpano», in *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 15-35.
- DURAND, Gilbert (1996): «Pérennité, dérivations et usure du mythe», in Danièle Chauvin (ed.) *Champs de l'imaginaire*. Grenoble, ELLUG.
- EVEILLARD, James & Patrick HUCHET (2004): *Croyances et superstitions en Bretagne*. Rennes, Éditions Ouest-France.
- FREUD, Sigmund (1974): « CIX-Lo siniestro (1919) », in *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, vol. VII, 2483-2505.
- GAUVARD, Claude (1997): «Renommées d'être sorcières : quatre femmes devant le prévôt de Paris en 1390-1391», in Franco Morenzoni, & Élisabeth Mornet, (eds.), *Milieus naturels, espaces sociaux: Études offertes à Robert Delort*. París, Éditions de la Sorbonne, 703-716. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.27794>
- GÉNIAUX, Charles (1903) : *La vieille France qui s'en va*. Tours, Mame.
- GINZBURG, Carlo (1966): *I Benandanti. Stregoneria e culti agrari tra cinquecento e seicento*. Turín, Einaudi.
- GOODMAN, Nelson (1978): *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Hackett.

- HATTENHAUER, Darryl (2003): *Shirley Jackson's American Gothic*. State University of New York Press.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2003): «Historias extraordinarias: *Toby Dammit* de Federico Fellini y los *Cuentos* de E. Allan Poe», in Carlos Lozano García *et al.*, *Lo siniestro. III Curso de Cine y Literatura*. Burgos, Universidad de Burgos.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2023): «Terror forestal, Folk horror y brujería». *Brumal*, XI/1, 189-209. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.901>
- HUGO, Victor (1911 [1856]) : *Les Contemplations*. París, Nelson.
- INSTITORIS, Henri & Jacques SPRENGER (1990) : *Le marteau des sorcières (Malleus Maleficarum)*. Grenoble, Jérôme Million.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1992): *Las brujas en la historia de España*. Madrid, Temas de Hoy.
- LÓPEZ VILLAR, Rebeca & Susana CENDAN (2022): *¿Quién no es bruja? Lo brujesco en las representaciones audiovisuales del siglo XXI*. Vigo, Universidad de Vigo, Dardo.
- MANDROU, Robert (1968): *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique*. París, Plon.
- MAFFESOLI, Michel (1985): *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. París, Librairie des méridiens/Poche.
- MARTIN, Alan & Jamie HEWLETT (2012): *Tank Girl*. Londres, Titan Books.
- MOLITOR, Ulrich (1926): *Des Sorcières et des Devineresses par Ulric Molitor*. París, Librairie critique Emile Nourry.
- MONTAIGNE, Michel de (1859 [1580]): *Essais*. París, J. Bry.
- MONTORO ARAQUE, Mercedes (2018) : «L'entre-deux libertaire : Marianne-s, regards croisés », in Claude Fintz & Véronique Costa (eds.), *La réalité en procès, exploration de l'entre-deux*. Valenciennes, P.U.V., 143-167.
- MORA, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador*. Barcelona, Seix Barral.
- MURRAY, Margaret (1921): *The Witch-Cult in Wester Europe*. Oxford, Oxford University Press.
- MURRAY, Margaret (1986): *El dios de los brujos*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- NAVARRO, Antonio José (2019): «Sombras paganas. El nuevo Folk Horror de las islas británicas», in Jesús Palacios (coord.), *Folk Horror. Lo ancestral en el cine fantástico*. Barcelona, Hermenaute, 133-155.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2008): *La poesía*. Madrid, Síntesis.
- PALACIOS, Jesús (2021): *La pantalla esotérica. Cine y ocultismo en 50 películas*. Barcelona, UOC.
- RAJEWSKY, Irina (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermédialités*, 1/6, 43-64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», in David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 193-221.

- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», in David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 7-44.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Málaga, Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ ARIZA, Jorge (2016): «Lo fantástico y lo simbólico como espacios para la pervivencia del eterno femenino en los orígenes del arte contemporáneo», *Brumal*, 4/2, 117-141. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.310>
- ROLLAND, Eugène (1883): *Recueil de Chansons populaires de la France*. París, Maisonneuve et Cie, t. 1.
- SÉBILLOT, Paul (2002): *Croyances, mythes et légendes des pays de France*. París, Omnibus.
- SKYE, Aurelia (2022): *Harrow Bay (Paranormal Women's Fiction)*. Amourisa Press, 3 Vol (13 libros).
- SOMAN, Alfred (1977): «Les procès de sorcellerie au parlement de Paris (1565-1640)». *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 32/4, 790-814. DOI: <https://doi.org/10.3406/ahess.1977.293855>
- WALTER, Philippe (2014): *Dictionnaire de mythologie arthurienne*. París, Imago.
- WALTER, Philippe (2017): *Croyances populaires au Moyen Âge*. París, Éditions Gisserot.
- WATZLAWICK, Paul (1984): *The invented reality*. Nueva York, Norton & Company.
- WIER, Johan (1577): *Pseudomonarchia daemonum*. Bâle, col. 911-934.

FILMOGRAFÍA

- BODIN, Samuel [dir.] (2019): *Marianne*. Empreinte Digitale, Federation Entertainment. Distribuidora: Netflix. Serie de TV.

Les complexités de la relation mère-fille et la maladie maternelle dans l'œuvre d'Annie Ernaux

Iraide PÉREZ BLANCO

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

iraide.perez@ehu.eus

<https://orcid.org/0009-0007-0422-9063>

Resumen

En las obras *La femme gélée* (1981), *Une femme* (1988) y *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), Annie Ernaux explora las distintas edades de la mujer, prestando especial atención a la etapa de la vejez y a las enfermedades de la misma. La premio Nobel, utiliza un lenguaje preciso para expresar la complejidad del envejecimiento ayudando a su público a comprender mejor las experiencias de esta etapa de la vida. En este artículo se analizará la manera en la que Ernaux desafía las percepciones de la tercera edad analizando las obras de referencia y se mostrará la manera en la que la escritora analiza el edadismo a través de la relación madre e hija.

Palabras clave: identidad femenina, hija, madre, enfermedad, «age studies».

Résumé

Dans les œuvres *La femme gélée* (1981), *Une femme* (1987) et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), Annie Ernaux explore les différentes étapes de la vie d'une femme, en accordant une attention particulière à la vieillesse et aux maladies qui l'accompagnent. La lauréate du prix Nobel utilise un langage précis pour exprimer la complexité du vieillissement aidant son public à mieux comprendre les expériences de cette phase de la vie. Cet article analysera la manière dont Ernaux remet en question les perceptions de la vieillesse en examinant les œuvres de référence et montrera comment l'écrivaine analyse l'âgeisme à travers la relation mère-fille.

Mots-clés : identité féminine, fille, mère, maladie, « age studies ».

Abstract

In the works *La femme gélée* (1981), *Une femme* (1987) and *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), Annie Ernaux explores the different stages of a woman's life, with a particular focus on old age and the illnesses that accompany it. The Nobel laureate uses precise language to express the complexity of aging helping her audience better understand the experiences of this stage of life. This article will analyze how Ernaux challenges perceptions of old age by examining the reference works and will show how the writer analyzes ageism through the mother-daughter relationship.

Keywords : female identity, daughter, illness, mother, «age studies».

* Artículo recibido el 1/09/2024, aceptado el 5/03/2025.

1. Introduction

Dans ses œuvres, Annie Ernaux explore les différentes étapes de la vie des femmes, en accordant une attention particulière à la vieillesse sous diverses perspectives. L'autrice met en évidence l'importance d'un langage adéquat pour exprimer la complexité de cette étape de la vie et la nécessité de comprendre et redéfinir l'expérience du vieillissement. La démence, la solitude, la perte d'autonomie deviennent ainsi autant des thèmes littéraires qui servent d'espace de résistance et d'exploration, où les histoires personnelles agissent comme des faits cathartiques. Grâce aux « age studies », nous pouvons étudier comment l'autrice normande aborde l'expérience du vieillissement. Les « age studies », également appelés « études de l'âge et du vieillissement », sont nés dans le but de réagir de manière critique aux préjugés entourant la vieillesse et l'âgisme. Ces études soulignent la nécessité de comprendre et de reconsidérer l'expérience de vieillir. Lynne Segal (2014 : 31-34), dans son article « The Coming of Age Studies » publié dans *Age, Culture, Humanities: An Interdisciplinary Journal*, explore divers aspects de ce domaine de recherche en plein essor dans les sciences humaines, offrant une perspective unique sur la manière d'aborder les défis du vieillissement dans le monde contemporain. Segal (2014 : 31-34) souligne que Simone de Beauvoir (1908-1986) est l'une des précurseurs à aborder la vieillesse dans la littérature. Dans son œuvre, *La Vieillesse* (1970), Beauvoir qualifie cette étape de la vie de « majorité » et propose une réflexion qui va au-delà de la simple expérience du vieillissement, soulignant l'importance de reconnaître la vieillesse comme un moment crucial de la vie. Cependant, Segal (2014 : 31-34) exprime qu'il existe socialement une tendance à isoler les personnes âgées, malgré les efforts professionnels pour promouvoir des pratiques de vieillissement en bonne santé. Philippe Albou (2005 : 75-83) analyse comment les réflexions de Michel de Montaigne (1533-1592) dans ses *Essais* (1580) constituent un point de départ clé pour les chercheurs et chercheuses dans ce domaine, car elles nous invitent à découvrir la vieillesse. Montaigne, confronté à son propre vieillissement, dirige ses lecteurs et lectrices vers une narration introspective qui examine la relation entre le temps, la sagesse et l'acceptation de la décadence physique et mentale. Annie Ernaux fait de même dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), où elle raconte la vieillesse de sa mère et réussit, à travers son récit, à accepter le passage du temps et la réalité de la maladie.

La transformation de l'attitude de la société à travers la littérature d'Annie Ernaux se réalise par des écrits qui explorent, par exemple, la maladie mentale, lorsqu'elle utilise l'écriture comme un outil pour transformer la compréhension de la personne malade. Dans les lignes suivantes, nous analyserons comment Annie Ernaux intègre dans ses œuvres la figure de la mère malade ainsi que la conséquente relation entre mère et fille. À travers cette figure littéraire et celle de la soignante, l'autrice approfondit la complexité de la réalité et de la fiction et amène à son public à repenser sa perception de la démence. Le fait d'aborder la maladie à travers la figure maternelle

confère à notre autrice courage et authenticité. Par conséquent, nous constatons qu'Ernaux se positionne comme une figure de proue de la littérature de l'extrême contemporain, avec un profil engagé, profond et collectif.

Pour ce faire, nous commencerons notre étude en analysant la relation entre mère et fille dans trois œuvres clés de l'écrivaine : *La femme gelée* (1981), *Une femme* (1987) et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997). En effet, c'est dans ces trois œuvres que la figure maternelle prend le plus d'importance. Dans *La femme gelée* (1981), l'autrice raconte la rupture sociale avec sa famille. On trouve des passages où l'écrivaine montre comment, malgré ses efforts pour appartenir à un cercle social plus élevé, elle ressent le poids de son origine modeste. *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997) et *Une femme* (1987) sont, en outre, deux œuvres dans lesquelles l'autrice parle ouvertement de la figure maternelle, et en particulier dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), de la maladie qui l'a détruite. *Une femme* (1988) se présente, de ce fait, comme une étude d'une vie entière, celle de la mère de l'écrivaine, et raconte la personnalité de cette femme, en décrivant en profondeur l'attachement de la fille à la mère. Il convient de noter que ces deux textes proposent des styles d'écriture opposés, notamment dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), où le journal intime joue un rôle central. Comme annonce Fabrice Thumerel : « la priorité n'est pas donnée ici à la cohérence et à l'analyse objectif, mais à la vérité crue d'un sujet intime qui expose sa souffrance et sa culpabilité » (Thumerel, 2002-2003 : 21). Nous poursuivrons avec l'analyse de la maladie maternelle, en mentionnant ses aspects les plus marquants, pour en arriver à l'étude de la figure de la (fille) soignante. Nous continuerons avec une brève explication du statut social dans l'œuvre d'Ernaux, ce qui fait que les deux protagonistes de l'étude divergent. Finalement, nous apporterons les conclusions tirées de notre analyse.

2. Le rapport mère-fille

Dans plusieurs études récentes, la figure maternelle chez Annie Ernaux est analysée sous l'angle de la mémoire. Liliane Lazar (1999-2000) souligne que, tout comme Simone de Beauvoir, Ernaux explore la relation mère-fille à travers une écriture intime et réflexive, où la mère devient à la fois un sujet de douleur et d'émancipation. La narratrice utilise la première personne pour réévaluer son histoire familiale, notamment en transformant la figure maternelle en un espace de résistance (Thomas, 1999). Le conflit entre la mère et la fille est analysé également par Ángeles Sánchez Hernández (2004) qui, dans son analyse, met en lumière le conflit entre la mère et la fille à l'adolescence, période où la fille se distancie de sa mère, notamment en raison de l'influence de modèles sociaux différents et d'un rejet de la figure maternelle. La narratrice, influencée par des idéaux de féminité extérieurs, se rebelle contre sa mère, qu'elle perçoit comme un modèle inadéquat, et cela se traduit par une lutte intérieure pour se définir. Ce rejet est à la fois un processus de séparation et de transformation de la figure maternelle. L'étude de Sánchez Hernández (2004) souligne comment, dans

Une femme (1977), la relation mère-fille devient un espace de lutte entre soumission et révolte, où la perte de la mère représente une rupture mais aussi un chemin vers la redéfinition de soi. En effet, dans *Une Femme* (1987), la narratrice raconte, depuis sa perspective de fille, l'évolution de sa conception de sa génitrice. Pendant son enfance, la fille décrit la figure maternelle comme un être supérieur, une personne admirée par la petite : de son corps à sa manière de travailler au café-épicerie familial font de cette figure, quelque'un de précieux pour la fillette.

Si l'on remonte aux origines de l'enfance de l'autrice, Annie Ernaux admirait sa maman. En fait, dans *Les Armoires vides* (1974), Annie Ernaux exprime sa perception de la beauté maternelle non conventionnelle. Dans son enfance, elle trouvait sa beauté dans la plénitude corporelle. La description détaillée du corps maternel montre une appréciation de la réalité charnelle, avec des vêtements qui soulignent ses rondeurs. L'allusion à la vue de la culotte et la « voie mystérieuse montant vers les ténèbres » introduisent une fascination pour sa mère. En concluant par « détourner les yeux », l'autrice suggère une conscience de la sensualité du corps de sa mère :

Je la trouvais mère superbe. Je dédaignais les squelettes élégants des catalogues, cheveux lissés, ventre plat, poitrine voilée. C'est l'explosion de chair qui me paraissait belle, fesses, nichons, bras et jambes prêts à éclater dansement des robes vives qui soulignent, remontent, écrasent, craquent aux aisselles. Assise, on voit jusqu'à la culotte, voie mystérieuse montant vers les ténèbres. Détourner les yeux [...] (Ernaux, 2011a : 115).

Par ailleurs, l'autrice évoque sa grand-mère et ses tantes comme des « images épisodiques » (Ernaux, 2011b : 329), mais la figure centrale, celle de sa maman, les surpasse toutes de manière significative. En effet, dans *La Femme gelée* (1981), la puissance maternelle est mise en avant, en décrivant cette dernière comme une figure qui « dépasse de cent coudées » les autres membres de la famille, et qui exerce une influence et autorité considérables. Nous constatons que l'expression « la femme blanche » évoque la pureté dans le contexte culturel de l'autrice. En plus, Annie Ernaux explique comment vivre auprès d'elle lui fait penser à la grandeur d'être une femme. De cette manière, la matriarche incarne des qualités qui élèvent la féminité, et cette proximité influence profondément la perception de l'autrice de son propre genre.

Blanche (prénom de la mère) est également décrite comme une battante, affrontant des adversaires tels que les mauvais payeurs de son entreprise, de même que des défis symboliques tels que le caniveau bouché dans la rue et les personnes qui tentent de détruire sa famille. Cela met en lumière sa détermination et sa capacité de résistance au quotidien :

[...] il y a celle qui les dépasse de cent coudées, la femme blanche dont la voix résonne en moi, qui m'enveloppe, ma mère. Comment, à vivre auprès d'elle, ne serais-je pas persuadée qu'il est

glorieux d'être une femme, même, que les femmes sont supérieures aux hommes. Elle est la force et la tempête, mais aussi la beauté, la curiosité des choses, figure de proue qui m'ouvre l'avenir et m'affirme qu'il ne faut jamais avoir peur de rien ni de personne. Une lutteuse contre tout, les fournisseurs et les mauvais payeurs de son commerce, le caniveau bouché de la rue et les grosses légumes qui voudraient toujours nous écraser. (Ernaux, 2011b : 329).

Quand la fille commence ses études dans l'école libre, motivée par sa mère car de son point de vue à l'école privée : « [...] elle apprendra mieux, ils sont plus tenus, les gosses » (Ernaux, 2011a : 131), la jeune va rencontrer des personnages qu'elle n'avait jamais imaginés ; notamment des étudiantes de familles d'une classe sociale plus élevée que la sienne, ainsi que la maîtresse qui lui enseigne les bonnes manières. C'est ainsi que l'adolescente commence à détecter la différence de classes sociales et elle va s'éloigner au fur et à mesure de la sienne ; de la sorte elle délaissera sa famille, car elle ressent de la honte, un sentiment puissant qui déclenche une énergie très forte au sein de l'œuvre d'Annie Ernaux.

Les tensions entre la mère et la fille augmentent au fur et à mesure qu'elle grandit. L'adulte semble ne pas aimer voir sa fille grandir, associant les signes de la puberté à une menace potentielle à cause de son intérêt croissant pour les garçons et à un manque d'engagement dans ses études. Pour contrôler cette évolution qu'elle perçoit comme négative, elle tente de maintenir l'image enfantine de sa fille en lui imposant des vêtements précis et en refusant de voir son âge réel.

Dans son étude, Pascale Sardin (2021) indique que les disputes entre les deux personnages, jusqu'à l'âge de dix-huit ans, portent sur des interdictions de sortie et sur le choix des vêtements. Les crises de colère apparemment disproportionnées envers sa fille sont liées au contrôle de l'image et des comportements de la jeune fille, et révèlent les peurs profondes quant à la vie amoureuse de sa fille.

Samar Rouhana (2008) explique le moment de rupture dans la relation entre les deux femmes. L'autrice exprime qu'elle a cessé de la considérer comme un modèle, car sa manière de parler lui fait honte. Ce changement coïncide avec une période d'adolescence où l'autrice se rebelle contre les conventions sociales et les pratiques religieuses. Elle adopte un style de vie anticonformiste, écoutant des chansons contestataires comme « La mauvaise réputation » de Brassens (Ernaux, 2011c : 578).

L'autrice décrit comment sa révolte adolescente s'exprime de manière romantique, s'identifiant aux artistes incompris et vivant une rébellion qui, selon elle, est différente de celle de sa mère. Pour sa mère, la révolte signifiait refuser la pauvreté et travailler avec acharnement pour réussir. Cela crée un malentendu entre l'autrice et sa mère, soulignant leur incompréhension mutuelle des choix de vie respectifs (Ernaux, 2011c : 578).

Finalement, la rupture entre la classe sociale d'origine et la classe sociale aisée arrive quand la fille obtient son CAPES et devient enseignante dans un lycée et même écrivaine, une promesse qu'elle s'était faite à 20 ans : « J'écirai pour venger ma race » (Nobel Prize, 2022).

3. La maladie maternelle

Dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997) Annie Ernaux aborde la perte progressive de sa mère malade d'Alzheimer. L'étude de Talpin et Talpin-Jarrige (2005), a tracé l'évolution de la littérature sur la démence de type Alzheimer, examinant l'intersection entre la maladie et la représentation littéraire. La démence, loin d'être simplement un processus pathologique, devient un sujet littéraire fascinant qui remet en question les perceptions établies du vieillissement. À travers la littérature, on donne une voix aux personnes touchées par la démence (Talpin & Talpin-Jarrige, 2005), soit directement (en tant que malades), soit indirectement (en tant que proches accompagnant ces malades), afin d'éradiquer la honte et le stigmate associés à cette maladie. Ce changement dans la narration, à travers des témoignages directs comme ceux que l'on trouve dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1998), souligne le pouvoir transformateur de la littérature dans notre compréhension de la démence. Ernaux montre à travers les extraits de son journal intime les signes de la maladie mentale chez la vieille dame et comment cette affliction la dégradait progressivement. Les détails de cette expérience sont capturés dans les pages du journal, offrant un témoignage touchant de la façon dont la maladie a impacté la vie de sa génitrice et de l'épreuve émotionnelle que cela représente pour l'autrice.

Admise en maison de retraite, Blanche se sent perdue et en danger lorsqu'on la change de chambre. Un des moments émotionnels les plus intenses arrive lorsque l'autrice est reconnue par la malade, malgré des problèmes de vision dus à la cataracte. En arrivant, l'autrice est accueillie par un cri de « je suis sauvée » (Ernaux, 2011d : 613), exprimant un soulagement dû à la présence de sa fille.

Chaque fois que sa fille lui rend visite elle ressent une peine intense : « J'ai envie de pleurer en voyant cette demande d'amour qu'elle a envers moi, qui ne sera jamais plus satisfaite [...] » (Ernaux, 2011d : 618).

Les réactions de la fille sont profondes, car lors de ses visites à la maison de retraite, elle se confronte à des situations qu'elle perçoit comme anormales et perturbantes. Lorsqu'elle entend sa mère parler seule, la fille réagit en plaçant ses mains sur ses oreilles, cherchant ainsi à se protéger comme si elle tentait de bloquer le son ou de se distancer de ce qu'elle perçoit.

Notamment, l'utilisation de majuscules dans « C'EST MA MÈRE QUI PARLE TOUTE SEULE » (Ernaux, 2011d : 611), souligne l'aspect central et choquant de cette conséquence de la maladie. Cela évoque une préoccupation profonde, potentiellement

liée à la santé mentale de la souffrante, ce qui crée une atmosphère chargée d'émotions complexes et troublantes pour la fille.

Dans son œuvre, Ernaux montre comment sa mère ressent, suite à sa maladie mentale, une multiplicité d'âges simultanément (Segal, 2014). Ce phénomène révèle un stigmate continu, associé à la vieillesse, et montre le manque de langage adéquat pour exprimer et affirmer la complexité de cette étape de la vie (Segal, 2014). Reconnaître la dépendance comme une partie intrinsèque de la condition humaine est essentiel, selon Segal (2014). À cet égard, les personnes âgées nécessitant des soins tout comme la mère décrite par Annie Ernaux dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997) et les acceptant, contribuent positivement à la nature collaborative de la dépendance en vieillesse. Face à cette problématique, Segal (2014) identifie que les études sur l'âge favorisent le dialogue intergénérationnel sans nier qu'il existe des écarts entre les différentes tranches d'âge de l'être humain, comme entre Annie Ernaux et sa mère Blanche. Par la suite, les « age studies » défendent une sorte de « dialogue pont intergénérationnel » afin de faciliter la compréhension mutuelle. Cette connexion intergénérationnelle offre un espace où les personnes âgées et plus jeunes peuvent partager leurs expériences de vie, menant à un enrichissement bilatéral et à une appréciation plus positive des vécus. La promotion de ce type d'interaction est en adéquation avec les efforts d'Annie Ernaux, qui montre la réalité de sa relation avec sa mère.

4. La figure de la soignante

Lors des lectures d'*Une Femme* (1987) et de *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), nous réalisons qu'il existe un autre personnage aussi important : la fille, la soignante.

Après la mort du père en 1967, la veuve s'installe dans la maison bourgeoise de sa fille à Annecy, où elle s'acclimate aisément (Ernaux, 2011c : 584). Mais quand il a fallu déménager en région parisienne, la dame ne s'est pas habituée et elle décide de rentrer dans un studio à Yvetot.

C'est à partir d'un accident survenu en 1979 qu'elle commence à avoir un comportement inhabituel et que la narratrice l'accueille à nouveau chez elle jusqu'à ce qu'elle soit diagnostiquée d'Alzheimer. Elle sera alors hospitalisée dans le service de gériatrie de l'hôpital de Pontoise. La soignante, dominée par les visites à sa mère et par sa maladie si éprouvante, se lance dans l'écriture de ses expériences dans un journal intime. Elle y raconte ses émotions, telles qu'elle les a vécues : « [...] En rendant publiques ces pages, l'occasion s'en présente pour moi. Je les livre telles qu'elles ont été écrites, dans la stupeur et le bouleversement que j'éprouvais alors... » (Ernaux, 2011d : 608-609).

La maladie d'Alzheimer et le postérieur décès incitent l'autrice à écrire afin de réunir ces deux aspects de la vieille femme (Morello, 1999). Elle perçoit l'écriture comme un moyen de faire revivre sa maman :

Je vais continuer d'écrire sur ma mère. Elle est la seule femme qui ait vraiment compté pour moi et elle était démente depuis deux ans. Peut-être ferais-je mieux d'attendre que sa maladie et sa mort soient fondues dans le cours passé de ma vie, comme le sont d'autres événements, la mort de mon père et la séparation d'avec mon mari, afin d'avoir la distance qui facilite l'analyse des souvenirs. Mais je ne suis pas capable en ce moment de faire autre chose (Ernaux, 2011c : 560).

Dans *Une femme* (1987), Ernaux décrit des moments de l'enfance de sa mère et adopte une approche particulière qui met en valeur des aspects centraux de la vie de l'adulte. Annie Ernaux explore aussi les différentes facettes de sa mère, incluant ses aspects positifs et négatifs, comme la violence.

Ernaux, dans son étape de sa vie qui incarne celle d'une femme mûre, vit un conflit intérieur entre ses émotions et le besoin de donner un sens à ces souvenirs. Elle sent qu'elle ne décrit pas seulement sa mère, mais qu'elle revit ces souvenirs à travers son écriture :

Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée (Ernaux, 2011c : 597).

L'engagement d'Annie Ernaux à poursuivre l'écriture de la figure maternelle malgré la difficulté de la situation, est présent dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997). Elle souligne l'importance de sa mère dans sa vie, la qualifiant de « la seule femme qui ait vraiment compté » pour elle. Cependant, elle mentionne la démence que sa génitrice souffre depuis deux ans, ce qui ajoute une dimension complexe à leur relation.

L'autrice reconnaît la possibilité d'attendre que la maladie et la mort de sa mère soient intégrées dans le cours passé de sa vie, comme d'autres événements tels que la mort de son père et la séparation d'avec son mari. Elle suggère que cette perspective pourrait offrir une distance émotionnelle qui faciliterait l'analyse des souvenirs. Cependant, malgré cette réflexion, Annie Ernaux exprime son incapacité à prendre cette distance. Elle ressent le besoin de documenter et de réfléchir à la relation avec sa mère pendant la période difficile de sa maladie et de sa démence.

Annie Ernaux met en lumière la complexité de parler de sa maman, affirmant qu'elle n'a pas d'histoire distincte car elle a toujours fait partie de sa vie. Lorsqu'elle l'évoque, les descriptions sont figées dans des images intemporelles. Les caractéristiques fortes comme la violence émergent sans chronologie apparente dans ses textes, et illustrent la difficulté à ordonner les souvenirs de manière linéaire. Les scènes évoquées

dans ses récits sont présentées de façon désordonnée, reflétant la complexité émotionnelle associée à la représentation de la figure maternelle:

C'est une entreprise difficile. Pour moi, ma mère n'a pas d'histoire Elle a toujours été là. Mon premier mouvement, en parlant d'elle. C'est de la fixer dans des images sans notion de temps : « elle était violente », « c'était une femme qui brûlait tout », et d'évoquer en désordre des scènes, où elle apparaît (Ernaux, 2011c : 560).

Dans *Une Femme* (1987), Annie Ernaux raconte la vie de sa mère jusqu'à sa mort, en fait c'est avec le témoignage du décès de sa génitrice, victime de la maladie d'Alzheimer, que commence le texte. Ce dernier en effet a été écrit juste après le fatal événement. L'écriture du texte est cohérente, réfléchie et l'histoire suit un certain ordre chronologique. *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997) reste, en revanche, un journal intime (Vázquez & Ibeas Altamira, 2020b), où l'autrice fait une rétrospection de soi, elle ouvre les portes de sa pensée la plus profonde aux lecteurs et aux lectrices en racontant l'expérience mentionnée. En fait, pour l'autrice, il est indispensable de prendre des notes dans son journal intime à chaque fois qu'un événement de sa vie quotidienne le mérite (Vázquez & Ibeas Altamira, 2020b).

Même si ces deux ouvrages constituent une ode à la figure maternelle et lui rendent hommage, les lecteurs et lectrices perçoivent les conflits existants entre les deux générations ; de ce fait, la relation entre ces deux femmes peut être qualifiée de perturbante. Premièrement, dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), la figure maternelle incarne « l'autre » dans le récit, et elle est représentée par la troisième personne du singulier : ELLE. Deuxièmement, la figure de la fille coïncide avec celle de la narratrice ; c'est elle qui écrit le texte et témoigne des événements racontés dans le journal qui, au début, n'était pas prévu pour être publié. Il faut préciser que l'écriture d'*Une femme* (1987) provoque aussi un point à part dans la vie de l'autrice car elle écrit ce texte immédiatement après la mort de sa mère ; la douleur intime de la perte de sa progénitrice est si profonde qu'elle décide d'écrire ce texte à partir du déchirement. Ernaux parvient en plus à recréer la vie de cette femme qui a été la figure qu'elle a marquée définitivement depuis son enfance :

Longtemps, j'ai pensé que je ne le publierai jamais. Peut-être désirais-je laisser de ma mère et de ma relation avec elle, une seule image, une seule vérité, celle que j'ai senti d'approcher dans *Une femme*. [...]. Je n'ai rien voulu modifier dans la transcription de ces moments où je me tenais près d'elle, hors du temps sinon peut-être celui d'une petite enfance retrouvée, de toute pensée, sauf : c'est ma mère. Ce n'était plus la femme que j'avais toujours connue au-dessus de ma vie, et pourtant, sous sa figure inhumaine, par sa voix, ses gestes, son rire, c'était ma mère, plus que jamais (Ernaux, 2011d : 608-609).

La relation entre les deux femmes est alors perturbante car l'écrivaine va se fusionner parfois avec elle (Boehring, 1999): « Je me suis assise dans son fauteuil, et elle [la mère], sur une chaise. Impression terrible de dédoublement, je suis moi et elle. » (Ernaux, 2011d : 614). Ceci arrive probablement parce que la soignante réalise à quel point la maladie maternelle la vieillit, elle constate qu'elle n'est plus une femme jeune, mais une femme mature qui s'approche de la vieillesse: « Elle est le temps, pour moi. Elle me pousse aussi vers la mort » (Ernaux, 2011d : 638). Le point culminant arrive avec l'identification avec le sexe de la mère, lorsque la soignante découvre « son sexe blanc » ; elle doit accepter que désormais elle est dans la période mature de sa vie. Dans ce cas, la condition féminine rapproche ces deux personnages, mère et fille, l'origine du monde. On ne peut pas oublier que les femmes avaient été largement éloignées à cause de l'appartenance au monde bourgeois de la fille, et que cela avait fait que la fille voit sa classe sociale d'origine comme un monde à part (Sánchez Hernández, 2008).

Tout au long de cette étude la fille est désignée de différentes manières: la fille, la fille narratrice, la narratrice, la soignante, la fille soignante... Mais la narratrice est en fait la fille soignante dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* et la fille dans la vie d'une mère dans *Une femme* (1987), une fille qui a un nom et un prénom, qui correspond à l'autrice même : Annie Ernaux. Et cela peut être affirmé par plusieurs facteurs qu'on analysera dans les points suivants. Selon l'analyse de Lydia Vázquez et Juan Manuel Ibeas Altamira (2020a), si certes l'autrice essaie de s'éloigner du genre qui caractérise la plupart de ses œuvres, c'est-à-dire l'autofiction, il n'est pas moins vrai qu'elle l'utilise clairement.

La vie de la figure de la soignante est constituée de trois étapes : la genèse, la vie et la mort. Dans la genèse de la soignante, la vieille femme est dans son étape initiale de la maladie et la principale émotion de la fille sera la défense. Lors de la deuxième étape de l'affection, certainement la plus compliquée car ses pertes de mémoire sont très intenses, la figure de la soignante est en plein essor, et le sentiment de culpabilité est immense, et domine sur tout le reste. Sa mort entraînera la disparition de la soignante et l'abatement de la fille surgira dans toute sa force. Le sentiment de défense de la fille soignante se manifeste par son désir de garder sa mère vivante à tout prix, et quel que soit son état : « Ce qui comptait, c'était qu'elle soit vivante, à côté de moi » (Ernaux, 2011d : 620). La maladie exige de la fille un rôle qu'elle n'est pas prête à assumer : le rôle de soignante. Maintenant c'est la maman qui se transforme en « fille » puisqu'elle ne peut plus prendre soin d'elle-même: « Tout est renversé, maintenant, elle est ma petite fille. Je ne PEUX pas être sa mère » (Ernaux, 2011d : 617). La culpabilité arrive lors des pensées de la fille, quand elle repense à la décision la garder ou non chez elle : « Je me prépare des tonnes de culpabilité pour l'avenir. Mais la garder avec moi était cesser de vivre. » (Ernaux, 2011d : 624).

Nous avons souligné que dans les œuvres d'Annie Ernaux, le thème de la honte est très habituel. Et comme il n'en pouvait pas être autrement, la figure de la soignante

ressent de la honte, un sentiment récurrent chez les personnes qui entourent les victimes de cette maladie comme Ernaux le signale :

J'ai acheté des chaussons pour ma mère, en expliquant au marchand que j'avais besoin de plusieurs paires, pour les essayer. Sa mère aussi est atteinte de la maladie d'Alzheimer, il en parle à voix basse, il a honte. Tout le monde a honte (Ernaux, 2011d : 626).

La soignante est aussi cible d'une odeur particulière lors de ses visites au service de gériatrie : l'urine. Cet odeur qu'inonde l'hôpital, nous fait faire des pas en arrière, provoque un retour à l'enfance, à l'époque où l'on n'est pas conscients du propre corps, où l'on doit tout apprendre. C'est ainsi que la mère malade sait qu'elle « a fait pipi », et que sa fille se souvient de son enfance (Génibrèdes, 2021) : « Elle s'est levée ce matin et d'une petite voix: " J'ai fait pipi au lit ça m'a échappé ". Les mots que je disais quand cela m'arrivait dans mon enfance » (Ernaux, 2011d : 612).

Comme on a analysé auparavant, les deux femmes se sont éloignées dans l'adolescence de la jeune autrice. La distance et la façon dont la fille méprisait ses parents, et la honte qu'elle ressentait font qu'elle se sente coupable de l'état de la souffrante: « Jamais je n'ai éprouvé autant de culpabilité, il me semblait que c'était moi qui l'avais conduite dans cet état » (Ernaux, 2011d : 632). En 1986, la mère est décédée et la soignante est abattue par la peine qu'elle éprouve. Elle était tellement immergée dans la maladie et dans son rôle de soignante qu'elle n'avait pas prévu que cet état disparaîtrait un jour et que sa maman, par conséquent, serait morte ; l'écriture lui permet donc de la garder en vie :

Elle est morte. J'ai une peine immense. Depuis ce matin, je pleure. Je ne sais pas ce qui est en train de se passer. Tout est là. Les comptes sont arrêtés, oui. On ne peut pas prévoir la douleur. Ce désir de la voir encore. Ce moment est arrivé sans que je l'aie imaginé, prévu. Je la préférerais folle que morte (Ernaux, 2011d : 650).

Être femme et soignante est une union habituelle dans notre société : épouse qui soigne son fils ou fille, fille qui garde ses parents, femme qui garde des enfants, infirmière qui garde les malades... Il y a bon nombre d'aspects qui sont habituels dans ce rôle, qui ne sont pas reconnus par la société « hétéropatriarcale » : la fatigue physique et mentale, l'inquiétude, la dépression... Dans notre cas on analysera brièvement quelques aspects liés non seulement à la figure de la soignante mais aussi à la narratrice, à Annie Ernaux.

Lors des visites de la fille au service de gériatrie de l'hôpital, elle sera victime d'une espèce de fatigue quand elle écrira dans son journal intime que : « Il me semble que cela fait très longtemps que cela dure » (Ernaux, 2011d : 639).

Le journal de l'écrivaine est aussi inondé de mentions à la douleur qu'elle a au ventre. La vie qu'elle mène en voyant la décadence de sa mère lui produit de l'anxiété, ce qui pourrait être à l'origine de ses douleurs (Greenberger, 2004 ; Padesky, 2004)

dont la douleur thoracique. Une fois la fille s'est habituée à la maladie elle explique : « J'ai recommencé d'avoir mal à l'estomac. Je n'ai plus de colère contre elle, ses pertes de mémoire. Une grande indifférence » (Ernaux, 2011d : 611).

Une fois la malade décédée, Annie Ernaux décide de chercher un dossier contenant les affaires de sa mère. Elle trouve alors un récépissé de la demande de changement d'adresse, d'Yvetot à Cergy-Pontoise, quand elle avait commencé ses pertes de mémoire et qu'elle avait dû déménager chez sa fille. Elle expérimente à nouveau la même sensation : « J'ai mal au ventre par intermittence, par exemple en découvrant ce récépissé » (Ernaux, 2011d : 653).

En 2002, Annie Ernaux apprend qu'elle a un cancer du sein¹ et elle annonce son impossibilité d'aller rendre visite à sa mère, car c'est elle qui doit se soigner pendant deux mois. Par contre, elle se sent coupable de l'avoir laissée deux mois sans sa compagnie: « Elle m'a dit « à dimanche ! » alors que je ne vais pas la voir pendant deux mois à cause de mon opération. Une opération où je peux mourir, avant elle. Aujourd'hui, je me sentais coupable, encore » (Ernaux, 2011d : 636).

Finalement, et pour conclure avec la nature de la soignante, on va mentionner que dans l'œuvre d'*Une Femme* (1987), elle assure que la sensation vide, apparu après la mort de sa mère commence à s'évanouir : « Cet état disparaît peu à peu. Encore de la satisfaction que le temps soit froid et pluvieux, comme au début du mois, lorsque ma mère était vivante » (Ernaux, 2011c : 559).

5. Le statut social

La différence des classes sociales est un thème récurrent dans toutes les œuvres de l'autrice, et la rupture sociale est un aspect qui a marqué la vie de la fille écrivaine. Le rêve de la garder vivante lui permettrait de continuer la lutte de sa réconciliation avec sa génitrice, de récupérer le temps perdu pour finir avec la séparation entre mère et fille en raison des classes sociales : « J'ai eu tout ce temps pour me réconcilier avec elle mais je n'en ai pas fait assez. Ne pas avoir pensé hier que c'était peut-être la dernière fois que je la voyais » (Ernaux, 2011d : 650).

Cette rupture de classes est aussi présente dans l'esprit dément de la femme malade qui pendant ses épisodes de perte de mémoire et lors de ses crises provoquées par l'Alzheimer, tient des discours qui montrent son appartenance à une classe sociale ouvrière : « Ici, je ne suis pas considérée, on me fait travailler comme une négresse, on est mal nourris. Ses obsessions, la peur des pauvres que j'ai oubliée » (Ernaux, 2011d : 629-630).

La mère voyage à plusieurs reprises pour rendre visite à sa fille et à ses petits-enfants après le décès de son mari. Même à Annecy, où elle a vécu avec sa fille, ses habitudes campagnardes persistent. Ces éléments soulignent l'enracinement de la mère

¹ Elle racontera ses vécus dans *L'Usage de la photo* (2005).

dans ses origines (la campagne normande) et mettent en lumière la continuité des traditions et des valeurs familiales malgré les changements de lieu de résidence.

Lorsqu'elle tombe malade, Annie Ernaux va l'installer dans un logement adapté aux personnes âgées, mais elle n'y reste pas longtemps. L'adaptation à un nouvel environnement plus urbain a toujours été difficile pour la mère, une réalité que sa fille a analysée et sur laquelle elle a écrit. Le conflit entre ces deux figures, ces deux réalités, constitue l'une des thématiques principales de l'œuvre ernalienne : le passé et le futur, la campagne et la ville, la classe populaire et la classe bourgeoise... Cependant, dans ces écrits le conflit n'est pas nécessairement agressif ni virulent ; au contraire, progressivement les oppositions s'estompent par action du temps. Elle nous montre ainsi que les différences peuvent se transformer en une source de compréhension mutuelle et de croissance personnelle. Ses écrits témoignent de cette évolution graduelle, où les différentes figures cèdent progressivement la place à une acceptation mutuelle. Elles se réconcilient avec le passé, et se montrent prêtes à évoluer, pour surmonter les différences.

6. Conclusion

L'analyse présentée révèle plusieurs aspects significatifs de la dynamique mère-fille ainsi que de l'interconnexion entre la maladie maternelle, le rôle de la soignante, et les enjeux sociaux et s'immerge pleinement dans le domaine des « age studies ». En ce sens, nous avons centré notre étude sur trois œuvres d'Annie Ernaux où les figures de la mère et de la fille sont présentes : *La femme gélée* (1981), *Une femme* (1987) et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997). *La femme gélée* (1981), nous a servi à identifier le thème de la rupture sociale de l'écrivaine avec son milieu rural et nous a donnée de nouvelles pistes sur l'identité de la mère d'Ernaux, tout comme *Une femme* (1987), œuvre entièrement dédiée à la mère de l'autrice. En particulier, dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), la démence devient un thème littéraire qui sert d'espace de résistance et d'exploration, où l'histoire personnelle racontée sous la forme d'un journal intime agit comme un instrument cathartique pour l'écrivaine normande.

Nous avons consacré la première partie de notre étude à analyser la complexe relation mère-fille entre l'écrivaine et sa mère, Blanche, une femme ouvrière qui a profondément inspiré l'autrice par sa détermination et son caractère fort. De l'enfance à l'âge adulte, la perception qu'Annie Ernaux a de sa mère évolue, passant d'une admiration sans réserve à une certaine distance, marquée par des tensions sociales liées à la classe sociale. Malgré les efforts de la mère pour protéger sa fille, des tensions apparaissent au cours de l'adolescence, notamment en raison de la rébellion de cette dernière, soulevant ainsi la question de la différence générationnelle, étudiée par les spécialistes des « age studies ».

Ensuite, nous avons étudié la maladie d'Alzheimer de la mère, et les émotions complexes qu'Annie Ernaux ressent en tant que figure de soignante, confrontée à la

transformation de sa mère en une figure vulnérable. L'œuvre *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997) se concentre sur cette période difficile de la vie de la mère, où la maladie efface progressivement son existence. Ainsi, la figure de la mère malade devient le fil conducteur de l'œuvre, transformant les expériences intimes de l'autrice en une œuvre littéraire à fort impact social, car l'écrivaine pousse son public à repenser sa perception de la démence en utilisant l'écriture comme un outil pour redéfinir l'expérience du vieillissement.

Nous avons poursuivi notre étude en analysant le rôle de la femme soignante, mis en lumière à travers les expériences de la narratrice, qui s'occupe de sa mère malade, mettant en évidence les nombreuses difficultés émotionnelles et physiques inhérentes à cette fonction. Étant donné que la soignante et la mère malade sont deux figures féminines, il n'y a pas de différences notables en termes de genre entre les deux personnages. Cette similitude de genre facilite une identification plus profonde de la fille avec sa mère, renforçant leur lien affectif et la perception de similarité entre elles. De plus, le choc éprouvé par la fille en prenant le rôle de soignante illustre que ce n'était pas son destin prédestiné de s'occuper de sa mère, mais plutôt les circonstances de la vie qui ont inversé les rôles traditionnels. Ce renversement des rôles souligne la capacité d'adaptation et de résilience de la fille face à une situation difficile et imprévue. Par ailleurs, il est évident que la soignante souffre en parallèle avec la mère malade, et ses émotions atteignent des niveaux de gravité plus élevés durant les moments critiques de la maladie de sa mère. Les sentiments de la fille sont accentués par des éléments que l'on pourrait qualifier de « significatifs », rendant ainsi son expérience de soignante particulièrement éprouvante et intense.

Enfin, nous avons exploré la question du statut social, en analysant comment Ernaux aborde cette réalité à travers la honte qu'elle éprouve par rapport à son milieu d'origine, ainsi que face à la maladie de sa mère. La réconciliation avec sa mère, marquée par les différences de classe sociale, devient ainsi un combat symbolique visant à surmonter les distances qui les séparent. L'Alzheimer amplifie ces contrastes, mais permet aussi une évolution progressive de leur relation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBOU, Philippe (2005) : « La vieillesse dans les *Essais* de Montaigne ». *Gérontologie et société*, 28 (114), 75-83.
- BOEHRINGER, Monika (1999) : « Tombeau d'une mère : *elle e(s)t je* : Une femme et " Je ne suis pas sortie de ma nuit " d'Annie Ernaux ». *Dalhousie French Studies*, 47, 155-163.
URL : <http://www.jstor.org/stable/40837281>
- ERNAUX, Annie (2011a) : *Écrire la vie : Les armoires vides*. Paris, Gallimard, 103-210.
- ERNAUX, Annie (2011b) : *Écrire la vie : La femme gélée*. Paris, Gallimard, 323-434.

- ERNAUX, Annie (2011c) : *Écrire la vie : Une femme*. Paris, Gallimard, 553-597.
- ERNAUX, Annie (2011d) : *Écrire la vie : Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Paris, Gallimard, 605-656 .
- GÉNIBRÈDES, Clément (2021) : « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux, la maladie de la nuit ». *Écriture de soi-R, Nocturnes*, 1. URL : <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/genibredes>
- GREENBERGER, Dennis & Christine PADESKY (2004) : *Dépression et anxiété : comprendre et surmonter par l'approche cognitive : un guide pratique*. Traduit de l'anglais. Mont-Royal, Québec, Décarie éditeur.
- LAZAR, Liliane (1999-2000) : « À la recherche de la mère: Simone de Beauvoir et Annie Ernaux », *Simone de Beauvoir Studies*, 16 (Moving into a New Century), 123-134.
- MORELLO, Nathalie (1999) : « Faire pour la mère ce qu'elle [n']avait [pas] fait pour le père : étude comparative du projet autobiographique dans *La Place* et *Une Femme* d'Annie Ernaux », *Nottingham French Studies*, 38/1, 80-92. DOI : <https://doi.org/10.3366/nfs.1999.008>
- NOBEL PRIZE (2022): *The Nobel Prize in Literature*. URL : [https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/Annie Ernaux/201000-nobel-lecture-french/](https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/Annie%20Ernaux/201000-nobel-lecture-french/)
- ROUHANA, Samar (2008) : « Remise en question et quête identitaire dans l'œuvre autobiographique d'Annie Ernaux ». *Sciences de l'Homme et Société*, Université Saint-Esprit de Kaslik, 128-133.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Ángeles (2004): « Estudio de la relación madre-hija en la novela *Une femme* de Annie Ernaux », in José M. Oliver Frade (coord.), *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu: X Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, tomo 3, 1237-1247.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Ángeles (2008) : « La pulsion créatrice chez Annie Ernaux, héritière de son enfance ». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 26, 205-216.
- SARDIN, Pascale (2011) : « *Écrire sans honte*: la sexualité féminine en question dans les traductions anglo-américaines de *Passion simple*, *L'Événement* et *L'Occupation* d'Annie Ernaux ». *Monografías de Traducción e Interpretación*, 0/3, 403-420.
- SEGAL, Lynne (2014): « The Coming of Age Studies ». *Age, Culture, Humanities: An Interdisciplinary Journal*, 1, 31-34.
- TALPIN, Jean-Marc & Odile TALPIN-JARRIGE (2005) : « L'entrée en littérature de la démence de type Alzheimer », *Gérontologie et société*, 28 (114), 59-73.
- THOMAS, Lyn (1999) : *Annie Ernaux à la première personne*. Paris, Stock, 131-135.
- VÁZQUEZ, Lydia & Juan Manuel IBEAS ALTAMIRA (2020a): « Estudio de la escritura autoficcional en clase de traducción literaria: el caso de Annie Ernaux ». *Revista arbitrada del centro de investigación y estudios gerenciales*, 44.
- VÁZQUEZ, Lydia & Juan Manuel IBEAS ALTAMIRA (2020b): « Estudio del diario y el diario íntimo, en clase de traducción literaria francés / español: el caso de Annie Ernaux ». *Revista arbitrada del centro de investigación y estudios gerenciales*, 46.

Traducir la cultura española en una obra audiovisual: el caso de *Paquita Salas* y su subtítulo al francés

Beatriz REVERTER OLIVER

Universidad Rey Juan Carlos

beatriz.reverter@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0003-1089-3757>

Resumen

Este artículo recoge los resultados de un estudio mixto que analiza la subtitulación al francés de los referentes culturales que aparecen en la comedia *Paquita Salas*. Los objetivos incluyen identificar y clasificar dichos referentes, así como detectar tendencias sobre las técnicas y el método (extranjerizante o familiarizante) de traducción. Se plantean dos hipótesis: que los referentes se relacionarán principalmente con celebridades españolas y que la mayoría se extranjerizará. Los resultados muestran una predominancia de coloquialismos y expresiones soeces, así como de menciones a celebridades o productos mediáticos españoles. La técnica principal es el préstamo, por lo que, en general, los referentes se mantienen, lo que plantea interrogantes sobre la efectividad de la traducción para transmitir su efecto o función.

Palabras clave: traducción audiovisual, referentes culturales, *Paquita Salas*, técnicas de traducción, extranjerización y familiarización.

Résumé

Cet article présente les résultats d'une étude mixte qui analyse le sous-titrage en français des références culturelles qui apparaissent dans la série *Paquita Salas*. Les objectifs sont d'identifier et de classer ces références et de détecter des tendances dans les techniques et méthodes (étrangéisation ou domestication) de traduction. Deux hypothèses sont posées : les référents se rapportent principalement à des célébrités espagnoles et la majorité d'entre eux seront traduits par l'étrangéisation. Les résultats montrent une prédominance des expressions familières et grossières, ainsi que des mentions de célébrités ou de produits médiatiques espagnols. La technique principale est l'emprunt, de sorte que, en général, les référents sont maintenus, ce qui soulève des questions quant à l'efficacité de la traduction dans la transmission de son effet ou de sa fonction.

Mots clé : traduction audiovisuelle, références culturelles, *Paquita Salas*, technique de traduction, étrangéisation et domestication.

* Artículo recibido el 1/09/2024, aceptado el 5/03/2025.

Abstract

This article presents the results of a mixed study that analyses the French subtitling of the cultural references that appear in the sitcom *Paquita Salas*. The objectives include identifying and classifying these references and detecting tendencies in translation techniques and methods (foreignising or domesticating). Two hypotheses are posed: that the referents will mainly relate to Spanish celebrities and that the majority will be foreignised. The results show a predominance of colloquialisms and foul expressions, and of mentions of Spanish celebrities or media products. The main technique is borrowing, so that, in general, the referents are maintained, which raises questions about the effectiveness of the translation in conveying its effect or function.

Keywords: audiovisual translation, cultural references, *Paquita Salas*, translation techniques, foreignisation and domestication.

1. Introducción

El vínculo entre la traducción y la cultura es indiscutible hoy en día. De hecho, autores como Katan (1999), Martínez Sierra (2008), Pedersen (2011) o Nord (2014), entre muchos otros, han defendido la importancia de entender la traducción no solo como un trasvase lingüístico, sino también cultural, de ahí que definan a los traductores como mediadores (inter)culturales. Precisamente, podríamos decir que uno de los desafíos que entraña la traducción –y, en el caso que en este artículo nos ocupa, la traducción audiovisual (TAV)– es el trasvase de los elementos propios de una cultura (costumbres, eventos históricos, figuras públicas, etc.) a otra. Estos elementos culturales han sido estudiados por numerosos teóricos hasta la fecha (Vlakhov y Florin, 1970; Newmark, 1988; Koller, 1992; Franco Aixelá, 1992; Mayoral, 1999; Santamaria, 2001; Igareda, 2011, entre otros), razón por la que disponemos de múltiples taxonomías para identificarlos y clasificarlos, así como de una variada terminología para referirnos a ellos: *realia*, *palabras culturales*, *culturemas*, *referentes culturales*, etc. En este artículo, utilizaremos la terminología y taxonomía de referentes culturales de Igareda (2011), pues es, a nuestro juicio, una de las más exhaustivas y completas.

Cuando una obra está fuertemente marcada por la cultura en la que se creó, es decir, contiene numerosos referentes propios de una comunidad concreta, la dificultad para traducirla puede verse acrecentada. A grandes rasgos, se habrá de decidir entre mantener dichos referentes cercanos a la cultura origen o modificarlos y acercarlos a la meta (o, incluso, suprimirlos) con la intención de hacerlos más comprensibles para los nuevos espectadores. Estas dos posturas (o métodos) se introdujeron inicialmente por Schleiermacher (1996 [1813]), tal y como explica Venuti (1995), quien, además, las revisó y acuñó como soluciones extranjerizantes (más próximas a la cultura origen) o familiarizantes (más próximas a la cultura meta), aunque pueden darse también soluciones intermedias (cf. Martínez Sierra, 2006). Sin embargo, la decisión de extranjerizar

o familiarizar un referente no depende enteramente de la voluntad del traductor o traductora, sino que puede estar condicionada, entre otros factores, por aspectos como la imposibilidad de alterar la historia o trama de la obra y, en el caso de los productos audiovisuales, también estar sujeta a las características propias de la TAV, como la coherencia con la imagen (*cf.* Chaume, 2013) o las restricciones espacio temporales en la subtitulación (*cf.* Díaz Cintas y Remael, 2021).

Teniendo en cuenta lo anterior, en este artículo nos interesamos particularmente por la representación de la cultura española en una obra audiovisual, la comedia *Paquita Salas* (Calvo y Ambrossi, 2016-2019), disponible en Netflix, y su traducción para la versión subtitulada al francés. De acuerdo con los créditos de Netflix, las traductoras han sido Isabelle Thiers y Anne-Laure Tachon. Aunque la literatura acerca de la traducción de referentes culturales en la TAV a menudo se ha centrado en el trasvase del inglés a otras lenguas, con la llegada de las plataformas de vídeo bajo demanda y la directiva de la Unión Europea 2018/1808, según la cual estas plataformas deben ofrecer hasta el 30 % de obras europeas, en la actualidad cada vez más productos españoles se traducen a otras lenguas, lo cual supone, como decíamos, no solo un trabajo de trasvase lingüístico, sino también cultural entre España y la cultura receptora de la traducción.

El estudio de esta serie española se justifica por dos motivos. A grandes rasgos, el primero guarda relación con las restricciones visuales que el texto audiovisual impone a los traductores y que, por ello, condicionan su libertad para adaptar o modificar los referentes en la versión meta, de querer hacerlo, cuando estos se aprecian en la imagen. El segundo motivo es que gran parte de la historia y el humor de esta obra gira en torno a los referentes culturales que, presumiblemente, conoce la audiencia origen, pero que la meta podría desconocer. En este sentido, Martínez Sierra (2008) hablaba de dos tipos de elementos humorísticos que podemos relacionar más estrechamente con la cultura: elementos sobre la comunidad e instituciones, que guardan relación con los referentes culturales e intertextuales específicos de la comunidad, y elementos de sentido del humor de la comunidad, referidos a aquellos chistes basados en temas que pueden ser más populares en ciertas comunidades. En esta línea, creemos que puede resultar complejo que el humor que provoca *Paquita Salas* en el espectador español, basado en gran medida en estos dos tipos de elementos humorísticos, se reproduzca en una nueva cultura cuando los referentes culturales sean desconocidos por el público meta.

Teniendo en cuenta lo anterior, en este estudio establecemos un objetivo de investigación principal: identificar y clasificar los referentes culturales que aparecen en la comedia citada y describir su traducción para la versión subtitulada en francés. Este objetivo general puede dividirse en los siguientes específicos: (1) detectar los tipos de referentes culturales que aparecen de forma más recurrente en las tres temporadas de la serie, (2) analizar qué técnicas y métodos se emplean con mayor frecuencia para traducir dichos referentes, (3) comprobar en qué medida estos tienden a mantenerse, perderse o cambiarse con respecto a la versión original y (4) describir y reflexionar sobre la traducción

de determinados referentes que no siguen la tendencia de traducción. Además, partimos de las siguientes hipótesis: (1) dado el argumento de la serie, la mayoría de los referentes culturales guardará relación con personajes famosos o celebridades del mundo del cine y medios de comunicación españoles y (2) la mayoría se traducirá manteniendo el referente original, pues muchos estarán ligados a la propia trama de la serie y, en ocasiones, estarán sujetos a restricciones visuales que impedirán su modificación.

2. Metodología

2.1. Paradigma del estudio

Este es un estudio de caso centrado en *Paquita Salas* que combina datos de naturaleza cuantitativa con reflexiones de corte cualitativo. Tiene un alcance descriptivo, ya que pretendemos «especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis» (Hernández Sampieri *et al.*, 2014: 92). Es decir, contabilizamos y describimos los tipos de referentes culturales más comunes y las técnicas más frecuentes con el fin de establecer tendencias de traducción (*cf.* Martínez Sierra, 2011). Igualmente, hacemos una reflexión cualitativa sobre determinadas traducciones que nos resultan de particular interés al no seguir la tendencia de traducción. No obstante, quisiéramos insistir en que no buscamos realizar una crítica negativa a la traducción, ni aportar alternativas, ni siquiera en los casos en los que se han detectado errores, sino que pretendemos únicamente describirla para ejemplificar y reflexionar sobre la medida en la que esta permite mantener la función que determinados referentes tenían en la versión original.

2.2. Presentación del objeto de estudio

Paquita Salas es una serie de comedia española creada por Javier Calvo y Javier Ambrossi (2016-2019). Se estrenó en la plataforma Flooxer (Atresmedia) en 2016 y posteriormente se emitió en la cadena de televisión Neox, aunque Netflix tiene los derechos de la serie desde 2017. Esta se compone de tres temporadas: la primera cuenta con cinco episodios; la segunda, con cinco más, y la tercera, con seis (lo que suma un total de 16 episodios). La historia nos habla de Paquita (Brays Efe), creadora de PS Management, una agencia dedicada a la representación de actores y actrices. Aunque la empresa de Paquita vivió tiempos mejores en los noventa, tanto ella como su entrañable asistente Magüi (Belén Cuesta) se han quedado atrás en la industria, por lo que experimentan problemas para encontrar nuevos talentos a los que representar en la actualidad.

En este escenario, los directores recurren a un tipo de humor muy ligado a la cultura española. Es más, se mencionan en numerosas ocasiones los nombres de estrellas de televisión, actores y actrices, cantantes, representantes, eventos y fiestas propias del cine español, etc. Por ello, son frecuentes los cameos con celebridades reales de la sociedad española (Ana Obregón, Pelayo Díaz, Mario Vaquerizo, Dulceida, Boris

Izaguirre...), que podrían ser completamente desconocidas fuera de España. Igualmente, los directores entremezclan la realidad con la ficción. Así, vemos personajes, tanto esporádicos como recurrentes, que existen en la vida real, por lo que se interpretan a sí mismos, como Lidia San José, Belinda Washington, Macarena García o Cayetana Guillén Cuervo, entre otros. Presumiblemente, el espectador español no necesitará que la trama de la serie le aporte información adicional sobre estas celebridades para comprender quiénes son, sus trayectorias profesionales o personales o sus connotaciones en la sociedad española. Sin embargo, fuera de España, es probable que el público no esté familiarizado con esas figuras y, en consecuencia, las situaciones (en muchas ocasiones, humorísticas) que se generan en torno a ellas puedan ser difíciles de comprender.

También encontramos personajes ficticios, como Noemí Argüelles (Yolanda Ramos), Álex (Álex de Luca), Belén de Lucas (Anna Castillo), Fernando Canelón (Secun de la Rosa), etc. De nuevo, creemos que, desde un punto de vista cultural, para el espectador que no esté familiarizado con la cultura española, puede resultar complejo reconocer qué personajes son ficticios o reales, por lo que puede perder las connotaciones que subyacen a ellos y por los que se generan situaciones cómicas. Sin embargo, desde un punto de vista traductológico, creemos que, debido a la propia restricción que impone la trama de la serie, sumada a la restricción visual cuando vemos a los personajes en pantalla e, incluso, a las restricciones propias del subtítulo, como el número de caracteres por línea permitidos por la guía de Netflix (*cf.* Netflix, s.f.), resulta complejo, si no imposible, adaptar muchos de estos elementos a una nueva cultura, aun cuando estos puedan no comprenderse y, por ende, no generar en el público meta el mismo efecto que persiguen los directores. Por ello, resulta de particular interés el análisis de la serie para detectar cuáles han sido las soluciones o tendencias traductorales más frecuentes ante la problemática descrita.

2.3. Fases de recogida y análisis de datos

Hemos realizado un análisis de los 16 episodios para obtener un nivel de confianza de nuestros datos lo más alto posible. Para la recogida de datos, seguimos los siguientes pasos. Primero, visionamos la versión original de la serie, en español, subtítulo en francés. Siguiendo el modelo de Igareda (2011), se detectaron y categorizaron todas aquellas referencias culturales que apreciábamos¹. Posteriormente, se anotó la traducción al francés de estas referencias y, de nuevo, se categorizó el referente cultural resultante en la versión meta –si detectábamos una traducción que se alejaba de la versión original en gran medida, consultábamos la versión en inglés para comprobar si la traducción entre esta lengua y el francés era similar, pues el inglés podría haberse

¹ Aquellos referentes que se repetían (por ejemplo, los nombres propios de los personajes) se contabilizaron una sola vez si la traducción era la misma en todos los casos. Sin embargo, si, ante un mismo referente, se optaba por una traducción diferente, este se incluyó como un caso nuevo.

empleado como lengua puente entre el francés y el español (*cf.* Reverter Oliver y Carrero Martín, 2023)–. A continuación, analizamos la técnica de traducción empleada, siguiendo la taxonomía de Martí Ferriol (2006). Seguidamente, observamos si el referente de la versión meta se había mantenido, perdido o cambiado con respecto a la versión original, lo que se puede relacionar con los métodos extranjerizante y familiarizante (Venuti, 1995). Por último, agrupamos y contabilizamos nuestros datos en Excel, siguiendo los siguientes criterios: (1) número de referentes culturales totales detectados en cada episodio, (2) tipos de referente cultural más frecuentes en cada episodio, (3) técnicas y métodos más frecuentes para la traducción de cada tipo de referente cultural y (4) número de veces que los referentes culturales más frecuentes se mantienen, cambian o se pierden con respecto a la versión original en cada episodio.

Además, una vez detectados los referentes más repetidos, las técnicas de traducción y la posible modificación del referente en la versión meta, observamos los casos más llamativos que se alejaban de las tendencias de traducción. Precisamente en relación con esta cuestión añadiremos comentarios y ejemplos de naturaleza cualitativa que permitan al lector entender con mayor profundidad la problemática que plantean.

Antes de continuar, debemos señalar que, dado el elevado volumen de información que se maneja en el estudio, para facilitar la lectura de los datos cuantitativos, estos se han organizado por temporadas y analizado siguiendo tres criterios: (1) los tres tipos de referentes más comunes en cada episodio, identificando el número de casos y el porcentaje que suponen; (2) la técnica y el método más frecuente para traducir esos tres referentes más comunes en cada episodio, indicando también el número de casos y los porcentajes, y (3) el número de casos que los referentes más comunes se mantienen, pierden o cambian, e, igualmente, los porcentajes que representan. Estos *ítems* se recogen en tres tablas distintas por temporada, lo que nos permite extraer conclusiones sobre las tendencias de cada temporada. En aras de plasmar de forma más sencilla estos datos en el artículo, hemos asignado un código a cada tipo de referente cultural. Igareda (2011: 19-21) propone una tabla con siete categorizaciones temáticas de referentes culturales y, dentro de estas, las subdivide por áreas temáticas, que también aparecen numeradas. Siguiendo este orden, los códigos que empleamos en este artículo se componen de dos cifras: la primera hace referencia a la categorización temática y la segunda, a la categorización por área; por ejemplo, el código 1.1 correspondería a *Ecología > Geografía y topografía* (*cf.* Anexo para consultar los códigos). En definitiva, estos datos permiten identificar la tendencia en cada temporada en relación con los referentes más comunes, la técnica más frecuente para traducir dichos referentes y la tendencia a mantener, perder o cambiar cada tipo de referente. En cuanto a los datos cualitativos, estos se han organizado en función del tipo de referente que ejemplifican y de cuya tendencia de traducción se alejan.

3. Resultados

3.1. Análisis cuantitativo

En total, se han encontrado y analizado 1284 referentes culturales: 346 en la primera temporada, 439 en la segunda y 499 en la tercera.

3.1.1. Primera temporada

En primer lugar, en la Tabla 1 recogemos los tres tipos de referentes culturales más comunes en los episodios de la primera temporada:

EPISODIOS	TIPOS DE REFERENTE MÁS FRECUENTE POR EPISODIO	N.º DE CASOS Y PORCENTAJES
T1x01 (103 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	23 (22,3 %)
	2º→3.6	14 (16,6 %)
	3º→4.5	13 (12,6 %)
T1x02 (74 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	24 (32,4 %)
	2º→3.6	13 (17,6 %)
	3º→4.5	10 (13,5 %)
T1x03 (61 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	14 (23 %)
	2º→5.5	11 (18 %)
	3º→4.5	8 (13,1 %)
T1x04 (48 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	15 (31,3 %)
	2º→3.6	12 (25 %)
	3º→7.5	4 (8,3 %)
T1x05 (60 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	11 (18,3 %)
	2º→3.6	10 (1,7 %)
	3º→4.2	6 (10 %)

Tabla 1. Orden de los tres referentes más comunes en cada episodio de la 1.ª temporada.

Estos datos muestran que, de 346 referentes encontrados en la primera temporada, los tipos más comunes son, por un lado, el 5.6 (*Universo social > Lenguaje coloquial, sociolectos, idiolectos, insultos*) (87 casos; 25,1 %) y, por otro, el 3.6 (*Estructura social > Modelos sociales y figuras respetadas > Personalidades*) (49 casos; 14,2 %), como actores, actrices, directores de reparto, cantantes, presentadores, etc. Vemos otros referentes que, aunque en menor medida, también son representativos: el 4.5 (*Instituciones culturales > Medios de comunicación > Televisión, prensa, internet, artes gráficas*) (31 casos; 9 %), el 5.5 (*Universo social > Nombres propios*) (11 casos; 3,2 %), el 4.2 (*Instituciones culturales > Arte > Teatro, cine, literatura*) (6 casos; 1,7 %) o el 7.5 (*Aspectos lingüísticos culturales y humor > Juegos de palabras, refranes y frases hechas*) (4 casos; 1,2 %). Otros referentes encontrados en la primera temporada con menor frecuencia han sido sistemas de medidas y monedas, nombres de alimentos o de marcas de alimentación española, nombres de restaurantes, formas de tratamiento entre personas, costumbres, nombres de poblaciones, referencias al sistema educativo, medios de transporte, etc.

Una vez detectados los referentes más comunes por episodios y en la primera temporada en global, en la Tabla 2 podemos observar qué técnicas son las más frecuentes en la traducción de cada tipo de referente:

EPISODIO	TIPO DE REFERENTE	TÉCNICA	N.º DE CASOS Y PORCENTAJES
T1X01	1º→5.6 (total de casos: 23)	Equivalente acuñado	6 (26 %)
	2º→3.6 (total de casos: 14)	Préstamo	8 (57,1 %)
	3º→4.5 (total de casos: 13)	Préstamo	5 (38,5 %)
T1X02	1º→5.6 (total de casos: 24)	Creación discursiva y equivalente acuñado	6 cada técnica (25 % cada una)
	2º→3.6 (total de casos: 23)	Préstamo	13 (100 %)
	3º→4.5 (total de casos: 10)	Préstamo	7 (70 %)
T1X03	1º→5.6 (total de casos: 14)	Creación discursiva	5 (35,8 %)
	2º→5.5 (total de casos: 11)	Préstamo	9 (81,9 %)
	3º→4.5 (total de casos: 8)	Préstamo	5 (62,5 %)
T1X04	1º→5.6 (total de casos: 15)	Equivalente acuñado	6 (40 %)
	2º→3.6 (total de casos: 12)	Préstamo	10 (83,3 %)
	3º→7.5 (total de casos: 4)	Creación discursiva	3 (75 %)
T1X05	1º→5.6 (total de casos: 11)	Creación discursiva	3 (27,3 %)
	2º→3.6 (total de casos: 10)	Préstamo	7 (70 %)
	3º→4.2 (total de casos: 6)	Préstamo	4 (66,7 %)

Tabla 2. Técnicas más frecuentes para la traducción de los referentes más comunes (1.ª temporada).

Los datos evidencian que la técnica más frecuentemente empleada para traducir el referente más común, el 5.6 (el uso de coloquialismos, insultos, argot, etc.) es el equivalente acuñado (18 casos de 87; 20,7 %). En otras palabras, se ha buscado un equivalente en francés a una palabrota, un insulto o un coloquialismo (por ejemplo, *vete a tomar por culo* traducido por *va te faire voir*). Con todo, resulta llamativo que hasta en 14 casos (16 %) la técnica haya sido la creación discursiva, es decir, una traducción más libre (por ejemplo, *¿podemos quitar esta puta frase, que no me sale?* traducido por *J'en ai ras le cul de cette réplique*). Otras técnicas menos representativas para traducir este referente han sido la descripción, la traducción literal combinada con variación, la comprensión, la omisión o la generalización.

Por su lado, el segundo referente más frecuente, el 3.6 (personalidades de la sociedad española), ha sido traducido sobre todo mediante el préstamo (38 casos de 49; 77,6 %). Debemos precisar que esto ocurre así en muchas ocasiones por las exigencias que impone la propia trama, así como por la restricción visual, pues es relativamente frecuente que esas celebridades aparezcan en pantalla, lo que impide que puedan modificarse. Otras técnicas para traducir este referente han sido la omisión, la ampliación (por ejemplo, *La Montero* traducido por *Montero, la chanteuse*) o, incluso, cuando ha habido un error de traducción, lo que hemos considerado una creación discursiva (cf. epígrafe 3.2.).

En cuanto al tercer referente más frecuente, el 4.5 (productos de los medios de comunicación españoles), la técnica más común es igualmente el préstamo (17 casos de 31; 54,8 %). Cuando no ha sido así, normalmente encontramos omisiones, equivalentes acuñados si existe traducción de la obra al francés (por ejemplo, *Física o Química* traducido por *Physique ou Chimie*) o generalizaciones (por ejemplo, *Pasapalabra* traducido por *ce quiz télévisé*). Por otro lado, sobre el referente 5.5 (nombres y apellidos españoles), la técnica principal ha sido el préstamo (9 casos de 11; 81,8 %). Es decir, estos no se han traducido en ningún caso por equivalentes franceses, aunque en algunas ocasiones se han omitido o ha habido algún error de traducción, lo que hemos catalogado de creación discursiva (cf. epígrafe 3.2.). Respecto al referente 4.2 (obras relacionadas con el cine o el teatro), observamos que, nuevamente, la técnica más frecuente es el préstamo (4 casos de 6; 66,7 %). Por su lado, la traducción del referente 7.5 (frases hechas, refranes o juegos de palabras) se ha hecho principalmente mediante la creación discursiva (por ejemplo, *cuando tú vas, yo vengo* traducido por *à toi de voir*). Otras técnicas han sido la compresión o incluso el equivalente acuñado (por ejemplo, *cuando una puerta se cierra... una puerta se abre* traducido por *quand une porte se ferme, une autre s'ouvre*).

Sobre esto debemos preguntarnos ahora en qué medida estas técnicas han permitido que el referente se mantenga o, por el contrario, se pierda o cambie en la versión francesa.

EPISODIO	TIPO DE REFERENTE MÁS FRECUENTE	SE MANTIENE	SE PIERDE	CAMBIA
T1X01	1º→5.6 (total de casos: 23)	10 (43,5 %)	10 (43,5 %)	3 (13 %)
	2º→3.6 (total de casos: 14)	11 (78,6 %)	1 (7,1 %)	2 (14,3 %)
	3º→4.5 (total de casos: 13)	6 (46,2 %)	6 (46,2 %)	1 (7,7 %)
T1X02	1º→5.6 (total de casos: 24)	13 (54,2 %)	11 (45,8 %)	0 (0 %)
	2º→3.6 (total de casos: 23)	13 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
	3º→4.5 (total de casos: 10)	9 (90 %)	0 (0 %)	1 (10 %)
T1X03	1º→5.6 (total de casos: 44)	6 (42,9 %)	7 (50 %)	1 (7,1 %)
	2º→5.5 (total de casos: 11)	9 (81,8 %)	1 (9,1 %)	1 (9,1 %)
	3º→4.5 (total de casos: 8)	8 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
T1X04	1º→5.6 (total de casos: 15)	10 (66,7 %)	5 (33,3 %)	0 (0 %)
	2º→3.6 (total de casos: 12)	11 (91,7 %)	1 (8,3 %)	0 (0 %)
	3º→7.5 (total de casos: 4)	0 (0 %)	4 (100 %)	0 (0 %)
T1X05	1º→5.6 (total de casos: 11)	5 (45,5 %)	5 (45,5 %)	1 (9,1 %)
	2º→3.6 (total de casos: 10)	9 (90 %)	1 (10 %)	0 (0 %)
	3º→4.2 (total de casos: 6)	6 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)

Tabla 3. Relación del número de referentes que se mantienen, pierden o modifican con respecto a la versión original en la 1.ª temporada.

Observamos que la traducción permite que el referente más común, el 5.6, se mantenga en la mayoría de las ocasiones (44 casos de 87; 50,6 %), ya sea mediante un

equivalente acuñado o una creación discursiva que permite mantener el tono coloquial o soez igualmente. Es justo señalar que las traductoras introducen lenguaje coloquial o palabrotas cuando en español no las había (por ejemplo, *¿sabes lo que te digo?*, traducido por *Tu piges ?*), algo que quizá busca añadir más casos de coloquialismos para compensar que, en otros fragmentos de la serie, el referente 5.6 no se ha mantenido en la versión francesa. Además, hemos considerado que en ciertos casos el referente cambia ligeramente (por ejemplo, en la traducción de *¡Ostras!* por *Merde !*, observamos que una interjección coloquial pasa a ser una palabrota con un registro más vulgar). Por otro lado, el referente 3.6, referido a personalidades, se ha mantenido en su mayoría (44 casos de 47; 93,6 %), de modo que los casos en los que se ha perdido (3 de 47; 6,4 %), debido a una omisión, o ha cambiado (2 de 47; 4,3 %), por errores de traducción (cf. epígrafe 3.2.), son anecdóticos. En cuanto al tercer referente más frecuente, el 4.5, referido a los medios de comunicación españoles, también la tendencia es al mantenimiento (23 casos de 31; 74,2 %), mientras que son raros los casos en los que se pierde (6 de 31; 19,4 %), por una generalización u omisión, o cambia (2 de 31; 6,5 %), por una creación discursiva o una generalización. Vemos que con el referente 5.5, es decir, nombres propios, ocurre lo mismo, pues la tendencia es al mantenimiento (9 casos de 11; 81,9 %), frente a una pérdida (9,1 %), por una omisión, y un cambio (9,1 %), por un error en el subtítulo, al traducir *Camila* por *Camilla*. Lo mismo ocurre con el referente 4.2, referido al cine, teatro o literatura, pues en todos los casos (6 de 6; 100 %) se ha mantenido inalterado con respecto al original. En cambio, al traducir el referente 7.5, referido a frases hechas, refranes, juegos de palabras, etc., la tendencia parece ser la pérdida (4 de 4; 100 %).

En resumen, el referente más común de la primera temporada es el uso de coloquialismos o expresiones malsonantes, soeces y palabrotas; la técnica más empleada es el préstamo y, en consecuencia, la tendencia es a mantener o a extranjerizar los referentes originales.

3.1.2. Segunda temporada

En la segunda temporada encontramos 439 referentes. Los más comunes pueden apreciarse en la Tabla 4:

EPISODIO	TIPOS DE REFERENTE MÁS FRECUENTE POR EPISODIO	N.º DE CASOS Y PORCENTAJES
T2x01 (97 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	20 (20,6 %)
	2º→7.4	14 (14,4 %)
	3º→3.6	13 (13,4 %)
T2x02 (94 referentes en total en el episodio)	1º→3.6	20 (21,3 %)
	2º→5.6	17 (18,1 %)
	3º→4.5	11 (11,7 %)
T2x03 (88 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	16 (18,2 %)
	2º→5.5	14 (15,9 %)

EPISODIO	TIPOS DE REFERENTE MÁS FRECUENTE POR EPISODIO	N.º DE CASOS Y PORCENTAJES
	3º→3.6	9 (10,2 %)
T2x04 (87 referentes en total en el episodio)	1º→3.6	26 (29,9 %)
	2º→5.6	13 (14,9 %)
	3º→4.5	10 (11,5 %)
T2x05 (73 referentes en total en el episodio)	1º→3.6	27 (37 %)
	2º→5.6	9 (12,3 %)
	3º→5.2 →5.5	5 (cada uno) (6,8 % cada uno)

Tabla 4. Orden de los tres referentes más comunes en cada episodio (2.ª temporada).

A la luz de los datos, los referentes más comunes coinciden con los de la primera temporada, si bien en la segunda el más frecuente es el 3.6, mención a personalidades españolas (95 casos; 21,6 %), seguido del 5.6, referido a lenguaje coloquial, insultos, palabrotas, etc. (75 casos; 17 %) y de la mención a programas de televisión, de radio o prensa (21 casos; 4,8 %). Nuevamente, el 7.5, referido a elementos lingüísticos ligados a la cultura española, como las expresiones propias, tienen una presencia significativa (14 casos; 3,1 %). También el 5.5, referido a nombres propios españoles (19 casos; 4,3 %) y los topónimos de la geografía española (5 casos; 1,1 %) son frecuentes en la temporada. De igual modo, encontramos otros referentes menos recurrentes, como títulos de películas, obras de literatura, costumbres, alimentación, nombres de personajes históricos, etc.

En cuanto a las técnicas más frecuentes para traducir estos referentes, hemos recogido los siguientes datos:

EPISODIO	TIPO DE REFERENTE	TÉCNICA	N.º DE CASOS Y PORCENTAJES
T2X01	1º→5.6 (total de casos: 20)	Equivalente acuñado	6 (30 %)
	2º→7.4 (total de casos: 14)	Descripción	7 (50 %)
	3º→3.6 (total de casos: 13)	Préstamo	12 (92,3 %)
T2X02	1º→3.6 (total de casos: 20)	Préstamo	17 (85 %)
	2º→5.6 (total de casos: 17)	Equivalente acuñado	4 (23,5 %)
	3º→4.5 (total de casos: 11)	Generalización	4 (36,4 %)
T2X03	1º→5.6 (total de casos: 16)	Equivalente acuñado	6 (37,5 %)
	2º→5.5 (total de casos: 14)	Préstamo	12 (85,7 %)
	3º→3.6 (total de casos: 9)	Préstamo	9 (100 %)
T2X04	1º→3.6 (total de casos: 26)	Préstamo	19 (73,1 %)
	2º→5.6 (total de casos: 13)	Equivalente acuñado	6 (46,2 %)
	3º→4.5 (total de casos: 10)	Préstamo	6 (60 %)

EPISODIO	TIPO DE REFERENTE	TÉCNICA	N.º DE CASOS Y PORCENTAJES
T2X05	1º→3.6 (total de casos: 27)	Préstamo	21 (77,8 %)
	2º→5.6 (total de casos: 9)	Omisión	2 (22,2 %)
	3º→5.2 (total de casos: 5) →5.5 (total de casos: 5)	Creación discursiva, generalización, omisión, equivalente acuñado y préstamo Préstamo	1 (cada técnica) (20 % cada técnica) 5 (100 %)

Tabla 5. Técnicas más frecuentes para la traducción de los referentes más comunes (2.ª temporada).

La técnica más frecuente para traducir el referente más común en la segunda temporada, el 3.6, referido a personalidades, es el préstamo (78 casos de 95; 82,1 %). En otras ocasiones, se ha optado por un préstamo combinado con una compresión, una omisión, una creación discursiva (por ejemplo, en *Por mí como si es Mónica Naranjo*, traducido por *Peu importe*) o una adaptación (por ejemplo, *Y yo, Rita la Cantaora*, traducido por *Et moi, Mickey Mouse*). Por otra parte, el segundo referente más común de la temporada, el uso de coloquialismos, insultos, palabrotas, etc., vuelve a traducirse principalmente mediante el equivalente acuñado (22 casos de 75; 29,3 %). Otras técnicas empleadas han sido la omisión, la generalización, la creación discursiva (por ejemplo, *A mí es que me gusta mearme de la risa*, traducido por *Je ris tellement que j'arrive à peine à suivre le film*) o la traducción literal combinada con variación (*ha pegao la espantá*, por *Elle est partie précipitamment*). Por su parte, la mención a obras televisivas o de prensa española, el tercer referente más repetido, se ha traducido en su mayoría mediante el préstamo (6 casos de 21; 28,6 %), seguido de la generalización (por ejemplo, *Mi clienta habitual resultó ser una periodista infiltrada de Equipo de investigación* traducido por *Ma cliente régulière était en fait une journaliste d'investigation*). En cuanto al uso de expresiones propias, en la mitad de los casos se ha traducido con una descripción (7 casos de 14; 50 %) (por ejemplo, *Ana Morgade es de coraza*, por *Ana Morgade, elle est inflexible*). Otras alternativas menos frecuentes han sido el equivalente acuñado, la creación discursiva, la omisión o la modulación. En cuanto a los antropónimos, la técnica más frecuente es el préstamo nuevamente (17 casos de 19; 89,5 %) y sobre los topónimos, vemos soluciones muy variadas: creación discursiva, generalización (por ejemplo, *España* por *pays*), omisión, equivalente acuñado (por ejemplo, *Córdoba* por *Cordoue*) y préstamo.

Veamos ahora en qué medida los referentes se mantienen, se pierden o cambian:

EPISODIO	TIPO DE REFERENTE	SE MANTIENE	SE PIERDE	CAMBIA
T2X01	1º→5.6 (total de casos: 20)	6 (30 %)	13 (65 %)	1 (5 %)
	2º→7.4 (total de casos: 14)	1 (7,1 %)	12 (85,7 %)	1 (7,1 %)
	3º→3.6 (total de casos: 13)	13 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
T2X02	1º→3.6 (total de casos: 20)	16 (80 %)	3 (15 %)	1 (5 %)
	2º→5.6 (total de casos: 17)	9 (52,9 %)	8 (47,1 %)	0 (0 %)

EPISODIO	TIPO DE REFERENTE	SE MANTIENE	SE PIERDE	CAMBIA
	3º→4.5 (total de casos: 11)	4 (36,4 %)	6 (54,5 %)	1 (9,1 %)
T2X03	1º→5.6 (total de casos: 16)	6 (37,5 %)	10 (62,5 %)	0 (0 %)
	2º→5.5 (total de casos: 14)	12 (85,7 %)	2 (14,3 %)	0 (0 %)
	3º→3.6 (total de casos: 9)	9 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
T2X04	1º→3.6 (total de casos: 26)	21 (80,8 %)	5 (19,2 %)	0 (0 %)
	2º→5.6 (total de casos: 13)	8 (61,5 %)	5 (28,5 %)	0 (0 %)
	3º→4.5 (total de casos: 10)	9 (90 %)	1 (10 %)	0 (0 %)
T2X05	1º→3.6 (total de casos: 27)	23 (85,2 %)	4 (14,8 %)	0 (0 %)
	2º→5.6 (total de casos: 9)	1 (11,1 %)	8 (88,9 %)	0 (0 %)
	3º→5.2 (total de casos: 5)	2 (40 %)	3 (60 %)	0 (0 %)
	→5.5 (total de casos: 5)	5 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)

Tabla 6. Relación del número de referentes que se mantienen, pierden o modifican con respecto a la versión original en la 2.ª temporada.

Observamos que el referente más común de la temporada, personalidades, se mantiene en la mayor parte de los casos (82 de 95; 86,3 %) mediante el préstamo. Cuando se pierde, se debe normalmente a una omisión. En el único caso en el que cambia (*Rita la Cantaora* por *Mickey Mouse*), se ha dado una adaptación. En cuanto a los coloquialismos, insultos, palabrotas, etc., la tendencia es a perder el referente original (44 casos de 75; 58,7 %), si bien en no pocas ocasiones logra mantenerse (30 casos de 75; 40 %) mediante el uso de equivalentes acuñados. De nuevo, apreciamos que las traductoras han añadido coloquialismos o palabrotas donde no las había en español, quizá para compensar los casos de pérdidas. En lo que respecta al tercer referente más común, cuando se mencionan aspectos relacionados con los medios de comunicación españoles, la tendencia es a mantener el referente de la versión original (13 casos de 21; 61,9 %). En cuanto a las expresiones, lo más frecuente es perder el referente (12 casos de 14; 85,7 %) en la versión meta (por ejemplo, *mezclar churros con meninas* [sic] traducido por *Tu t'emmêles les pinceaux*). Sobre los antropónimos, se aprecia con claridad que se tiende a mantenerlos (17 casos de 19; 89,5 %), mientras que, en el caso de los topónimos, la tendencia no es tan evidente, si bien parecen perderse en mayor medida (3 casos de 5; 60 %). Apreciamos, por lo tanto, que la tendencia en la segunda temporada es recurrir a préstamos y, así, extranjerizar los referentes.

En resumen, el referente más común de la segunda temporada es el 3.6, mención a personalidades; la técnica más empleada, nuevamente, el préstamo, y la tendencia es a mantener o extranjerizar los referentes originales.

3.1.3. Tercera temporada

Por último, en la tercera temporada encontramos 499 referentes. Los cuales los más comunes pueden observarse en la Tabla 7.

EPISODIO	TIPOS DE REFERENTE MÁS FRECUENTE POR EPISODIO	N.º DE CASOS Y PORCENTAJES
T3x01 (90 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	19 (21,1 %)
	2º→3.6	12 (13,3 %)
	3º→4.5	9 (10 %)
T3x02 (121 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	26 (21,5 %)
	2º→3.6	23 (19 %)
	3º→4.5	10 (8,3 %)
T3x03 (100 referentes en total en el episodio)	1º→3.6	27 (27 %)
	2º→5.6	17 (17 %)
	3º→5.5	13 (13 %)
T3x04 (64 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	11 (17,2 %)
	2º→3.6	9 (14,1 %)
	3º→4.5	8 (25,5 %)
T3x05 (53 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	14 (26,4 %)
	2º→5.5	7 (13,2 %)
	3º→3.6	5 (9,4 %)
T3x06 (71 referentes en total en el episodio)	1º→5.6	18 (25,4 %)
	2º→3.6	17 (23,9 %)
	3º→4.5 →5.5	5 (cada uno) (7 % cada referente)

Tabla 7. Orden de los tres referentes más comunes en cada episodio de la 3.ª temporada.

Los datos confirman que el referente más común en esta tercera temporada es, nuevamente, el 5.6, es decir, el uso de coloquialismos, palabrotas, insultos o argot (105 de 499; 21,4 %), seguido del 3.6 o la mención a personalidades (93 de 499; 18,6 %). En tercer y cuarto lugar respectivamente, observamos el 4.5 o la mención a obras televisivas, de radio o prensa (32 de 499; 6,4 %) y el 5.5 o uso de antropónimos españoles (25 de 499; 5 %). Otros referentes que aparecen en menor medida son trabajo, política, Cuerpos del Estado, nombres de reyes, costumbres, objetos, fórmulas de tratamiento, etc.

En cuanto a las técnicas más frecuentemente empleadas para traducir los referentes más comunes, hemos hallado lo siguiente:

EPISODIO	TIPO DE REFERENTE	TÉCNICA	N.º DE CASOS Y PORCENTAJES
T3X01	1º→5.6 (total de casos: 19)	Equivalente acuñado	13 (68,4 %)
	2º→3.6 (total de casos: 12)	Préstamo	10 (83,3 %)
	3º→4.5 (total de casos: 9)	Préstamo	7 (77,8 %)
T3X02	1º→5.6 (total de casos: 26)	Traducción literal y variación	9 (34,6 %)
	2º→3.6 (total de casos: 23)	Préstamo	22 (95,7 %)
	3º→4.5 (total de casos: 10)	Préstamo	8 (80 %)
T3X03	1º→3.6 (total de casos: 27)	Préstamo	24 (88,9 %)
	2º→5.6 (total de casos: 17)	Equivalente acuñado	6 (35,3 %)
	3º Universo social>Nombres propios (total de casos: 13)	Préstamo	13 (100 %)

EPISODIO	TIPO DE REFERENTE	TÉCNICA	N.º DE CASOS Y PORCENTAJES
T3X04	1º→5.6 (total de casos: 11)	Equivalente acuñado	6 (54,5 %)
	2º→3.6 (total de casos: 9)	Préstamo	8 (88,9 %)
	3º→4.5 (total de casos: 8)	Préstamo	5 (62,5 %)
T3X05	1º→5.6 (total de casos: 14)	Equivalente acuñado y creación discursiva	5 (cada técnica) (35,7 %)
	2º→5.5 (total de casos: 7)	Préstamo	7 (100 %)
	3º→3.6 (total de casos: 5)	Préstamo	5 (100 %)
T3X06	1º→5.6 (total de casos: 18)	Equivalente acuñado	10 (55,6 %)
	2º→3.6 (total de casos: 17)	Préstamo	16 (94,1 %)
	3º→4.5	Préstamo	5 (100 %)
	→5.5 (total de casos: 5)	Préstamo	5 (100 %)

Tabla 8. Técnicas más frecuentes para la traducción de los referentes más comunes (3.ª temporada).

El equivalente acuñado vuelve a ser la técnica más frecuentemente empleada para traducir coloquialismos, insultos o palabrotas (40 casos de 105; 38,1 %); otras técnicas han sido la traducción literal combinada con variación, la creación discursiva (por ejemplo, *déjate de hostias*, por *même pas en rêve*), la descripción o la omisión. Nuevamente el préstamo es la técnica más común para traducir el segundo referente más frecuente, mención a personalidades (90 de 93; 96,8 %), así como el tercero, obras televisivas, de radio o prensa (25 de 32; 78,1 %), y los antropónimos (25 de 25; 100 %).

Veamos ahora en qué medida estos referentes se ven alterados en la versión meta:

EPISODIO	TIPO DE REFERENTE	SE MANTIENE	SE PIERDE	CAMBIA
T3X01	1º→5.6 (total de casos: 19)	16 (84,2 %)	3 (15,8 %)	0 (0 %)
	2º→3.6 (total de casos: 12)	10 (83,3 %)	2 (16,7 %)	0 (0 %)
	3º→4.5 (total de casos: 9)	8 (88,9 %)	1 (11,1 %)	0 (0 %)
T3X02	1º→5.6 (total de casos: 26)	7 (26,9 %)	18 (69,2 %)	1 (3,8 %)
	2º→3.6 (total de casos: 23)	23 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
	3º→4.5 (total de casos: 10)	9 (90 %)	1 (10 %)	0 (0 %)
T3X03	1º→3.6 (total de casos: 27)	25 (92,6 %)	2 (7,4 %)	0 (0 %)
	2º→5.6 (total de casos: 17)	9 (52,9 %)	8 (47,1 %)	0 (0 %)
	3º→5.5 (total de casos: 13)	13 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
T3X04	1º→5.6 (total de casos: 11)	8 (72,7 %)	3 (27,3 %)	0 (0 %)
	2º→3.6 (total de casos: 9)	9 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
	3º→4.5 (total de casos: 8)	7 (87,5 %)	1 (12,5 %)	0 (0 %)
T3X05	1º→5.6 (total de casos: 14)	6 (42,9 %)	6 (42,9 %)	2 (14,3 %)
	2º→5.5 (total de casos: 7)	7 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
	3º→3.6 (total de casos: 5)	5 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
T3X06	1º→5.6 (total de casos: 18)	13 (72,2 %)	5 (27,8 %)	0 (0 %)
	2º→3.6 (total de casos: 17)	16 (94,1 %)	1 (5,9 %)	0 (0 %)
	3º→4.5 (total de casos: 5)	5 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
	→5.5 (total de casos: 5)	5 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)

Tabla 9. Relación del número de referentes que se mantienen, pierden o modifican con respecto a la versión original en la 3.ª temporada.

Los datos demuestran que el referente más común, el uso de coloquialismos, tiende a mantenerse en mayor medida (59 casos de 105; 56,2 %), si bien los casos en los que se pierden también son relativamente frecuentes (43 de 105; 41 %). También en esta temporada las traductoras añaden coloquialismos donde no los había en español, quizá a modo de compensación. Por otro lado, las personalidades que aparecen en la versión original se mantienen en la mayoría de los casos (88 de 93; 94,6 %), en cambio, las pérdidas o cambios se dan, sobre todo, por omisiones o generalizaciones. En cuanto al tercer referente más común, relacionado con los medios de comunicación españoles, la tendencia es nuevamente al mantenimiento (29 casos de 32; 90,6 %); lo mismo que ocurre con los antropónimos (25 casos de 25; 100 %).

De nuevo, podemos afirmar que el referente más común de la tercera temporada es el uso de coloquialismos, la tendencia es a recurrir a préstamos como la técnica más frecuente y, por lo general, los referentes tienden a mantenerse inalterados con respecto a la versión original.

Una vez analizados los datos cuantitativos con el objetivo de detectar tendencias, seguidamente pasaremos a reflexionar sobre algunos de los casos que mayor interés nos suscitan, al no ajustarse a la tendencia detectada, y que, pensamos, permiten ejemplificar la complejidad que entraña la traducción de los referentes culturales que aparecen en esta serie.

3.2. Análisis cualitativo

Como vemos, la tendencia de la serie es mantener o extranjerizar la mayor parte de referentes, si bien encontramos determinadas traducciones que merecen mayor reflexión por nuestra parte. Antes de comenzar, cabe señalar que una de las cuestiones que llaman la atención es que, cuando existe una solución que no parece responder a la tendencia de traducción de otros referentes de la misma clase –o, incluso, un error de traducción–, esta suele darse también en inglés. Creemos que esto puede ser un reflejo de que el inglés sirvió como lengua puente entre el español y el francés (*cf.* Reverter Oliver y Carrero Martín, 2023), por lo que los malentendidos o errores de la versión inglesa se reproducen con cierta frecuencia en francés.

Comenzaremos analizando el referente 5.6, que se ha traducido en la mayoría de los casos mediante un equivalente acuñado. Veíamos en el epígrafe anterior que la tendencia es intentar mantener los coloquialismos o palabrotas, o añadirlos en francés cuando no los había en español, si bien en bastantes ocasiones se han perdido. En este sentido, quisiéramos destacar la complejidad que entraña reproducir en los subtítulos (en parte, al estar restringidos por una serie de parámetros que limitan el número de caracteres por línea y por segundo en cada subtítulo) el tono jocoso, incluso gamberro, de algunos personajes. Aquí podemos observar algunos ejemplos, en los que la versión francesa no llega a reproducir el lenguaje soez o el tono coloquial con la intensidad que lo hace el español (observamos incluso una creación discursiva debido a un error, pues

la traducción parece haber confundido la expresión *estar a tomar por el culo* con *mandar a tomar por el culo*):

Paquita: Está Maqui grabando una serie <i>de bolleras</i> .	Paquita : Maqui est en plein tournage de sa série <i>homo</i> .
Paquita: Te ha <i>quedao un obrón</i> .	Paquita : <i>Une mise en scène exceptionnelle !</i>
Paquita: Enhorabuena por el <i>curro</i> . <i>Sois unos animales</i> .	Paquita : [...] un grand bravo pour votre <i>travail</i> .
Mariona [...] no sabes cómo me han puesto. <i>Más guapa que una mierda</i> .	Mariona : <i>Je suis trop bonne</i> , tu verras ça...
Mariona: Claro que sí, <i>coño</i> . Esta escuela es <i>una puta mierda</i> .	Mariona : Elle a raison. <i>Je hais cette école</i> .
Mariona: Estoy harta de Ibsen, Chéjov y <i>de su puta madre, que me van a comer el coño</i> .	Mariona : J'en ai marre de tes pièces bidon, d'Ibsen, de Chekhov et toutes <i>ces conneries</i> .
Belén: [...] <i>está a tomar por el culo</i> .	Belén : Qu'ils <i>aillent se faire voir</i> .
Violeta: [...] que ayer me hicieron una coloscopia y <i>estoy que me cago viva</i> .	Violeta : Ma coloscopie <i>m'a collé la diarrhée</i> .

Tabla 10. Ejemplos de casos en los que los coloquialismos, palabrotas o expresiones soeces no se traducen mediante equivalente acuñado.

Mención aparte merece la traducción de los referentes culturales relacionados con variedades lingüísticas e idiomas cooficiales españoles, que podríamos entender también como parte del referente 5.6, relacionado con variedades lingüísticas. En la versión original podemos apreciar distintos acentos que dan información al espectador sobre el origen de los personajes (gallego, andaluz, vasco, etc.) y que generan situaciones cómicas. Encontramos un ejemplo de esto en la segunda temporada, donde Verónica Echegui da vida a una actriz de origen vasco que, debido a su fuerte acento, ha experimentado numerosos problemas para trabajar en el cine español. Así, el espectador español puede apreciarlo, amén de escuchar expresiones propias de la zona o palabras en euskera (*agur, mi ama, aúpa ahí*, etc.). Ocurre algo similar en la tercera temporada, donde podemos escuchar a Úrsula Corberó hablando en catalán con Magüi, quien, bajo el efecto de las drogas y el alcohol, pide hablar en dicho idioma, aun sabiendo que no lo entiende. Sin embargo, estas marcas dialectales o idiomas cooficiales no pueden apreciarse mediante los subtítulos –tampoco se indica de ningún modo que en la versión original ha habido un cambio de idioma–, por lo que observamos la técnica de variación al neutralizarse estos referentes. Así, a no ser que el espectador meta esté familiarizado con las lenguas cooficiales o dialectos españoles, los matices que estos dan a los personajes y a las escenas podrían no entenderse.

Por otro lado, veamos algunos casos del referente 3.6, personalidades, que no han seguido la tendencia de traducción: el préstamo.

Magüi: ¡Ana! ¡Capel...! Que está Lidia San José que va al Cosmopolitan esta noche.	Magüi : <i>Ana, ma petite chérie</i> . Je suis avec Lidia San José. Elle est invitée chez Cosmo.

Tabla 11. Primer ejemplo de traducción del nombre de una personalidad que no se traduce mediante un préstamo.

Este referente se contextualiza en una escena en la que Paquita, Magüi y Lidia San José comentan el atuendo que llevará la actriz a la gala de los Cosmopolitan. Por ello, Magüi llama a Ana Capel, una estilista de celebridades, para preguntar por el vestido de Lidia. Sin embargo, aquí la versión francesa ha suprimido el apellido de la estilista y lo ha sustituido por un apelativo cariñoso, *ma petite chérie* —cabe señalar que esta técnica se da también en inglés: *Ana, sweetheart*—. En consecuencia, lo hemos considerado una creación discursiva y hemos interpretado que el referente original se ha perdido, al menos parcialmente. Con todo, en esta escena no existe restricción visual, pues no vemos a la estilista en pantalla ni tampoco se vuelve a mencionar en la trama de la serie. Por ello, aunque pensamos que el espectador meta quizá no esté familiarizado con Ana Capel, creemos que la pérdida del referente no perjudica en gran medida la comprensión de la escena.

En el segundo caso vemos un chiste en torno al referente 3.6, personalidades, combinando con el 5.5, nombres propios:

Paquita: La saga de los Alterio son Héctor, Ernesto...	Paquita : Dans la famille Alterio, y a Héctor, Ernesto...
Magüi: Malena...	Magüi : Malena
Paquita: ¿Una Gema hay?	Paquita : <i>Une perle</i> .

Tabla 12. Segundo ejemplo de la traducción de un nombre propio (referido a una supuesta personalidad) que no se traduce mediante un préstamo.

En esta escena Paquita enumera los miembros de la familia Alterio dedicados a la interpretación. Sin embargo, pese a ser representante, Paquita se caracteriza por estar desinformada sobre las novedades del sector, lo cual le confiere un efecto cómico. Por ello, pregunta a Magüi si hay alguna persona llamada Gema en dicha familia. La versión francesa ha malinterpretado el nombre propio como una metáfora, *une perle*, por lo que lo ha traducido mediante lo que consideramos una creación discursiva (debido a que se trata de un error). Así, pensamos que se pierde el referente y se neutraliza el elemento humorístico en torno a él —nuevamente, esto ocurre también en inglés, donde se traduce por *a diamond*—. En consecuencia, en la versión francesa parece alabarse el talento de Malena Alterio, en lugar de hacer evidente el desconocimiento de Paquita sobre los miembros de la familia de actores. Si bien pensamos que en este caso la versión francesa no mantiene el referente ni la función que buscaban los directores, es justo señalar que, nuevamente, no hay restricción visual en esta escena, por lo que la

traducción no entra en conflicto con la imagen ni tampoco se repite este referente en la trama de la serie.

Otro ejemplo que merece comentarse en relación con los nombres de personalidades es el siguiente:

Paquita: Perdona, ¿tú eres Natalia Molina?	Paquita : Vous êtes Natalia Molina ?
Natalia de Molina: Sí, bueno, de.	Natalia de Molina : Oui, <i>je</i> ...
Paquita: <i>De</i> ... Del <i>festi</i> de Málaga.	Paquita: <i>Du</i> festival de Málaga.

Tabla 13. Tercer ejemplo de traducción del nombre de una personalidad que no se traduce mediante préstamo.

En esta escena, se juega con un efecto humorístico muy similar al anterior, de nuevo insistiendo en la desinformación de Paquita. La representante saluda a Natalia de Molina, actriz española, y le pregunta si es *Natalia Molina* –posteriormente se insiste en este mismo efecto humorístico, pues Paquita persiste en su parentesco con Ángela Molina y con Olivia Molina, también actrices–. La joven le corrige añadiendo el *de* que le falta a su apellido, aunque Paquita la malinterpreta y cree que le pregunta de dónde se conocen. Nuevamente vemos que la versión francesa parece presentar un error de traducción, pues al sustituir *de* por *je* no ha mantenido el referente que supone el juego de palabras con el apellido de la actriz ni el efecto humorístico que se genera en torno al malentendido –en este caso, aunque la solución en la versión inglesa no coincide, tampoco el referente del español se ha mantenido, al traducirse *de* por *Yeah, well, from*...–. En esta ocasión sí tenemos una restricción visual: la propia Natalia de Molina en escena. En consecuencia, incluso si el espectador meta conociera el apellido de la actriz, la traducción no permitiría mantener la función humorística que pretendían los directores.

Los siguientes dos ejemplos presentan la misma problemática, por lo que los comentaremos conjuntamente:

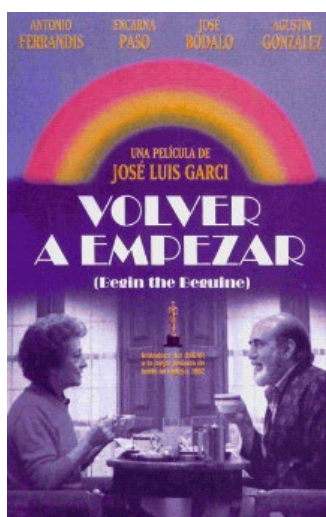
Paquita: ¡ <i>Luis San Narciso</i> !	Paquita : <i>Luisa Narciso</i> [sic].
Álex: Traigo un paquete para <i>Jorge Roelas</i> .	Álex : J'ai un paquet pour <i>Jorge Robelas</i> [sic].

Tabla 14. Ejemplos de errores de transcripción de nombres de personalidades en los subtítulos.

En la primera escena Paquita revisa la carpeta de *spam* y observa que tiene un correo de uno de los directores de reparto más importantes de España, Luis San Narciso. Sin embargo, vemos que la versión francesa ha traducido el nombre de forma errónea, transformándolo en una mujer, *Luisa Narciso*, por lo que el referente se pierde –este error se aprecia en inglés de forma idéntica–. Ocurre lo mismo en el segundo caso. Álex, el repartidor, lleva a la oficina un paquete para uno de los representados de Paquita, Jorge Roelas, actor español que apareció en varias series desde finales de los ochenta –el error se da de forma idéntica en inglés nuevamente–. Así pues, esto resulta

llamativo si tenemos presente que Luis San Narciso se menciona a lo largo de la serie en varias ocasiones, pero en otros episodios no se comete el mismo error de traducción. Lo mismo ocurre con Jorge Roelas, quien, además, aparece en escena en otros episodios. Ahora bien, nuevamente, pensamos que estos referentes son complejos de identificar para un público que no esté familiarizado con las series de televisión españolas, por lo que estos errores pueden llegar a ser imperceptibles para el espectador meta.

Observábamos que otro referente común en la serie es la mención a medios de comunicación españoles y también a obras cinematográficas o teatrales. La tendencia cuando se nombran los nombres de programas o títulos de obras es utilizar un préstamo cuando una obra real no se ha traducido al francés, un equivalente cuando existe traducción y una traducción literal cuando la obra no existe fuera de la ficción de *Paquita Salas*. Sin embargo, apreciamos algunas excepciones. En la Imagen 1 podemos ver un ejemplo de una obra real que no tuvo traducción al francés, pero que, en lugar de traducirse mediante un préstamo, se ha traducido mediante una traducción literal por los motivos que explicamos seguidamente.



RECOMMENCER

Imagen 1. Ejemplo de título de película real que no se traduce mediante un préstamo o un equivalente acuñado.

En esta escena vemos una Paquita desmoralizada que, tras cerrar su oficina, se levanta de la cama y mira un póster de la película *Volver a empezar* (Garci, 1982) que decora su habitación. En este caso observamos un subtítulo que traduce literalmente el nombre de la película y que permite transmitir el mensaje, dado que este es más importante que el propio título de la obra. Otro ejemplo que no sigue la tendencia es el siguiente:

Magüi: Oye, que mañana voy al estreno de <i>Cien negritos</i> .	Magüi : Je vais à l'avant-première de <i>Cien negritos</i> demain.

Tabla 15. Ejemplo de nombre de obra real con equivalente en francés que no se ha traducido mediante un equivalente acuñado.

En esta escena Magüi invita a Álex a una obra de teatro titulada, según ella, *Cien negritos*. Sin embargo, creemos que esto es un chiste que se justifica por la ingenuidad del personaje, pues, en realidad, se refiere a *Diez negritos*, título en español que se dio a la novela de Agatha Christie (posteriormente titulada *Y no quedó ninguno*). En este caso, el equivalente acuñado de dicha obra en francés sería *Dix Petits Nègres*, por lo que, siguiendo la tendencia que comentábamos sobre el uso de equivalentes acuñados cuando existe una traducción en francés, y para mantener el efecto humorístico, se podría haber esperado una traducción como *Cent Petits Nègres*. Sin embargo, al mantenerse *Cien negritos*, creemos que la referencia a la obra de Christie, y el chiste que se genera tras el error de Magüi, puede perderse si el espectador meta no es capaz de identificar el elemento humorístico que gira en torno al título que recibió en español la novela.

Otro caso llamativo que tampoco sigue la tendencia de la traducción de los referentes 4.5 se aprecia en el siguiente ejemplo:

Lidia: El bochornoso espectáculo protagonizado por Lidia San José en su último corto, <i>Edwin</i> . Esto es de <i>Shangay</i> .	Lidia : Lidia San José se donne en spectacle dans son court métrage, <i>Edwin</i> . <i>Du délire</i> .

Tabla 16. Ejemplo de nombre de revista que no se ha traducido mediante un préstamo.

En esta escena, Lidia San José ha protagonizado un corto en el que interpreta a un hombre. Por ello, la actriz recibe numerosas críticas en la red social Twitter (actualmente, X) y entre ellas destaca la de la revista española LGTB+ *Shangay*. No obstante, este referente se ha traducido por *du délire* en francés, lo cual no refleja, en nuestra opinión, el conflicto con el colectivo, algo importante para la trama del episodio. Con todo, es justo señalar que se insiste en esta idea de confrontación con el colectivo cuando Lidia lee un *tweet* del COGAM –que se ha traducido mediante un préstamo– (el colectivo LGTB+ de Madrid). Así, creemos que el espectador meta podría perder información debido a estas traducciones, en un caso, porque se ha eliminado la referencia al colectivo y en el otro, porque el COGAM podría ser un referente demasiado opaco para el público meta. Con todo, unos minutos después, veremos una imagen de Lidia y Paquita entrando en la sede del COGAM, en cuya puerta podemos apreciar la bandera del colectivo, lo cual puede ayudar a comprender mejor el conflicto en torno al que gira el episodio.

Por otro lado, también el uso de expresiones propias de España, y de refranes, juegos de palabras y frases hechas son un referente común en la serie. Ya comentábamos que estos casos tienden a perderse en español, pues mayoritariamente se han traducido mediante descripciones o creaciones discursivas. Para ejemplificar un caso de juego de palabras en el que no se ha optado por la técnica más frecuente, la descripción, hemos escogido el siguiente fragmento:

Lidia: «Consideramos a Lidia San José una <i>tránsfoba</i> más por haberse embarcado en un proyecto en el que no respeta al colectivo [...]». Paquita: ¿ <i>Tránsfuga</i> ? No ha huido nunca de nada.	Lidia : « Lidia San José est clairement <i>transphobe</i> vu comment le projet manque de respect à la communauté LGBT. [...] » Paquita : <i>Transphobe</i> ? Elle prend tout le temps les transports en commun.

Tabla 17. Ejemplo de juego de palabras que no se ha traducido mediante una descripción.

Nuevamente, este juego de palabras denota el desconocimiento de Paquita de un término de *actualidad*, *tránsfoba*, que confunde por *tránsfuga*. Sin embargo, el francés no ha modificado la respuesta de Paquita (por ejemplo, traduciendo *tránsfuga* por *transfuge*) para poder reproducir el mismo chiste, sino que ha mantenido el término *transphobe*, de modo que, aunque podría entenderse igualmente que no comprende su significado a juzgar por su respuesta, realmente no reproduce por completo el juego de palabras del original.

Por último, nos permitiremos poner dos ejemplos llamativos de traducción de nombres propios, en este caso, de locales de hostelería reales, que no siguen la tendencia del préstamo:

Paquita: <i>Al Strong</i> fue... Sabéis lo que es el Strong, ¿no? No me hagáis hablar.	Paquita : C'est <i>Al Strong</i> . Vous voyez le truc...

Tabla 18. Primer ejemplo de nombre propio de un lugar que no se ha traducido mediante un préstamo.

El Estrong es un club gay y de *cruising* ubicado en Madrid. En esta escena, Paquita explica la anécdota de un joven anónimo que tuvo que llevar el guion de una película de Albacete y Menkes a este lugar, por lo que cuenta: «Tuvo que entrar abajo. Bajar las escaleras. Tuvo que entrar abajo, que no hay luz». Tras esta réplica, podemos atisbar en la gesticulación de Paquita cierto aire de preocupación. En la versión francesa parece haberse malinterpretado el artículo *contracto* en español –ocurre exactamente lo mismo en inglés–, por lo que se ha conservado como un nombre propio, dando así lugar a un referente completamente distinto y ajeno a la cultura española: Al Strong, un músico estadounidense. La traducción, por lo tanto, altera la historia que cuenta la protagonista, de forma, además, poco lógica, pues da pie a pensar que este músico fue quien llevó el guion a un lugar que no se menciona, pero en el que no hay luz y que genera cierta preocupación a Paquita.

Veamos otro ejemplo que no sigue la tendencia de adoptar un préstamo cuando aparecen nombres propios en la versión original:

Belén: <i>Válgame Dios</i> , dígame.	Belén : <i>Le nom de Dieu</i> , j'écoute.

Tabla 19. Segundo ejemplo de nombre propio de un lugar que no se ha traducido mediante un préstamo.

En esta escena, Belén de Lucas, que se encuentra trabajando en el bar *Válgame Dios*, responde al teléfono diciendo el nombre del mismo –además, podemos apreciar un primer plano del cartel con el nombre del bar al principio del mismo episodio–.

Este es un bar real ubicado en Chueca, Madrid, que tiene una relevancia especial para los directores de la serie (s.a., 2021). Con todo, pese a que, como veíamos, la mayor parte de referentes se mantienen en español en la traducción, esta vez la versión francesa ha traducido de forma literal el nombre del establecimiento, –algo que también ocurre en inglés, «For God’s sake, tell me»–, perdiendo, así, el referente original y rompiendo, incluso, con la coherencia que impone la restricción visual.

4. Conclusiones

En este artículo abordamos cómo se han trasladado los referentes culturales que aparecen en la comedia española *Paquita Salas* desde dos ópticas diferentes: por un lado, hemos identificado los referentes culturales más frecuentes en cada capítulo y temporada, así como las técnicas y métodos más comúnmente empleados para traducirlos y hemos analizado en qué medida en que estos se mantienen (método extranje-rizante), se pierden o cambian (soluciones intermedias o método familiarizante). Por otro lado, hemos hecho una reflexión cualitativa que nos permite entender algunas de las soluciones que se alejan de la tendencia general al traducir ciertos tipos de referentes culturales, lo cual ilustra la dificultad que entraña traducir una serie en la que los elementos culturales son tan específicos y están tan fuertemente arraigados a la cultura española que en algunas ocasiones parecen haber resultado difíciles de comprender incluso para las traductoras.

Teniendo presentes los datos cuantitativos, y de acuerdo con nuestros objetivos, podemos afirmar que en todas las temporadas se repiten tres referentes con un elevado número de casos: el 5.6, uso de lenguaje coloquial, insultos, palabrotas, idiolectos, etc.; el 3.6, la mención a nombres de personalidades, normalmente relacionadas con el mundo del cine, televisión o teatro español, y el 4.5, las referencias a obras propias de los medios de comunicación españoles. El referente más común es el primero. Esto no es de extrañar, pues, como veíamos, la serie tiene un tono desenfadado, lo que se refleja en unos personajes que emplean un registro coloquial o, incluso, soez. Se juega con este referente, a su vez, para provocar humor con varios personajes, cuyo rasgo es utilizar un registro familiar y numerosas palabrotas, como Noemí Argüelles, Marion Terés o incluso la propia Paquita. Así, la tendencia de traducción es a mantener estos referentes mediante equivalentes acuñados. No obstante, en muchas ocasiones el idiolecto de estos personajes no se ha podido reproducir fielmente en los subtítulos, debido a omisiones de ciertos coloquialismos o palabrotas, probablemente a causa de una limitación de caracteres en el subtitulado, o a traducciones literales combinadas con variación, por lo que se altera el registro del original. Además, el subtitulado no permite apreciar aspectos prosódicos, como la pronunciación errónea de ciertas palabras o expresiones coloquiales, ni las variedades diatópicas o incluso lenguas cooficiales. En consecuencia, a no ser que el espectador meta pueda percibir las y entenderlas en la versión original, la información que transmiten estos referentes culturales no puede apreciarse en la versión meta.

Con todo, recordemos que se han introducido coloquialismos cuando no los había en español, quizá a modo de compensación. Así, por lo general, creemos poder concluir respecto a este primer referente que el tono coloquial de la serie no se pierde por completo, aunque los efectos humorísticos de determinadas escenas o la personalidad que su habla confiere a ciertos personajes llega a verse atenuado en ciertas ocasiones.

Por otro lado, la serie menciona a numerosas celebridades del mundo del espectáculo español, ya sea de los medios de comunicación o del cine y el teatro, así como obras o productos televisivos. Hemos visto ya que, en estos casos, la tendencia clara de la traducción es a mantener el referente, es decir, extranjerizar, utilizando, para ello, el préstamo. Esta decisión está condicionada en numerosas ocasiones por el hecho de que esas celebridades forman parte de la trama y son, además, personas reales (Lidia San José, Belinda Washington, Mariona Terés, Natalia de Molina, Mario Casas, etc.) que podemos ver en escena. Por ello, como sospechábamos, los datos confirman que *Paquita Salas* es una obra particularmente compleja de traducir desde el punto de vista cultural, no solo por la gran cantidad de referentes españoles en cada capítulo, sino porque estos, además, están en muchas ocasiones intrínsecamente ligados a la historia y a la imagen, lo que impide que puedan adaptarse o modificarse. Algo similar ocurre cuando se mencionan películas, obras de teatro, series o programas de televisión. En estos casos, observábamos que la tendencia es a mantener el referente, para lo que se emplean principalmente tres técnicas: el préstamo, el equivalente acuñado o la traducción literal. Es decir, no se ha optado por escoger obras francesas para adaptar estos referentes, sino que se han mantenido los españoles, por muy desconocidos que puedan ser para el público meta. En consecuencia, la técnica más utilizada ha sido el préstamo y, por tanto, la tendencia de traducción de la serie es clara: el método extranjerizante.

Aclarábamos, sin embargo, en nuestro análisis cualitativo que en ciertos casos las tendencias no se han cumplido, lo que ha provocado que, en ocasiones, se pierda el referente o el efecto que se perseguía con él. Esto puede deberse a que la traducción no ha permitido mantener el registro del original o, incluso, a errores de traducción o de transcripción —en ocasiones, sospechamos, debido a un error que ya existía en inglés y que se ha reproducido en francés al emplear la lengua inglesa como puente para la traducción—. Ya decíamos que, en ciertas ocasiones, estas pérdidas afectaban al efecto humorístico que los directores probablemente buscaban con la introducción de los referentes; en otras, incluso, se alteraba la historia.

Teniendo presentes estos datos, podemos decir que nuestra primera hipótesis, que preveía que la mayoría de los referentes culturales guardarían relación con personajes famosos o celebridades del cine o medios de comunicación de España, queda parcialmente validada. Aunque hemos comprobado que el referente más común son los coloquialismos y el lenguaje soez, sí figura entre unos referentes más comunes, precisamente, la mención a personajes famosos. Por otra parte, decíamos que la tendencia de la traducción sería a mantener el referente, hipótesis que podemos validar. Ahora

bien, este artículo no solo permite describir las soluciones más frecuentes y los casos más llamativos o menos comunes, sino que abre un conjunto de preguntas en torno a la traducción de elementos culturales en las obras audiovisuales. En este sentido, debemos plantearnos una pregunta de investigación futura: ¿las técnicas elegidas para la traducción de los referentes, especialmente aquellos ligados a conseguir efectos humorísticos, permiten mantener el mismo efecto en el público meta? Además, esta pregunta conduce a otras, puesto que, en caso de que los referentes originales no sean comprendidos por estos espectadores, ¿pueden acaso técnicas como el préstamo o el equivalente acuñado (que, por lo general, mantienen el referente inalterado) servir para generar el mismo efecto y contribuir al entendimiento y disfrute de la serie? En caso contrario, ¿es acaso posible alterar, modificar o explicar estos referentes cuando la obra audiovisual los muestra en pantalla, son parte de la trama y cuentan, además, con restricciones espaciotemporales que impiden o dificultan en gran medida la introducción de aclaraciones?

Por todo ello, esperamos que los resultados de este artículo permitan ilustrar cómo *Paquita Salas* representa un caso de gran complejidad para ser traducido a una nueva lengua y cultura, pues la comprensión y el disfrute de la serie depende en gran medida de que el espectador sea capaz de reconocer los referentes culturales originales y las connotaciones o matices que estos tienen para la comunidad española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAUME, Frederic (2013): *Audiovisual Translation: Dubbing*. Londres/Nueva York, Routledge.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Aline REMAEL (2021): *Subtitling Concepts and Practices*. Londres, Routledge.
- FRANCO AIXELÁ, Javier (1992): «Specific Cultural Items and their Translation», in Peter Jansen (ed.), *Translation and the Manipulation of Discourse*. Leuven, CETRA - The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, 109-123.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; Carlos FERNÁNDEZ COLLADO & Pilar BAPTISTE LUCIO (2014): *Metodología de la investigación* (5ª edición). México D.F., Mc Graw Hill.
- IGAREDA, Paula (2011): «Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción». *Íkala. Revista de Lenguaje y cultura*, 16:27, 11-32.
- KATAN, David (1999): *Translating Cultures, An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- KOLLER, Werner (1992). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg/Wiesbaden, Quelle & Meyer.
- 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.

- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (2006): «La manipulación del texto: sobre la dualidad extranjerización/familiarización en la traducción del humor en textos audiovisuales». *Sendebär*, 17, 219-231. DOI: <https://doi.org/10.30827/sendebär.v17i0.1017>.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (2008): *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón de la Plana, Publicacions Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (2011): «De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual». *Estudios de Traducción*, 1, 151-170.
- MAYORAL, Roberto (1999): «La traducción de referencias culturales». *Sendebär: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, 10:11, 67-88.
- NETFLIX (s.f.): «Spanish (Latin America & Spain) Timed Text Style Guide» URL: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Spanish-Latin-America-Spain-Timed-Text-Style-Guide>.
- NEWMARK, Peter (1988): *A Textbook of Translation*. Hertfordshire, Prentice Hall.
- NIDA, Eugene (1964): *Towards a Science of Translating. With Special Reference to Principle and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden, Brill.
- NORD, Christiane (2014): *Hürden-Sprünge. Ein Plädoyer für mehr Mut beim Übersetzen*. Berlín, BDÜ-Fachverlag.
- PEDERSEN, Jan (2011): *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References*. Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins. DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.98>.
- REVERTER OLIVER, Beatriz & José Fernando CARRERO MARTÍN (2023): «El inglés como lengua pivote en la traducción audiovisual: industria y profesión en España». *Íkala, Revista de lenguaje y cultura*, 28/2, 1-18. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v28n2a03>
- S.A. (2021): «Valgame dios», in *Página Oficial de Turismo de la ciudad de Madrid*. URL: <https://www.esmadrid.com/restaurantes/valgame-dios>.
- SANTAMARIA, Laura (2001): *Les referències culturals: aportació informativa i valor expressiu. El subtitulat*. Tesis doctoral dirigida por Anna Aguilar-Amat. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- SLECHEIRMACHER, Friedrich (1996 [1813]): «Sobre los diferentes métodos de traducir» (Trad. de H. C. Hagedorn), in D. López García (Ed.), *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 129-157.
- UNIÓN EUROPEA (2018): *Directiva (UE) 2018/1808 del Parlamento Europeo y del Consejo de 14 de noviembre de 2018 por la que se modifica la Directiva 2010/13/UE sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (Directiva de servicios de comunicación audiovisual), habida cuenta de la evolución de las realidades del mercado*. URL: <https://www.boe.es/doue/2018/303/L00069-00092.pdf>.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's invisibility: A history of translation*. Londres y Nueva York, Routledge.

VLAKHOV, Sergei & Sider FLORIN (1970): «Neperevodimoe v perevode: realii», in *Masterstvo perevoda*. Moscú, Sovetskii pisatel, 432-456.

FILMOGRAFÍA

CALVO, Javier & Javier AMBROSSI (2016-2019): *Paquita Salas* [serie]. Apache Films y Suma Latina.

GARCI, José Luis (1992): *Volver a empezar* [Película]. Nickelodeon.

ANEXO

Códigos creados a partir del modelo de clasificación de referentes culturales de Igareda (2011) para este artículo.

Código	Tipo de referente
1.1	Ecología > Geografía y topografía > Montañas, ríos, mares
1.2	Ecología > Meteorología > Tiempo, clima, temperatura, color, luz
1.3	Ecología > Biología > Flora, fauna (domesticada, salvaje), relación con los animales (tratamiento, nombres)
1.4	Ecología > Ser humano > Descripciones físicas, partes / acciones del cuerpo
2.1	Historia > Edificios históricos > Monumentos, castillos, puentes, ruinas
2.2	Historia > Acontecimientos > Revoluciones, fechas, guerras
2.3	Historia > Personalidades > Autores, políticos reyes/reinas (reales o ficticios)
2.4	Historia > Conflictos históricos
2.5	Historia > Mitos, leyendas, héroes
2.6	Historia > Perspectiva eurocentrista de la historia universal (u otro) > Historias de países latinoamericanos, los nativos, los colonizadores y sus descendientes
2.7	Historia > Historia de la religión
3.1	Estructura social > Trabajo > Comercio, industria, estructura de trabajos, empresas, cargos
3.2	Estructura social > Organización social > Estructura, estilos interactivos, etc.
3.3	Estructura social > Política > Cuerpos del Estado, organizaciones, sistema electoral, ideología y actitudes, sistema político y legal
3.4	Estructura social > Familia
3.5	Estructura social > Amistades
3.6	Estructura social > Modelos sociales y figuras respetadas > Profesiones y oficios, actitudes, comportamientos, personalidades, etc.
3.7	Estructura social > Religiones «oficiales» o preponderantes
4.1	Instituciones culturales > Bellas artes > Música, pintura, arquitectura, baile, artes plásticas
4.2	Instituciones culturales > Arte > Teatro, cine, literatura (popular o aprendida)
4.3	Instituciones culturales > Cultura religiosa, creencias, tabús, etc. > Edificios religiosos, ritos, fiestas, oraciones, expresiones, dioses y mitología; creencias (populares) y pensamientos, etc.

4.4	Instituciones culturales > Educación > Sistema educativo, planes, elementos relacionados
4.5	Medios de comunicación > Televisión, prensa, internet, artes gráficas
5.1	Universo social > Condiciones y hábitos sociales > Grupos, relaciones familiares y roles, sistema de parentesco, tratamiento entre personas, cortesía, valores morales, valores estéticos, símbolos de estatus, rituales y protocolo, tareas domésticas
5.2	Universo social > Geografía cultural > Poblaciones, provincias, estructura viaria, calles, países
5.3	Universo social > Transporte > Vehículos, medios de transporte
5.4	Universo social > Edificios > Arquitectura, tipos de edificios, partes de la casa
5.5	Universo social > Nombres propios > Alias, nombres de personas
5.6	Universo social > Lenguaje coloquial, sociolectos, idiolectos, insultos > Slang, coloquialismos, préstamos lingüísticos, palabrotas, blasfemias, nombres con significado adicional
5.7	Universo social > Expresiones > De felicidad, aburrimiento, pesar, sorpresa, perdón, amor, gracias; saludos, despedidas
5.8	Universo social > Costumbres
5.9	Universo social > Organización del tiempo
6.1	Cultura material > Alimentación > Comida, bebida, restauración (tabaco)
6.2	Cultura material > Indumentaria > Ropa, complementos, joyas, adornos
6.3	Cultura material > Cosmética > Pinturas, cosméticos, perfumes
6.4	Cultura material > Tiempo libre > Deportes, fiestas, actividades de tiempo libre, juegos, celebraciones folclóricas
6.5	Cultura material > Objetos materiales > Mobiliario, objetos en general
6.6	Cultura material > Tecnología > Motores, ordenadores, máquinas
6.7	Cultura material > Monedas, medidas
6.8	Cultura material > Medicina > Drogas y similares
7.1	Aspectos lingüísticos culturales y humor > Tiempos verbales, verbos determinados > Marcadores discursivos, reglas de habla y rutinas discursivas, formas de cerrar / interrumpir el diálogo; modalización del enunciado; intensificación; intensificadores; atenuadores; deixis, interjecciones
7.2	Aspectos lingüísticos culturales y humor > Adverbios, nombres, adjetivos, expresiones
7.3	Aspectos lingüísticos culturales y humor > Elementos culturales muy concretos
7.4	Aspectos lingüísticos culturales y humor > Expresiones propias de determinados países
7.5	Aspectos lingüísticos culturales y humor > Juegos de palabras, refranes, frases hechas
7.6	Aspectos lingüísticos culturales y humor > Humor

Comment les croyances des futurs enseignants de FLE se reflètent dans leur élaboration de séquences didactiques ?

Raquel SANZ-MORENO

Universitat de València

Raquel.Sanz-Moreno@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-0861-6665>

Resumen

En este artículo pretendemos aunar dos estudios en un objetivo común: después de indagar en las creencias de los docentes en formación de FLE sobre enseñanza de gramática (E1), nos adentramos en el análisis de las secuencias didácticas que crean en el marco de su proceso de formación especializada en el máster de secundaria de la Universidad de Valencia (E2). Nuestro objetivo último es descubrir cómo las creencias manifestadas sobre criterios metodológicos y sobre prácticas docentes que deberían aplicarse en el aula se reflejan en los materiales docentes que diseñan. Los resultados demuestran que las creencias mejor valoradas y más consolidadas se encuentran ilustradas en las secuencias, como trabajar a partir de ejemplos propios del alumnado o reflexionar sobre la lengua en pequeños grupos.

Palabras clave: gramática, creencias, secuencias didácticas, reflexión metalingüística, comparación interlingüística.

Résumé

Dans cet article, nous visons à joindre deux études ayant un objectif commun : après avoir enquêté sur les croyances des enseignants en formation de FLE à propos de l'enseignement de la grammaire (E1), nous analysons les séquences didactiques qu'ils créent dans le cadre de leur processus de formation spécialisée en master en professeur de secondaire à l'Université de Valence (E2). Notre objectif final est de découvrir comment les croyances exprimées sur les critères méthodologiques qui devraient être appliqués en classe et sur les pratiques d'enseignement préférées se reflètent dans le matériel didactique qu'ils conçoivent. Les résultats montrent que les croyances les plus valorisées et consolidées sont reflétées dans les séquences, comme le travail à partir d'exemples proposés par les élèves ou la réflexion sur la langue en petits groupes.

Mots-clés : grammaire, croyances, séquences didactiques, réflexion métalinguistique, comparaison interlinguistique.

Abstract

In this article we aim to combine two studies with a common objective: after investigating the beliefs of FLE trainee teachers about grammar teaching (E1), we analyze the teaching

* Artículo recibido el 28/04/2024, aceptado el 24/02/2025.

sequences they create as part of their specialized training process in the master's degree in Secondary Education at the University of Valencia (E2). Our main aim is to find out how the beliefs expressed about methodological criteria that should be applied in the classroom and about preferred teaching practices are reflected in the teaching materials they design. The results show that the most valued and consolidated beliefs are illustrated in the sequences, such as working from the students' own examples or reflecting on language in small groups.

Keywords: grammar, beliefs, didactic sequences, metalinguistic reflection, interlinguistic comparison.

1. Introduction

De nos jours, l'enseignement-apprentissage dans le contexte éducatif espagnol privilégie l'acquisition et le développement de compétences clé à la mémorisation de contenus (Loi Organique d'Éducation 3/2020). Les élèves doivent être capables d'utiliser des connaissances et des savoirs (« savoirs », « savoir-faire » et « savoir-être ») dans des situations communicatives ayant des finalités différentes (Rodríguez-Gonzalo, 2022a). Ainsi, la mémorisation de contenus est progressivement abandonnée, l'objectif étant d'utiliser les langues dans des situations d'apprentissage qui visent le développement de compétences de façon intégrée. Il s'agit d'un véritable défi pour les enseignants du XXI^e siècle qui devront « rechercher des approches qui permettent différentes façons d'accéder à l'apprentissage et différentes façons de l'exprimer » (Rodríguez-Gonzalo, 2022a: 42).

C'est avec cet objectif en tête que naît le projet Egramint (PID-2019-105298RB-I00), qui vise à développer une grammaire scolaire réflexive et interlinguistique, basée sur des postulats que nous expliquerons en détail dans la section 2.3 de cet article.

Dans le cadre de ce projet, et parmi ses multiples objectifs, nous avons enquêté sur les croyances concernant l'enseignement de la grammaire des professeurs et des futurs professeurs de langues de différentes universités espagnoles afin d'établir un diagnostic sur la conception de l'enseignement grammatical qui pourrait expliquer leur pratique en cours et les caractéristiques des matériels didactiques conçus par leurs soins. De plus, différentes séquences d'enseignement de la grammaire ont été créées par les membres du groupe de recherche¹ suivant un prototype commun dans toutes les langues enseignées dans la Communauté Valencienne (espagnol, catalan, anglais et français), sur la base d'une analyse préalable des programmes éducatifs des cycles d'éducation primaire et secondaire de l'état espagnol (García-Pastor & Sanz-Moreno, 2023).

¹ L'équipe de recherche est formée par des chercheuses et des enseignantes des universités suivantes : Universitat de València, Universidad de León, Universidad de Cádiz, Universitat de Vic-UCC, Universitat Autònoma de Barcelona et Universitat Jaume I.

Ces séquences ont ensuite été appliquées dans différentes classes de l'Espagne par des enseignants expérimentés. De même, les enseignants en formation ont conçu, dans le cadre de leur formation spécialisée (du primaire et du secondaire ; L1, L2 et LE) des dispositifs d'intervention en classe en s'inspirant du prototype Egramint.

Le travail que nous présentons dans cet article s'intéresse particulièrement aux croyances des futurs enseignants de français langue étrangère (FLE) du secondaire à propos de l'enseignement de la grammaire, et à la manière dont ces croyances, plus ou moins partagées et plus ou moins consolidées, se reflètent dans les séquences élaborées de ces futurs professeurs dans le cadre du master en professeur de secondaire de l'Université de Valence.

Pour ce faire, après avoir abordé dans le cadre théorique le concept et les caractéristiques de « croyance » que nous utiliserons dans ce travail et l'importance de leur considération chez les enseignants et futurs enseignants, ainsi que les bases épistémologiques du projet Egramint, nous expliquerons nos objectifs de recherche et les instruments de collecte de données employés dans les deux études qui constituent cet article. Nous exposerons ensuite les résultats obtenus dans les deux parties (E1 et E2) et nos conclusions.

2. Études préalables sur les croyances des enseignants

La recherche sur la pensée, les croyances et les concepts des enseignants s'avère nécessaire pour affronter les défis de l'enseignement de langues au XXI^e siècle. Si nous considérons, comme Solis (2015), qu'à certains moments, les croyances acquièrent même plus de poids que les connaissances formellement acquises tout au long de la formation des enseignants, les découvrir et essayer d'établir des connexions entre elles et la pratique de l'enseignement nous semble fondamental.

Il faut tout d'abord souligner que la diversité terminologique pour se référer aux croyances (en général) des enseignants est très vaste. Certaines études préalables, comme celle de Pajares (1992), reprennent jusqu'à 21 termes différents² pour s'y référer, et l'on devrait ajouter les nombreuses définitions de « croyance » que l'on peut trouver dans la recherche, ce qui révèle la difficulté de déterminer sa construction théorique (Gilakjani & Sabouri, 2017).

Crawley et Salyer (1995) soulignent que les croyances sont des théories implicites; Woods (1996) les définit comme l'acceptation d'une proposition pour laquelle il n'y a pas de connaissance conventionnelle, donc pas de démonstration, et pour laquelle il n'y a pas de désaccord reconnu, tandis que Richardson (1996) souligne que les

² « Attitudes, values, judgments, axioms, opinions, ideology, perceptions, conceptions, conceptual systems, preconceptions, dispositions, implicit theories, explicit theories, personal theories, internal mental processes, action strategies, rules of practice, practical principles, perspectives, repertoires of understanding, and social strategy » (Pajares, 1992: 309).

croyances sont des façons de comprendre, des prémisses ou des propositions sur le monde, qui sont psychologiquement tenues pour vraies.

La recherche a traditionnellement distingué entre « croyances », « représentations » et « savoirs » (CRS), distinction que l'on emploie surtout dans les études sur la pensée de l'enseignant, mais que nous considérons aussi applicable aux enseignants en formation, qui font l'objet d'étude de cet article. Ainsi, Woods (1996) propose un modèle explicatif qui identifie trois composantes reliées entre elles: les croyances (*beliefs*), les présuppositions (*assumptions*) et les connaissances (*knowledge*). Selon cet auteur, ces composantes ont un rapport entre elles puisque chacun des termes inclue les autres, en constituant un tout. Le groupe PLURAL (*Plurilingüismos Escolares y Aprendizaje de Lenguas*) de l'Université Autonome de Barcelone reprend l'idée d'un *continuum* de concepts articulés entre eux et indiquent que le terme « croyance » fait référence à des :

Propositions cognitives pas nécessairement structurées, prises dans une dimension personnelle. Les représentations correspondent à des propositions cognitives non nécessairement structurées, prises dans une dimension sociale [...] et, enfin, les connaissances sont des structures cognitives qui se réfèrent à des aspects liés au processus d'enseignement-apprentissage qui sont conventionnellement acceptés (Cambra *et al.*, 2000: 28).

En ce qui concerne les éléments impliqués dans la constitution des différents types de croyances, Díaz et Morales (2015: 2) affirment que l'environnement socioculturel, la motivation et le contexte sont quelques-uns des facteurs impliqués dans le type de croyances qu'un individu peut avoir sur son propre apprentissage. En outre, les croyances d'un sujet déterminent la manière dont il agit et influencent la prise de décisions, ce qui explique pourquoi elles influencent le comportement des gens (Díaz & Morales, 2015 ; García & Sebastián, 2011). Ceci s'explique car lorsqu'une personne possède certaines croyances, elle a une disposition à agir d'une certaine manière et pas d'une autre : fait digne d'intérêt en ce qui concerne en particulier les enseignants. En effet, les croyances constituent la principale ligne directrice des actes des sujets, car elles sont des généralisations de cause à effet et sont influencées par les représentations internes du monde ; elles contribuent ainsi à signifier le monde, en déterminant ce que la personne pense et fait.

De ce fait, nous pouvons affirmer qu'une croyance délimite et détermine la manière de réagir face à une circonstance particulière. Il s'agit donc d'une attitude acquise par une personne, déterminée par une situation apprise à un moment donné de sa vie, qui génère des réponses et des comportements face à un problème particulier (Díaz & Morales, 2015).

Aux fins de cette recherche, ces distinctions ne sont ni significatives ni exclusives, étant donné que tous les concepts mentionnés ont été considérés pour cette étude, où nous utiliserons principalement le terme « croyance » défini comme des « compo-

santes de la connaissance, peu élaborées et subjectives, qui reposent davantage sur des sentiments et des expériences que sur la rationalité, ce qui les rend très cohérentes et durables dans le temps » (Linares, 1991, cité par Serrano, 2010) ; c'est justement, selon cet auteur, la subjectivité qui rend les croyances durables et cohérentes, puisque les sujets ont une tendance à ne pas les abandonner, même si objectivement il serait souhaitable d'en adopter d'autres. Leurs principales caractéristiques sont qu'elles sont généralement très répandues parmi les personnes qui appartiennent au même groupe (Catalán, 2011), puisqu'elles sont normalement construites dans les interactions entre leurs membres. De même, il faut souligner que les personnes qui détiennent des croyances ne sont pas conscientes d'elles ou de leurs effets, c'est-à-dire, qu'elles sont implicites (Rodrigo, Rodríguez & Marrero, 1993).

Nous pouvons déduire de tout ce qui a été dit que la considération des croyances des futurs enseignants (dans le cas de cette étude, de FLE en enseignement secondaire) s'avère fondamentale, non seulement pour déterminer comment aborder leur formation, mais surtout pour analyser comment ils créeront leurs cours adressés à leurs élèves potentiels. Ces croyances constituent une synthèse de leur consommation culturelle et de leurs expériences personnelles (De Vincenzi, 2009, cité par Cortez, Fuentes, Villablanca & Guzman, 2013), qui influencent leurs perceptions et leurs jugements, ainsi que leur comportement en classe (Pajares, 1992). Ces représentations sont déterminantes lorsque les enseignants organisent des activités en classe, mettent l'accent sur certains contenus ou se servent de certaines méthodologies éducatives : en quelque sorte, elles engendrent les décisions prises en cours (Kagan, 1992).

3. Enseignement de langues étrangères dans un contexte multilingue. Le projet Egramint

3.1. Enseignement réflexif et interlinguistique de la grammaire

L'entrée en vigueur de la Loi Organique d'Éducation (Loi Organique 3/2020 du 29 décembre) a mis en place un nouveau paradigme de l'enseignement : la société dans laquelle nous vivons, variée, interconnectée, multilingue et multiculturelle, doit être prise en compte dans sa diversité lorsque nous abordons l'enseignement-apprentissage de toutes les matières, mais encore plus avec l'enseignement de langues premières, secondes et étrangères. Dans ce contexte, il s'avère nécessaire de développer la compétence plurilingue, comprise comme :

La capacité d'utiliser les langues à des fins de communication et de participer à une relation interculturelle dans laquelle une personne, en tant qu'agent social, parle couramment - à des degrés divers - plusieurs langues et a une expérience de plusieurs cultures (Conseil de l'Europe, 2001: 167).

Le développement de cette compétence implique de promouvoir entre les élèves la réflexion sur les usages de la langue étudiée et le transfert linguistique (Rodríguez-Gonzalo, 2022b). En particulier, les programmes officiels de langues du système

éducatif espagnol préconisent la réflexion explicite sur le fonctionnement des langues comme un facteur essentiel pour assurer un apprentissage significatif. Ainsi, pour la « Seconde Langue étrangère (Français) », le programme qui s'applique à la Communauté Valencienne selon le Décret 107/2022 indique :

La deuxième langue étrangère contribue avant tout, et fondamentalement, au développement de compétences en matière de communication linguistique, non seulement dans les langues étrangères, mais aussi en ce qui concerne les langues maternelles et les langues officielles. D'une part, l'apprentissage de toute langue devrait se rapprocher du processus d'acquisition de la langue maternelle afin de produire des résultats naturels et directement applicables à l'utilisation de la langue dans le monde réel ; d'autre part, la réflexion consciente et le développement systématique de compétences variées impliquées dans l'apprentissage de toute langue peuvent être étendus aux langues maternelles, puisqu'il existe une compétence sous-jacente commune à toutes les langues que l'individu maîtrise et apprend (Préambule).

Comme nous pouvons le voir, le texte législatif reconnaît le rôle de la réflexion métalinguistique pour apprendre les langues, tel que prouvé pour les L1 (Camps, 2014, 2017; Nadeau & Fisher, 2011) et pour les LE (Ellis, 2016; Nassaji, 2017) ; mais fait également référence à la « langue maternelle », c'est-à-dire, à d'autres langues qui font partie du profil linguistique des apprenants. De plus, la référence à Cummins (2008) nous paraît claire en ce qui concerne la compétence sous-jacente commune qui dérive de l'idée que les langues utilisées par un individu, bien qu'elles puissent différer dans la superficie, fonctionnent à travers un même système cognitif central.

Les programmes d'éducation reprennent donc les avancées de la recherche en matière de didactique des langues et établissent que l'enseignement, en particulier des langues étrangères, doit promouvoir la réflexion métalinguistique et interlinguistique.

En effet, l'utilisation de séquences didactiques ou des dispositifs d'intervention en cours qui encouragent la réflexion métalinguistique permet aux élèves d'observer et de savoir nommer les éléments linguistiques qu'ils sont en train d'utiliser et d'apprendre (Ribas, Rodríguez-Gonzalo & Durán, 2020), de développer, en conséquence, le métalangage et d'élaborer une connaissance plus systématique du fonctionnement de ces langues. De plus, comme l'affirme Rodríguez-Gonzalo (2020), afin d'améliorer la compétence en communication linguistique des élèves, il faut les encourager à parler et à réfléchir sur la langue, son usage et les éléments qui la configurent.

Dans la même lignée, les avantages d'encourager la réflexion interlinguistique en cours à travers la comparaison, le transfert et le contraste entre les différentes langues que les élèves connaissent sont nombreux, tel qu'indiqué par Ruiz Bikandi (2008: 40) : faire découvrir aux élèves les mécanismes mis en œuvre dans chaque langue et leurs

différences, induire une compréhension plus profonde des phénomènes linguistiques ; mais aussi offrir une vision de la grammaire comme un répertoire d'options à la disposition des élèves pour qu'ils puissent ainsi enrichir leurs formes d'expression selon les contextes et les intentionnalités de genres discursifs divers (Rodríguez-Gonzalo, 2022a: 42). Selon Guasch (2008), il s'avère nécessaire d'adopter des :

Approches interlinguistiques qui reprennent les relations intuitives que les élèves établissent sur les phénomènes grammaticaux parallèles dans les langues qu'ils connaissent et qui offrirait des visions transversales de la grammaticalisation des mêmes notions dans les différentes langues enseignées à l'école.

Toutes ces considérations constituent la base du projet Egramint, dont l'objectif principal est d'essayer de donner des réponses concrètes à la façon d'aborder l'enseignement de la grammaire en cours de langues premières et étrangères. Cet article est partie intégrante de ce projet que nous détaillerons ci-dessous.

3.2. Le projet Egramint

Le projet Egramint³ se donne comme défi d'élaborer une grammaire scolaire interlinguistique. Conçue comme instrument de formation des enseignants et d'intervention en classe, le but de cet outil est d'atteindre les objectifs de l'éducation plurilingue (Rodríguez-Gonzalo, 2021: 34). Cette grammaire doit permettre aux élèves de construire leurs propres notions de grammaire de base sur la langue et de se familiariser aux usages divers et progressivement complexes. Elle doit aussi promouvoir, comme nous avons dit, la réflexion métalinguistique et profiter du répertoire linguistique des apprenants pour encourager aussi le contraste entre les langues.

Pour la mettre en œuvre, il s'avère indispensable de former les enseignants et les futurs enseignants pour qu'ils promeuvent l'usage réflexif des langues étudiées dans les programmes d'éducation primaire et secondaire en Espagne. Pour ce faire, l'enseignant doit sélectionner les contenus de grammaire qui doivent être enseignés ainsi que les méthodes appropriées pour poursuivre cette approche.

3.2.1. Phases du projet

Le projet s'articule en trois phases :

- Dans une première phase, l'équipe de recherche a analysé les programmes officiels de toutes les communautés autonomes de l'état espagnol et de toutes les langues enseignées (langues premières, secondes et étrangères). Nous avons de même élaboré des dispositifs d'intervention semi-structurés (des séquences didactiques de grammaire). C'est aussi dans cette phase que nous avons créé un questionnaire (voir 4.2.) à

³ « L'élaboration d'une grammaire scolaire interlinguistique : vers un enseignement réflexif des langues dans des contextes multilingues » (PID2019-105298RB-I00), financé par le ministère espagnol de la Science et de l'Innovation et l'Agence Nationale de Recherche.

partir d'une étude préalable de Fontich et Birello (2015) et qui a été distribué entre enseignants et enseignants en formation. Le but était de déterminer leurs croyances sur l'enseignement de la grammaire, ce qui pourrait nous aider, dans le cas des enseignants, à comprendre comment ils avaient appliqué les dispositifs d'intervention, et dans le cas des enseignants en formation, à comprendre les dispositifs qu'ils allaient créer dans un contexte de formation spécialisée.

- Dans la deuxième phase, les dispositifs ont été appliqués en cours, afin de collecter des données de nature diverse sur l'action des enseignants (enregistrements, matériels des élèves, entretiens avec des enseignants, etc.). De plus, certains membres du groupe de recherche ont formé des futurs enseignants dans l'élaboration de séquences didactiques SDGE, qu'ils ont créées dans le cadre de leur formation.
- La troisième phase, dans laquelle nous nous trouvons actuellement, consiste à l'élaboration de la grammaire interlinguistique.

Cet article s'inscrit dans les deux premières phases du projet : d'une part, nous analysons les croyances des futurs enseignants de FLE et, d'autre part, nous analysons les séquences didactiques qu'ils ont créées et dont les caractéristiques principales s'exposent ci-dessous.

3.2.2. Les séquences didactiques de grammaire Egramint (SDGE)

Les dispositifs d'intervention qui ont été élaborés par les membres du projet de recherche (dont l'acronyme SDGE) poursuivent l'étude de formes grammaticales diverses à partir de la réflexion métalinguistique sur leurs usages dans des contextes communicatifs réels, dans la lignée des séquences proposées par Camps et Zayas (2006). Ainsi, les SDGE s'organisent en trois phases (Rodríguez-Gonzalo, 2022a) :

- 1^{ère} phase : « Nous observons ». Dans cette phase, nous présentons la forme grammaticale à étudier, utilisée dans différents contextes réels de communication (par exemple, l'expression de l'obligation) et nous encourageons l'observation sur les formes. Nous expliquons le fil conducteur de la SDGE et la tâche finale que les élèves devront pouvoir faire à la fin de la séquence.
- 2^{ème} phase : « Nous recherchons ». Cette phase propose des activités d'analyse et de manipulation permettant de comprendre les caractéristiques de l'élément grammatical sélectionné et encourageant la réflexion métalinguistique et interlinguistique.
- 3^{ème} phase : « Nous réfléchissons ». Dans la dernière phase, nous récapitulons ce qui a été appris au long de la SDGE et les élèves produisent comme tâche finale des textes (oraux, écrits, multimédias, etc.) ; de plus, ils doivent présenter un rapport dans lequel ils réfléchissent sur

leurs productions et où ils expliquent les formes grammaticales qu'ils ont employées.

Les caractéristiques principales des SDGE sont l'interaction en classe, entre pairs et avec l'enseignant, en tant qu'exigence pour le développement de la compétence métalinguistique ; le contraste interlinguistique entre les langues du programme (première, deuxième et étrangère) et l'attention portée au développement de la compétence numérique, en relation avec l'exploration des usages linguistiques dans l'utilisation de la technologie à des fins éducatives (Rodríguez-Gonzalo, 2022b). Toutes les SDGE ont comme point de départ un problème ou d'un défi et introduisent la réflexion sur le fonctionnement de la langue en abordant l'enseignement de la grammaire de façon inductive. Les SDGE visent une tâche finale et encouragent la réflexion métalinguistique qui se reprend de façon explicite (à l'oral ou à l'écrit) tout au long de la séquence et, très particulièrement à la fin, pour expliquer le texte oral, écrit ou multimédia que les élèves ont produit.

4. Méthodologie

4.1. Objectifs et questions de recherche

Dans cet article nous essayons de déterminer comment les croyances sur l'enseignement de la grammaire des futurs enseignants de FLE se reflètent dans le type d'activités proposées dans les SDGE qu'ils ont élaborées dans le cadre d'une formation spécialisée. Pour atteindre cet objectif principal, nous avons mené deux études qui sont connectées entre elles :

- Étude 1 (E1) : Étude de cas qualitative et quantitative sur les croyances sur l'enseignement de la grammaire des futurs enseignants de FLE qui suivent une formation dans le Master en Professeur de Secondaire de l'Université de Valence.
- Étude 2 (E2) : Étude de cas qualitative sur les types d'activités que les futurs enseignants proposent (de réflexion métalinguistique, de contraste entre les langues, de répétition et de mémorisation, etc.) dans les SDGE élaborées par eux, suivant le prototype Egramint.

Nous incluons un résumé des deux études dans le Tableau 1 :

	Objectif	Corpus	Instrument d'analyse
E1	Déterminer les croyances des futurs enseignants de FLE sur l'enseignement de la grammaire	Réponses de 14 futurs enseignants de FLE	Questionnaire de 38 questions
E2	Analyser le type d'activités proposées dans les SDGE créées par des futurs enseignants de FLE	11 SDGE élaborées par des futurs enseignants de FLE	11 SDGE

Tableau 1. Caractéristiques des études E1 et E2

Nous allons donc comparer les conclusions de l'E1 avec les résultats de l'E2, afin de constater l'influence des croyances des enquêtés sur la conception de matériels didactiques réalisés par des futurs enseignants de FLE. Dans les paragraphes qui suivent nous caractérisons les deux études qui confluent dans cet objectif final et, en particulier, les instruments de collecte de données que nous avons utilisés.

4.2. Étude sur les croyances des futurs enseignants de FLE (E1)

Comme nous l'avons vu (voir section 2), l'étude sur les croyances des enseignants peut nous aider à comprendre leur pratique et, le cas échéant, à introduire des changements dans le processus d'enseignement-apprentissage qu'ils vont appliquer dans leurs cours.

L'E1 part d'une étude préalable basée sur la statistique descriptive à partir d'un questionnaire en ligne qui a été rempli par 1255 enseignants en formation ($n = 1255$) de toutes les étapes éducatives et de toutes les langues (premières et étrangères) curriculaires. Ce questionnaire⁴ est composé de trente-huit questions distribuées en cinq blocs thématiques divers⁵. Les deux premiers blocs intitulés respectivement « Connaissances théoriques des enseignants en formation » et « Critères méthodologiques des futurs enseignants » contenaient des affirmations à propos de ces sujets, qui devaient être évaluées sur une échelle Likert sur 5, tandis que le troisième bloc concernant les « Pratiques de classe pour enseigner la grammaire » devait être évalué sur une échelle Likert sur 10. Le bloc 4 visait la vision des futurs enseignants sur leurs futurs élèves, où les participants devaient ordonner les affirmations proposées en fonction de l'accord ou le désaccord avec celles-ci ; et, finalement, le dernier bloc collectait des informations personnelles des futurs enseignants (études, université de provenance, spécialité de formation, etc.)⁶.

Le questionnaire a été distribué en ligne et a été rempli par des futurs enseignants de toutes les étapes éducatives (primaire et secondaire)⁷ et de toutes les langues curriculaires présentes dans l'éducation obligatoire espagnole (L1, espagnol et langues propres de certaines communautés autonomes comme le catalan, le basque ou le galicien ; et L2, majoritairement l'anglais et, en moindre mesure, le français).

⁴ Le questionnaire peut être consulté sur <https://links.uv.es/pT0WiiH>

⁵ L'élaboration du questionnaire se base sur le travail préalable de Ribas (2014). Il a été validé par un test essai pilote avec sept enseignants et les tests paramétriques suivants ont été effectués : une analyse factorielle exploratoire et un test de fiabilité (alpha de Cronbach).

⁶ Pour consulter les résultats globaux de cette étude, voir le travail préalable de García-Pastor et Sanz-Moreno (2023). Dans cet article, nous analysons les affirmations où les différences entre les croyances des futurs enseignants de FLE et les enseignants d'autres langues étaient significatives.

⁷ Il s'agit de futurs enseignants du cycle du Primaire (étudiants du diplôme d'enseignement ou *Grado de Magisterio*) et du cycle du Secondaire (étudiants du master en professeur d'éducation secondaire) de toute l'Espagne et spécialistes en enseignement de langues (tant L1 que LE).

L'E1 dérive de cette première étude et isole les réponses de 14 futurs enseignants de FLE du secondaire (n = 14), qui constituent donc une étude de cas qui se circonscrit à l'enseignement du français. Le fait que l'enseignement de la langue française dans le système éducatif espagnol ait été relégué à une matière optionnelle dans l'éducation secondaire et annulée dans l'éducation primaire (où, actuellement, dans la plupart des communautés autonomes, la seule langue étrangère étudiée est l'anglais) explique que notre échantillon soit plus petit et qu'il s'agisse d'une étude de cas ; nous considérons, tout de même, qu'il s'agit d'une étude significative qui peut nous donner une approche précise sur les croyances des futurs enseignants de FLE.

4.3. Étude 2. Objectifs et caractérisation des SDGE

Les SDGE élaborées par les futurs enseignants de FLE constituent le corpus de l'E2 (n = 11).

Chaque membre de l'équipe du projet de recherche a entamé la formation des futurs enseignants concernant l'enseignement de la grammaire dans leurs cours respectifs. En tant que professeurs de Didactique de la Langue Française, nous nous sommes centrés sur les futurs enseignants de FLE, élèves du Master en Professeur du Secondaire de l'Université de Valence, et plus concrètement dans la matière *Apprentissage et Enseignement de la Langue Française*, dont l'une des tâches finales consiste à l'élaboration d'une séquence didactique de français. Nous avons travaillé à partir des principes du projet Egramint (Rodríguez-Gonzalo, 2021 ; 2022a, 2022b, 2022c), qui s'inscrivent à leur tour dans la lignée des séquences didactiques de grammaire de Camps et Zayas (2006). Plus précisément, le projet Egramint propose une approche de l'enseignement de la grammaire octroyant un rôle central à la réflexion métalinguistique des apprenants et suivant une perspective interlinguistique, où la comparaison entre les langues que les apprenants peuvent connaître occupe une place centrale dans l'enseignement des langues (Rodríguez-Gonzalo, 2022b).

Après une approche théorique des principes de l'enseignement de la grammaire dans un contexte multilingue (voir 3.2.1. et 3.2.2.), les futurs enseignants devaient créer des SDGE à partir du prototype Egramint pour une classe de FLE dans l'étape de l'éducation secondaire. Les SDGE devaient promouvoir la réflexion métalinguistique et proposer des activités de réflexion et d'analyse interlinguistique, tenant compte du contexte multilingue de l'éducation dans la Communauté Valencienne. Elles devaient viser une tâche finale inscrite dans une situation communicative réelle qui consistait en une production écrite, orale ou multimédia.

6. Résultats

6.1. Étude 1. Quelles sont les croyances des futurs enseignants de FLE sur l'enseignement de la grammaire ?

6.1.1. Croyances sur les critères méthodologiques à employer en cours

Comme nous l'avons déjà indiqué précédemment, le bloc sur les critères méthodologiques à appliquer en cours par les futurs enseignants contient des affirmations qui devaient être évaluées dans une échelle Likert sur 5.

La première affirmation établissait que « Si les professeurs expliquent clairement les concepts grammaticaux dans une langue, les élèves les apprennent ». Il s'agit d'une croyance qui n'est pas très partagée par les futurs enseignants de cette matière puisque la moyenne arithmétique est égale à 2,92 sur 5 (Figure 1). Presque la moitié de nos étudiants considèrent qu'expliquer la grammaire est assez nécessaire et suffisant pour l'apprendre, mais nous observons une relative variété dans les réponses des participants. En général, ils qualifient avec un 3 sur 5 cette affirmation ($n = 6$) et 38,5% ($n = 4$) la qualifient avec un 4 ou un 5 sur 5 (voir Figure 1).

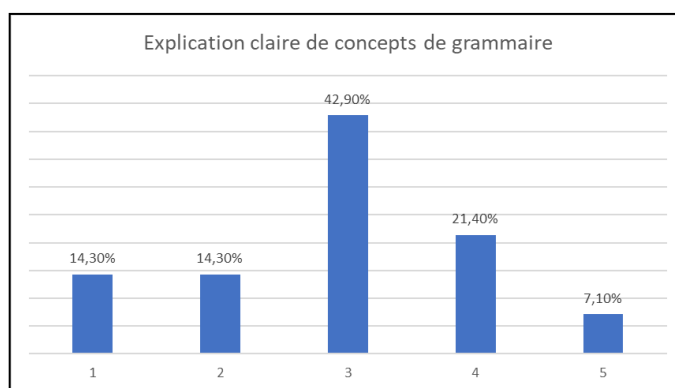


Figure 1. Introduction d'explications claires de concepts de grammaire.

« L'enseignement de la grammaire dans n'importe quelle langue sur la base des seuls usages est peu pratique parce que les usages sont complexes et souvent non conformes aux notions expliquées ». Les étudiants en formation ne partagent pas cette deuxième affirmation sur les critères méthodologiques, étant donné que la moyenne arithmétique est de 2,85 sur 5. La moitié ($n = 7$) de notre échantillon l'a évaluée avec un 3 sur 5. L'autre moitié a noté cette affirmation de façon particulière et très diverse, ce qui sous-entend que, en général, ils ne partagent pas ce critère méthodologique (voir Figure 2) :

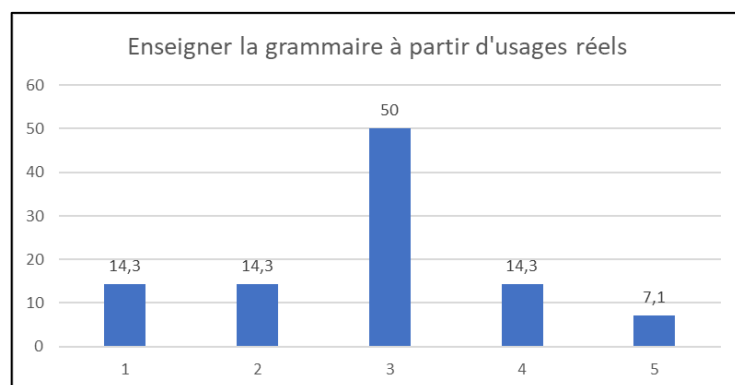


Figure 2. Enseignement de la grammaire partant d'usages réels et complexes.

De même, les participants ne sont pas d'accord sur la seule application d'exercices de manipulation pour l'apprentissage d'une langue. Ainsi, l'affirmation « Pour apprendre la grammaire dans n'importe quelle langue, il suffit de faire des exercices de manipulation d'éléments linguistiques (exercices d'échange, suppression, extension...) » a été notée majoritairement avec deux points sur 5 ($n = 6$), tandis que 28,6% de notre échantillon, soit $n = 4$, l'ont notée avec un 3 sur 5. La moyenne, dans ce cas, a été de 2,21 sur 5. Comme nous pouvons le voir dans la Figure 3, la plupart des réponses ont eu comme notes des chiffres en dessous de 3, et aucun participant a manifesté être pleinement d'accord puisque nous n'avons aucun participant ayant choisi la note maximale :

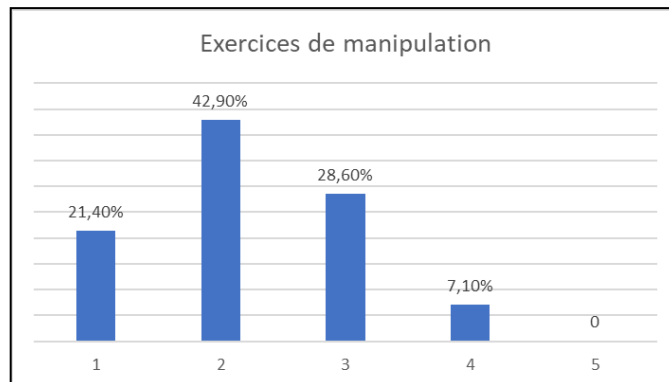


Figure 3. Pertinence de l'utilisation d'exercices de manipulation (échange, suppression, extension, etc.)

Le dernier critère méthodologique soumis à évaluation pour cette étude de cas considérait que pour l'apprentissage d'une notion de grammaire, les élèves des professeurs en formation devaient proposer des exemples. Celle-ci constitue l'affirmation qui est la mieux évaluée par notre échantillon, puisqu'un total de 85,4% des participants (soit $n = 11$) sont d'accord ou partagent complètement cet avis.

6.1.2. Croyances sur les pratiques de classe qui devraient s'appliquer en cours

En ce qui concerne les pratiques de classe privilégiées par les futurs enseignants de FLE, plusieurs affirmations ont été proposées. Cette fois-ci, elles étaient notées sur une échelle Likert sur 10.

La première pratique visait le rôle de la mémorisation de règles grammaticales dans l'apprentissage de langues, en particulier en FLE. Les participants ne se sont pas montrés très convaincus par l'application de ce critère en cours, la moyenne arithmétique étant de 6,5 sur 10. En fait, 28,6 % (n = 4) ont noté cette affirmation avec un 7, le même pourcentage que ceux qui ont noté cette affirmation avec un 8 sur 10 (n = 4) (voir Figure 4). D'après ces données, les futurs enseignants de FLE dans le secondaire, en général, ne considèrent pas la mémorisation comme une pratique à appliquer en cours :

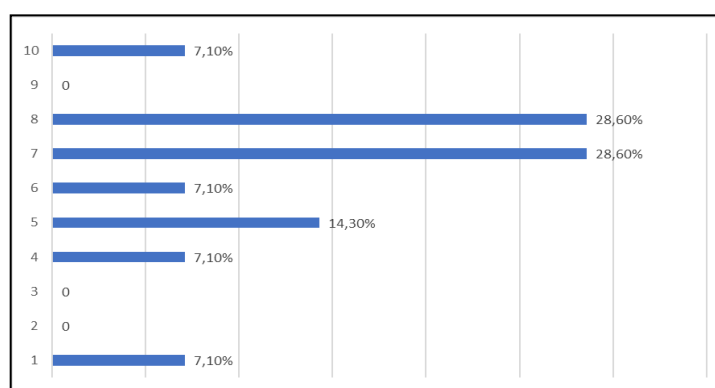


Figure 4. Mémorisation de règles grammaticales.

La pratique suivante consiste à organiser la classe en petits groupes pour les faire réfléchir sur les phénomènes linguistiques proposés. Il s'agit, comme nous pouvons le voir dans la Figure 5, d'une pratique assez bien considérée par les participants, puisque 35,7% (soit n = 5) l'a notée avec un 8 et 21,4% avec un 10 (soit n = 3), ce qui rend cette affirmation comme l'une des plus appréciées de toutes les pratiques proposées. La moyenne arithmétique dans ce cas est de 7,71 sur 10 :

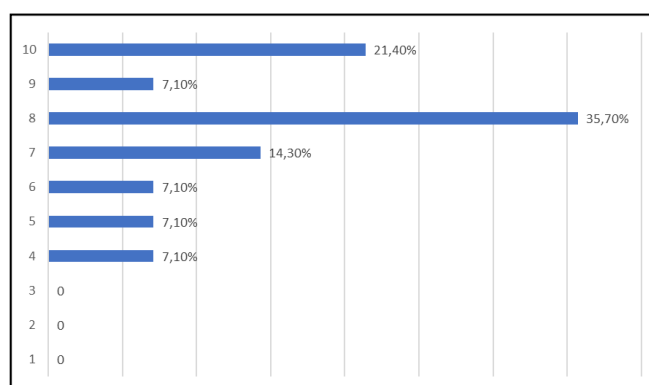


Figure 5. Organisation en petits groupes pour réfléchir sur la langue.

En ce qui concerne la reprise d'une explication écrite ou orale du phénomène grammatical sur lequel les élèves ont travaillé, il s'agit aussi d'une affirmation très partagée, et d'une pratique de classe très bien considérée puisque presque 70% de notre échantillon l'a notée avec plus d'un 7 sur 10, et concrètement 14,3% (n = 2) a noté avec un 10 sur 10 (voir Figure 6). La moyenne est de 7,28 sur 10. Aucun participant a mis une note inférieure à 5 sur 10, ce qui implique que reprendre l'explication de la forme grammaticale étudiée par les apprenants de français est considéré comme une pratique qu'ils accepteraient fréquemment dans leurs cours.

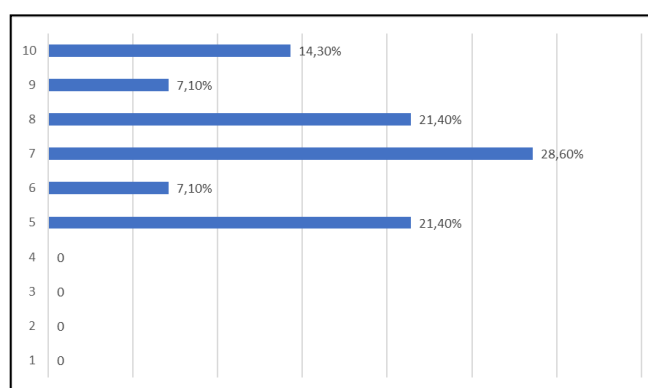


Figure 6. Reprise par écrit ou à l'oral de l'explication du phénomène grammatical.

6.1.3. Conclusions de l'Étude 1 (E1)

D'après les résultats obtenus dans l'E1, nous pouvons conclure que le critère méthodologique que les enseignants ont mieux évalué est que les élèves proposent leurs exemples sur la forme grammaticale étudiée en cours ; de même, « donner une explication claire de la notion étudiée » a obtenu une note élevée. Cependant, la réalisation d'exercices de manipulation (de répétition, suppression, extension, etc.) et le fait de réfléchir sur un phénomène grammatical seulement à partir des usages sont deux critères méthodologiques qui, *a priori*, n'ont pas l'approbation des enquêtés.

En ce qui concerne les pratiques de classes qui devraient se mettre en œuvre en cours, l'organisation de la classe en petits groupes pour réfléchir ensemble sur un sujet grammatical est la pratique que les futurs enseignants veulent privilégier. De même, la reprise des réflexions sur le sujet abordé (à l'écrit ou à l'oral) est une pratique qui a été bien évaluée ; au contraire, le recours à la mémorisation de règles grammaticales est une pratique qui n'est pas spécialement considérée par les futurs enseignants de FLE.

D'après tout ce qui a été dit, nous espérons que les SDGE reflètent les croyances des futurs enseignants de FLE dans leur élaboration, et donc nous espérons y trouver :

- Des explications claires de la notion grammaticale étudiée ;
- D'autres formes d'enseignement de la grammaire qui iront plus loin que les usages dans des contextes réels ;

- Des activités qui encouragent la réflexion métalinguistique et interlinguistique à partir d'exemples proposés par leurs élèves, et qui seront analysés en cours ;
- Des activités à réaliser en petits groupes pour réfléchir sur les sujets de grammaire ;
- Des activités de reprise d'explications de grammaire, à l'oral ou à l'écrit, de façon explicite.

De plus, selon l'analyse des croyances de l'E1, nous espérons ne pas trouver dans les SDGE proposées des exercices de manipulation (échange, suppression, extension, etc.) ou des activités de mémorisation de règles grammaticales.

6.2. Étude 2. Analyse des SDGE et types d'activités proposées

Nous disposons de onze SDGE créées par des enseignants de FLE en formation. Dans cette section, nous aborderons, dans un premier temps, les caractéristiques générales des SDGE et, ensuite, nous analyserons les différentes activités proposées en établissant des connexions avec les résultats de l'E1.

6.2.1. Les SDGE. Caractéristiques générales

La plupart des SDGE ont été conçues pour être mises en œuvre en sept séances d'environ 50 minutes, bien que la durée minimale soit de cinq et la durée maximale de huit séances. Les contenus grammaticaux explorés dans les séquences s'adaptent aux programmes de français de l'enseignement secondaire dans la Communauté Valencienne (les temps du passé, l'adjectif, le conditionnel ou le futur, par exemple)⁸. En outre, les séquences focalisent le travail à effectuer sur les fonctions communicatives envisagées dans lesdits programmes, telles que l'expression de l'obligation, le conseil, la demande d'information ou la comparaison dans des situations communicatives déterminées. À noter que huit des onze produits finaux des SDGE consistent en des productions écrites, tandis que nous avons trouvé seulement deux productions orales et une vidéo (Voir Tableau 2). Afin de garantir l'anonymat des participants, les élèves ont été identifiés avec les lettres EF (enseignant en formation) et un chiffre (1-11) :

Élève	Titre	Forme linguistique	Séances	Produit final
EF1	Je suis un <i>foodie</i> et toi ?	Temps du passé	6	Poster une critique gastronomique
EF2	Biographie d'un 8 mars	Temps du passé	6	Biographie d'une actrice française
EF3	Préparation d'un échange	Exprimer l'opinion	5	Vidéo promotion d'un pays francophone
EF4	Jeunes, connaissez-vous vos droits ?	Contraste temps du passé et présent	8	Lettre officielle à l'UNESCO
EF5	Nos différences, nos unions	L'adjectif	6	Affiche comparant deux pays francophones

⁸ À consulter ici : <https://links.uv.es/dfhTB4F>

Élève	Titre	Forme linguistique	Séances	Produit final
EF6	Je me demande comment demander	La question	7	Jeux de rôle : dialogue pour réserver une chambre à l'hôtel
EF7	Le futur sera meilleur demain	Les temps du futur	7	Élaboration d'un emploi du temps
EF8	Sauve-toi et sauve la planète !	Exprimer des ordres et des instructions	7	Poster avec des conseils pour sauver la planète
EF9	Un slam pour les femmes ! Bien sûr que tu peux	Exprimer la volonté (être en droit de, pouvoir)	7	Elaboration d'un <i>slam</i>
EF10	Comment transformer Patraix en écoquartier ?	Le conditionnel	7	Lettre à une mairie pour demander une formation pour devenir un écoquartier
EF11	Réveillez votre imagination dans le monde des contes	Temps du passé	6	Raconter la vie d'un personnage du Petit Chaperon Rouge

Tableau 2. Caractéristiques générales des séquences didactiques créées par les futurs enseignants de FLE.

6.3.2. Critères méthodologiques appliqués dans les SDGE

6.3.2.1. Travailler à partir d'exemples des élèves

Selon l'E1, que les élèves soient capables de proposer des exemples de la forme grammaticale étudiée pour apprendre une notion de grammaire est l'affirmation sur les critères méthodologiques mieux évaluée. Dans les SDGE analysées, les enseignants en formation non seulement proposent à leurs élèves potentiels de trouver leurs propres exemples d'une notion grammaticale, mais aussi ils organisent des activités de réflexion sur leurs usages et ceux de leurs pairs (en particulier, en ce qui concerne les activités de production écrite). Par exemple, dans la Figure 7 nous pouvons voir la tâche proposée par l'EF10 : la future enseignante guide le travail de production écrite à travers diverses activités de préparation de la production ; pour ce faire, elle a prévu une grille d'évaluation qui permet la révision du texte écrit à travers la réflexion sur la propre production de l'élève. Ainsi, la tâche met l'accent sur les différentes phases de l'écriture (planification, rédaction et révision) et encourage la réflexion métalinguistique sur les formes employées : pourquoi on utilise le conditionnel, les connecteurs, etc.

4. Nous allons commencer à rédiger la lettre au président de l'écoquartier tata pour demander ... Mais nous devons suivre quelques pas avant de commencer l'écriture, tu dois réfléchir au destinataire. Réponds aux questions suivantes : (7 minutes)

- Quel pronom je vais utiliser pour m'adresser à lui ?
- Comment je vais saluer et dire au revoir ? Quels mots je peux employer ?
- Comment je vais poser les questions et demander ce que je veux obtenir ?

5. Le deuxième pour te préparer avant d'écrire ta lettre est l'organisation de tes idées. Tu dois tracer un plan qui t'aidera à écrire ton texte. Pense à ces questions et fais un schéma ou brouillon : (15 minutes)

- Combien de paragraphes tu vas écrire
- Quels connecteurs tu vas utiliser
- Quel ordre tu vas suivre pour développer tes idées.

6. Maintenant tu es prêt pour écrire ta lettre. À la maison, écris-la sur une feuille pour l'apporter le prochain jour. Une fois elle sera corrigée, tu l'écriras sur l'ordinateur pour après l'imprimer et l'envoyer par courrier postal. Pense à respecter la check-list suivante :

Adéquation : - Je me présente (prénom et nom, ville, lycée). - Je présente mon quartier. - Je m'adresse poliment au destinataire. - J'utilise des formules pour ouvrir et fermer la lettre.	
Grammaire et lexique : - Je décris la problématique écologique de mon quartier. - J'emploie le conditionnel pour : Construire des phrases hypothétiques. Formuler des pétitions polies.	
Cohérence et cohésion : - J'utilise une ponctuation correcte. - Je divise mon texte en paragraphes. - J'utilise des connecteurs pour ordonner mes idées.	

Figure 7. Les élèves travaillent à partir de leurs propres productions (EF10).

6.3.2.2. Fournir des explications claires de grammaire

En ce qui concerne le deuxième critère méthodologique sur la nécessité d'expliquer clairement les concepts grammaticaux en classe pour que les élèves les apprennent, en général les futurs enseignants de FLE ne se montraient pas très convaincus, car c'est une affirmation qui a été qualifiée avec 2,92 sur 10. Dans les SDGE, nous trouvons principalement des activités qui accompagnent les élèves dans la déduction de règles grammaticales, mais où l'enseignant en formation ne les explique pas directement (Figure 8). On observe une application de contenus mais qui est à la base de la réflexion postérieure :

Activité 2. (en binômes) Complétez et répondez :

- Sami est _____. La théière est _____.
- Le drapeau est _____ parce que la mère de Kayline est _____.

Quelle est la différence entre les deux adjectifs dans chaque phrase ? Pourquoi ?

- Ellen et Rosie sont _____. Sa petite sœur, Charlotte, est aussi _____.
- Le derbouka est un instrument _____ parce que les parents de Younes sont _____.

Quelle est la différence entre les deux adjectifs dans chaque phrase ? Pourquoi ?

Activité 3. (en binômes) Observez ces phrases et répondez :

Ça, c'est une **théière algérienne**, et je l'ai ramenée parce que **je suis algérien**.

Voici le **drapeau australien** parce que **Kayline est australienne**.

- Quels éléments linguistiques accompagnent les adjectifs en jaune ? Qu'expriment-ils ?

Figure 8. Activités sur l'adjectif. L'EF5 pose des questions pour que les élèves relèvent les différences.

D'autres activités adoptent une approche plutôt inductive, surtout pour promouvoir une réflexion interlinguistique (voir Figure 9). Dans ce sens, les futurs enseignants de FLE puisent dans les connaissances préalables de leurs élèves potentiels, surtout dans d'autres langues, pour qu'ils réfléchissent sur le fonctionnement des différentes langues qu'ils connaissent déjà et pour lesquelles ils considèrent que l'explication de grammaire n'est pas nécessaire. Dans l'exemple de la Figure 9, on voit clairement que l'enseignant pose des questions pour faire réfléchir les élèves, mais n'explique pas la forme linguistique dans les autres langues avec lesquelles il propose de comparer les temps du passé.

Activité 8: (individuelle) (10 min.)

Maintenant, réfléchissez à partir des langues que vous connaissez et que vous parlez (catalan, espagnol et anglais, en plus d'autres langues qui sont hors du programme) :

- Expliquez les correspondances et les différences avec la langue française. Quelles sont les similarités entre le français et le catalan et l'espagnol ?
- Pensez maintenant au cas de l'anglais. Est-ce que nous avons un temps qui se correspond à l'imparfait français, au *pretèrit imperfet* catalan ou au *pretérito imperfecto* espagnol ?
- Comment est-ce que nous parlons en temps imparfait dans la langue anglaise ?

Figure 9. Les élèves réfléchissent sur le fonctionnement des langues (EF4).

6.3.2.3. Expliquer uniquement à partir d'usages réels

Selon l'E1, l'affirmation « Il n'est pas pratique d'enseigner la grammaire uniquement à partir d'usages réels, parce que ceux-ci sont complexes et ne se conforment généralement pas aux notions expliquées » a été notée avec un 2,85 sur 10 ; lorsque les

enseignants en formation conçoivent leur SDGE, nous trouvons des exemples qui partent d'usages réels. Dans la Figure 10, l'EF4 part de deux documents authentiques pour introduire le sujet de la SDGE ; cependant la production écrite proposée ne correspond pas au genre discursif déterminé :

Regardez maintenant les deux images suivantes : la première, vous la connaissez, est le dessin de Cosette. L'autre est l'affiche d'un film que reprend le titre du roman de Victor Hugo (Ly, 2020).

- Dans quelle époque croyez-vous que prend place ce film ?

- Pourquoi pensez-vous que le réalisateur a choisi le même titre qu'Hugo ?




Maintenant écrivez cinq phrases pour décrire les différences entre Cosette et les personnages de Ladj Ly, en utilisant le temps imparfait (Cosette) et le temps présent (Ladj Ly).

Figure 10. Enseigner à partir de situation réelles (EF4).

En général, les futurs enseignants invitent les élèves à analyser et à réfléchir sur la langue à l'aide de questions qui, dans ce cas, visent d'abord la situation de communication.

D'après les SDGE créées, ils ont considéré que la réflexion sur les formes linguistiques et les usages était indispensable pour garantir un apprentissage significatif. Dans la Figure 11, l'EF11 part de phrases d'un texte lu et travaillé préalablement, explore les connaissances des élèves et essaie de leur faire déduire la formation, dans ce cas, de l'imparfait et du passé composé. À partir d'un usage réel observé dans un document authentique, l'EF11 leur pose des questions pour introduire les temps du passé :

Activité 5 (en binômes)

Lisez ces phrases et répondez aux questions:

"Il **a grimpé** au sommet pour voir sa forêt parce que là-haut il n'y **avait** pas que de toits à regarder".

"À Venise, il **a fait** un tour en gondole mais tout lui **semblait** moins joli puisque sa chérie n'**était** pas avec lui".

"Il **s'est arrêté** au pied de la Muraille de Chine et il y **avait** là un grand panda qui **prenait** son repas".

1. Pourquoi pensez-vous que ces mots sont en gras?
2. Est-ce que vous connaissez les temps verbaux qui sont employés dans ces phrases?
3. Est-ce que vous pouvez déduire comment forme-t-on ces temps verbaux?
4. Est-ce que vous pouvez distinguer quand est-ce qu'on utilise chaque temps verbal? Expliquez vos réponses.

Figure 11. Approche inductive des temps du passé (EF11).

6.3.2.4. Exercices de manipulation pour apprendre la grammaire

Les étudiants n'étaient pas d'accord avec le critère selon lequel pour apprendre la grammaire dans n'importe quelle langue il suffit de réaliser des exercices de manipulation d'éléments linguistiques (exercices d'échange, de suppression, d'application...). Les exemples sur des exercices d'échange ou d'application sans réflexion sont peu nombreux. On en retrouve exceptionnellement, comme dans la Figure 12 :

2. Complète la table suivante:

Être	Avoir
Je	Je
Tu étais	Tu
Il	Il avait
Elle	Elle
Nous étions	Nous
Vous	Vous
Ils	Ils avaient
Elles	Elles

3. Conjugue le verbe "être" à l'imparfait en anglais, en espagnol et en valencien.

English	Español	Valencià
I	Yo era	Jo
You were	Tú	Tu
He	Él	Ell
She	Ella	Ella
It was	Nosotros/ -as	Nosaltres érem
We	Vosotros/ -as érais	Vosaltres
You	Ellos	Ells
They	Ellas	Elles eren

SÉANCE 4

ACTIVITÉ 9 : Souligne l'option correcte.

- Martin doit / dois faire ses devoirs.
- Nous devez / devons acheter le cadeau de Zœ.
- Je doit / dois faire mon lit.
- Les élèves doivent / dois écouter le professeur.
- Tu devez / dois apprendre l'impératif.
- Vous devez / doivent manger des fruits et des légumes.

• Alors, la conjugaison du verbe devoir c'est :

Je _____

Tu _____

Il/elle _____

Nous _____

Vous _____

Ils/elles _____

Figure 12. Exemples d'activité de manipulation sans réflexion (EF8 et EF11).

Cependant, la plupart des futurs enseignants ont proposé des exercices de différente nature. Ainsi, ils proposent une variété d'activités pour que leurs élèves construisent des connaissances sur la langue et son fonctionnement (Figure 13). Dans les exemples de la Figure 13, l'EF1 encourage les élèves à réfléchir sur les temps du passé ; il ne vise pas la conjugaison des verbes, mais son objectif c'est de les faire penser à l'usage. De même, L'EF8 les fait observer des posters contenant différentes façons d'exprimer l'obligation. À travers l'analyse des textes et des situations communicatives, l'EF8 les fait réfléchir sur les formes linguistiques étudiées (dans ce cas, l'impératif) :

ACTIVITÉ 3 : Maintenant nous allons regarder ces deux textes :

Mon chouchou, si
tu es malade, bois
beaucoup d'eau,
reste au lit et
mange de la soupe.
Bisous, maman.

Saint-Denis 
Hôpital

Docteur Lefranc

Diagnostic médical : grippe intestinale

Indications du médecin :

Hydratez-vous
Reposez-vous
Ne mangez pas des aliments épicés

www.saintdenishopital.com
TÉLÉPHONE
1 23 456 7890
123 rue des fleurs, Paris

a) Qui pourrait être l'auteur du premier texte ? Qui est le destinataire ?
b) Qui pourrait être l'auteur du deuxième texte ? Qui est le destinataire ?
c) Quel est l'objectif des textes ?
d) Quels sont les points communs entre les deux textes ?
e) Quelles différences trouves-tu entre les deux textes ?

SÉANCE 1 (50 minutes)

Activité 1 (15 minutes) : Observez et lisez individuellement ces phrases. Puis répondez aux suivantes questions et partagez vos réponses avec le reste de la classe.

1. J'ai mangé une pomme ce matin
2. Hier j'ai eu un accident de voiture
3. L'été dernier j'ai visité le Louvre
4. Atonia a été malade plusieurs fois
5. J'ai toujours adoré les film d'horreur
6. Hier, j'ai fait mes devoirs, j'ai pris une douche puis j'ai fait une promenade.

A) Quelles phrases indiquent une action ponctuelle et terminée dans le passé ?
B) Quelles phrases indiquent la répétition d'une action ?
C) Quelle phrases indiquent une action qui a été toujours vraie et se répète dans le présent

Figure 13. Exemple de tâche finale (EF1 et EF8).

6.3.3. Pratiques de classe privilégiées

6.3.3.1. Promouvoir la réflexion en groupe

Les enseignants en formation enquêtés considéraient important le travail collaboratif et que les élèves travaillent et réfléchissent en petits groupes sur les formes linguistiques employées et, en définitive, sur la langue. Cette affirmation a été la mieux évaluée par les futurs enseignants de FLE. Dans les SDGE, nous trouvons des activités à réaliser en binômes, en petits groupes et en groupe-classe (Figure 14), et très rarement les exercices se font individuellement :

Activité 15 (20 minutes)

A) Par groupes de deux, corrigez ce texte. Appliquez toutes les connaissances que nous venons de voir (15 minutes)

B) En groupe de classe vous allez présenter vos corrections et justifier vos réponses (5 minutes)

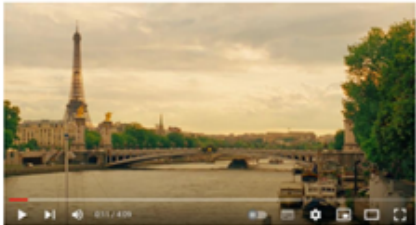
Figure 14. Activité par pairs et en groupe-classe (FE1).

Cela dit, les activités en groupes de 3 ou 4 personnes, qui souvent sont des tâches intermédiaires ou des tâches finales, sont moins nombreuses. Elles relèvent de la création d'un texte plutôt que de la réflexion sur les formes linguistiques employées (Figure 15). Ceci pourrait s'expliquer par la réalité des classes de FLE dans la Communauté Valencienne où le nombre d'étudiants n'est pas élevé, ce qui peut empêcher de travailler en groupe :

Activité 12. (groupes) Tâche intermédiaire.

Par groupes de 4, vous allez voir une scène de film où apparaissent différents lieux de Paris. Chaque personne du groupe doit rédiger un texte court dans l'une de ces quatre langues : français, anglais, espagnol et catalan.

Attention, vous devez accompagner chaque espace de la ville d'au moins 2 adjectifs différents.



Activité 9 (en trio)

Dans cette séance, vous allez créer en groupe votre texte de slam.

Consigne: Le 25 novembre est la journée internationale de lutte contre les violences faites aux femmes. En cette occasion, vous rédigez un message de prévention et d'espoir envers les femmes.

Pensez à l'objectif de ce texte afin de transmettre les émotions recherchées.

Vous avez le droit d'utiliser le dictionnaire.

Figure 15. Exemples d'activité en groupes (EF5) et à trois (EF9).

Comme nous pouvons l'observer dans les Figures 14 et 15, les activités de réflexion et d'application de contenus grammaticaux partent d'un travail en binôme ou en petits groupes en premier lieu, pour en second lieu aborder la mise en commun dans le groupe-classe. C'est-à-dire, que les futurs enseignants essaient de garantir un échafaudage à leurs futurs élèves : pour commencer, en binômes, les élèves parlent et discutent, s'entraident, arrivent à des conclusions et, une fois cette première phase accomplie, ils entament l'activité dans un groupe plus grand, afin de partager leurs conclusions et d'enrichir la réflexion groupale.

6.3.3.2. Reprise de l'explication grammaticale à l'écrit ou à l'oral

La deuxième affirmation la mieux évaluée est la reprise d'explications grammaticales de façon écrite ou orale en cours ; on la retrouve souvent à la fin des SDGE, où on demande non seulement de produire un texte mais aussi de réfléchir sur le texte créé et sur les formes linguistiques qui y ont été employées. Cette reprise de l'explication est

présente sous forme de *check-list* qui accompagne généralement la tâche finale et qui aide les élèves à la révision tant du contenu que de la forme linguistique étudiée (Figure 16) :

BILAN FINAL

- Nous avons appris à donner des _____, des _____ et des _____.
- Pour faire cela, nous utilisons différentes formules. La première, _____, qui s'utilise pour _____.
- La deuxième s'est l'expression _____, qui s'utilise pour _____.
- Finalement, nous avons le _____, qui peut s'utiliser pour _____, mais aussi pour _____.
- Nous avons trouvé des équivalences dans les autres langues que nous connaissons, comme _____ en espagnol et _____ en valencien pour l'expression _____. Et les verbes _____ et _____ en anglais pour le verbe français _____.

Activité 17. (individuelle) Documentation.

À la maison, à l'aide de ce site <https://www.ined.fr/fr/> et d'une recherche sur Internet, vous allez remplir une des fiches de quelques différents pays où nous avons vu que le français est parlé. (Annexe 1). Chacun d'entre vous ne doit remplir qu'UN SEUL PAYS. Vous devez vérifier l'information, ensuite elle vous servira.

Phase 3 : Réflexion

Séance 5

Activité 18. (groupe-classe) Préparation pour la tâche finale.

Vous allez créer une affiche comparant deux pays, pour cela, que doit contenir l'affiche ? Respectez cette check-list pour pouvoir préparer votre poster.

Dans mon affiche, il y a :

- ☐ Titre
- ☐ Adjectifs épithètes
- ☐ Adjectifs attributs
- ☐ Comparatifs
 - ☐ Infériorité
 - ☐ Égalité
 - ☐ Supériorité
- ☐ Images
- ☐ Informations des fiches
- ☐ Trois informations complémentaires

Figure 16. Exemples de réflexion finale (EF5 et EF8).

6.3.3.3. Mémorisation de règles grammaticales

Comme prévu, et considérant le rôle octroyé par les futurs enseignants à la mémorisation dans l'apprentissage, les SDGE ne reprennent, en aucun cas, des exercices de répétition ou de mémorisation, c'est-à-dire, des exercices structuraux qui se limitent à faire reprendre des contenus de grammaire sans contexte et qui n'encouragent pas la réflexion. Au contraire, la plupart des activités proposées privilégient la réflexion et non la répétition, et ce non seulement en français mais dans les différentes langues abordées dans les SDGE. Par exemple, la Figure 17 reprend une activité de réflexion sur les temps du passé, leurs formes et leurs usages. On ne demande pas de conjuguer les verbes hors contexte : les élèves doivent relever les verbes qu'ils ont utilisés avant, déduire la formation de ces verbes, et situer les différents temps du passé dans une ligne du temps :

Activité 3 (en binômes)

1. Est-ce que vous pouvez reconnaître les temps verbaux que vous avez employé pour répondre aux questions antérieures?
2. Quelles différences trouvez-vous entre "a aimé" et "est arrivé"?
3. Est-ce que vous pouvez déduire comment se forme ce temps verbal?
4. Indiquez dans cette ligne temporelle où se situent les verbes "faisait" et "est arrivé":



Figure 17. Activité de réflexion métalinguistique (EF11)

La Figure 18 reprend une activité où la future enseignante guide la réflexion interlinguistique à travers la traduction d'une phrase (prise d'un texte préalablement étudié) et propose le contraste entre les quatre langues que ses étudiants connaissent déjà. À nouveau, on ne poursuit pas la manipulation à travers la répétition ou l'application de contenus, mais la réflexion sur le fonctionnement de la langue :

3. Lis la phrase suivante en français, espagnol, valencien et anglais. (15 minutes)

- Si les déchets n'étaient pas par terre, le quartier serait plus propre.
- Si la basura no estuviese por el suelo, el barrio estaría más limpio.
- Si el fem no estiguera per terra, el barri estaria més net.
- If the litter wasn't on the ground, the neighborhood would be cleaner.

Quelles sont les formes verbales que tu peux identifier dans les phrases ? Aide-toi de ce tableau pour les trouver :

Langue	Partie 1	Partie 2
Français	Si + ...	
Espagnol	Si + ...	
Valencien	Si + ...	
Anglais	If + ...	

Est-ce qu'il y a des langues plus similaires que d'autres ? Lesquelles ? Où pouvons-nous observer des similitudes et des différences dans la forme ?

Figure 18. Exemple d'activité de réflexion interlinguistique (FE10)

Conclusions

Comme nous l'avons vu au long de ces pages, les croyances des enseignants sur les critères méthodologiques à employer en cours et les pratiques de classe privilégiées se reflètent dans les SDGE qu'ils ont présentées. Cependant, on observe que certaines croyances sont plus partagées et donc plus présentes dans les SDGE.

Pour ce qui est du critère méthodologique le mieux considéré, le travail en groupe est le critère préféré. Les SDGE encouragent la réflexion en binômes, petits groupes et en groupe-classe et les élèves doivent rarement travailler individuellement (6.3.2.1.). Les SDGE ne présentent pas des explications de grammaire, mais au contraire, elles proposent des activités de réflexion métalinguistique et font que les élèves pensent au fonctionnement des langues qu'ils connaissent (6.3.2.2.), dans la lignée de

la croyance sur le besoin de fournir des explications claires de grammaire pour que les élèves apprennent, affirmation qui n'est pas très partagée par les enquêtés. De même, les enseignants en formation ont inclus des activités de réflexion sur les usages dans différents contextes communicatifs, mais parfois ils ont proposé des activités en présentant des formes linguistiques hors contexte (6.3.2.3.). Finalement, et bien que la croyance sur la pertinence des exercices de manipulation pour l'apprentissage a été la croyance qui a obtenu la note plus basse, certains enseignants en formation ont proposé des exercices de suppression, d'ajout, de répétition, mais ces activités ont été exceptionnelles. La plupart des SDGE contenaient des activités qui encourageaient l'utilisation des formes dans un contexte communicatif déterminé, et qui relevaient plus de la création, de l'analyse et de la réflexion que de la répétition (6.3.2.4).

En ce qui concerne les pratiques de classe que l'on devrait privilégier en classe de FLE, comme nous avons pu constater dans l'analyse des SDGE, les futurs enseignants proposent majoritairement des activités de réflexion en petits groupes, en binômes et en groupe classe, ce qui s'aligne avec la croyance sur la pratique de classe mieux évaluée. Pour les enseignants en formation, le travail collaboratif constitue la clé de voute de l'enseignement. À noter que le nombre réduit d'étudiants dans les classes de FLE fait que les activités en binômes sont plus nombreuses qu'en petits groupes (6.3.3.1.). De plus, les enseignants en formation ont proposé des activités où les élèves doivent reprendre la réflexion sur l'explication grammaticale, à l'oral et à l'écrit, souvent à la fin de la SDGE, où ils doivent réfléchir sur les formes linguistiques employées et justifier leur usage dans un contexte communicatif précis, dans la lignée de la croyance sur le besoin de reprendre l'explication grammaticale à l'oral ou à l'écrit pour apprendre (6.3.3.2.). De même, les futurs enseignants ne considèrent pas la mémorisation de règles grammaticales comme une pratique à appliquer en cours, puisque cette affirmation a obtenu la note la plus basse (6.3.3.3.) ; c'est pour cette raison que nous n'avons pas trouvé des exercices de répétition, de suppression et d'application de contenus sans une réflexion métalinguistique explicite.

Selon le matériel analysé, les croyances qui se voient reflétées plus clairement dans les SDGE sont la réflexion et le travail en groupes ou en binômes et la reprise de l'explication grammaticale, à l'oral ou à l'écrit, afin d'apprendre la forme étudiée. Cependant, nous trouvons aussi des exercices de manipulation dans les SDGE, bien qu'il ne s'agît pas, *a priori*, d'une croyance partagée par les futurs professeurs de FLE. Il semble qu'ils soient conscients de la nécessité de proposer des activités de réflexion plutôt que de répétition ou d'application, mais ils ne savent pas vraiment comment le faire.

Cette recherche doit se poursuivre avec l'analyse de l'application des séquences élaborées en cours lors des stages de formation et des modifications qui ont été réalisées en fonction de leur adéquation aux différents niveaux et à la réalité de groupes d'élèves de FLE. De cette façon nous pourrons aussi vérifier que la pratique de classe exerce

surement une influence sur les croyances préalablement manifestées et doit donc comporter des modifications dans les dispositifs d'intervention proposés.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CONSEIL DE L'EUROPE (2001): *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues : apprendre, enseigner, évaluer*. URL : <https://rm.coe.int/16802fc3a8>
- CAMBRA, Margarida; Cristóbal BALLESTEROS; Juli PALOU; Isabel CIVERA, Mariàngels RIERA; Joan PERERA & Miquel LLOBERA (2000): « Creencias y saberes de los profesores en torno a la enseñanza de la lengua oral ». *Cultura y Educación*, 17-18, 25-40. DOI: <http://dx.doi.org/10.1174/113564000753837179>
- CAMPS, Anna & Felipe ZAYAS (2006): *Seqüències didàctiques per aprendre gramàtica*. Barcelona, Graó.
- CAMPS, Anna (2014): « Hacia una renovación de la enseñanza de la gramática ». *Lenguaje y Textos*, 40, 7-18.
- CAMPS, Anna (2017): « Reflexiones sobre la enseñanza y el aprendizaje de la gramática », in Anna Camps & Teresa Ribas (coords.), *El verbo y su enseñanza*. Barcelona, Octaedro, 19-31.
- CATALÁN, Jorge (2011): « Del pensamiento al conocimiento profesional del profesor », in Jorge Catalán (ed.), *Psicología educacional: proponiendo rumbos, problemáticas y aportaciones*. La Serena, Editorial Universidad La Serena, 187-215.
- CORTEZ, Karina; Valeria FUENTES; Isabel VILLABLANCA & Carolina GUZMÁN (2013) : « Creencias docentes de profesores ejemplares y su incidencia en las prácticas pedagógicas ». *Estudios psicológicos*, 39/2, 97-113.
- CRAWLEY, Frank E. & Barbara A. SALYER (1995): « Origins of life science teachers' beliefs underlying curriculum reform in Texas ». *Science Education*, 79/6, 611-635. DOI : <https://doi.org/10.1002/sce.3730790604>
- CUMMINS, Jim (2008): « Teaching for Transfer: Challenging the Two Solitudes Assumption in Bilingual Education », in Nancy H. Hornberger (ed.), *Encyclopedia of Language and Education*. New York, Springer, 65-75. DOI : https://doi.org/10.1007/978-0-387-30424-3_116
- DÍAZ, Claudia & Helga MORALES (2015): « Creencias de estudiantes de primaria sobre el aprendizaje del inglés en un establecimiento educacional chileno ». *Actualidades Investigativas en Educación*, 15/1, 1-20. DOI : <https://doi.org/10.15517/aie.v15i1.17730>
- ELLIS, Rod (2016): « Focus on form: A critical review ». *Language Teaching Research*, 20/3, 405- 428. DOI : <https://doi.org/10.1177/1362168816628627>
- FONTICH, Xavier & Marilisa BIRELLO (2015): « Tendencias del profesorado para el desarrollo de un modelo de enseñanza de la gramática y la escritura », in Lucía Pilar Cancelas (ed.), *Tendencias en educación lingüística*. Granada, Editorial GEU, 103-120.

- GARCÍA, M^a Rosa & Christian SEBASTIÁN (2011) : « Creencias epistemológicas de estudiantes de Pedagogía en Educación Parvularia, Básica y Media: ¿diferencias en la formación inicial docente? ». *Psyche (Santiago)*, 20/1, 29-43. DOI : <https://doi.org/10.4067/S0718-22282011000100003>
- GARCÍA-PASTOR, M^a Dolores & Raquel SANZ-MORENO (2023): « Enseñanza gramatical reflexiva e interlingüística en lenguas extranjeras: análisis curricular para el diseño de dos secuencias didácticas de gramática en torno a la expresión de la obligación ». *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, 23, 65-92. DOI : <https://doi.org/10.48035/rhsj-fd.23.4>
- GILAKJANI, Abbas P. & Narjes B SABOURI (2017): « Teachers' beliefs in English language teaching and learning: A review of the literature ». *English Language Teaching*, 10/4, 78-86. DOI : <https://doi.org/10.5539/elt.v10n4p78>
- GUASCH, Oriol (2011): « Plurilingüisme i formació lingüística dels escolars », in Oriol Guasch (coord.), *El tractament integrat de les llengües*. Barcelona, Graó, 13-28.
- KAGAN, David (1992): « Implications of Research on Teacher Belief ». *Educational Psychologist*, 27/1, 65-90. DOI : https://doi.org/10.1207/s15326985ep2701_6
- NADEAU, Marie & Carole FISHER, (2011): « Les connaissances implicites et explicites en grammaire: Quelle importance pour l'enseignement ? Quelles conséquences ? ». *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature* 4/4, 1-31. DOI : <https://doi.org/10.5565/rev/jtd3.446>
- NASSAJI, Hossein (2017): « Com integrar un focus en la gramàtica a les classes comunicatives de llengua ». *Caplletra*, 63, 165-188. DOI : <https://doi.org/10.7203/caplletra.63.10398>
- PAJARES, M. Frank (1992): « Teachers' beliefs and educational research: Cleaning up a messy construct ». *Review of Educational Research*, 62/3, 307-332. DOI : <https://doi.org/10.3102/00346543062003307>
- RIBAS, Teresa; Carmen RODRÍGUEZ-GONZALO & Carmen DURÁN, (2020) : « El aprendizaje de la escritura de textos de opinión en alumnos de Primaria: análisis de la actividad metalingüística, de los conceptos sobre la escritura y de los productos finales ». *Indagatio Didactica*, 12/2, 33-54. DOI : <https://doi.org/10.34624/id.v12i2.17436>
- RICHARDSON, Virginia (1996): « The Role of Attitudes and Beliefs in Learning to Teach », in John Sikula, Thomas buttery & Edith Guyton (eds.), *The Handbook of Research on Teacher Education*. New York, Macmillan, 102-119.
- RODRIGO, M^a José; Armando RODRÍGUEZ & Javier MARRERO (1993) : « Representaciones y procesos en las teorías implícitas », in M^a José Rodrigo, Armando Rodríguez & Javier Marrero (coord.), *Las teorías implícitas. Una aproximación al conocimiento cotidiano*. Madrid, Visor, 95-117.

- RODRÍGUEZ-GONZALO, Carmen (2020) : « Evidències per millorar la competència en comunicació lingüística ». *Dossier*, 5, 32-38.
- RODRÍGUEZ-GONZALO, Carmen (2021) : « Una gramática escolar interlingüística. Hacia una enseñanza reflexiva de las lenguas en contextos multilingües ». *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, 21, 33-55. DOI : <https://doi.org/10.48035/rhsj-fd.21.2>
- RODRÍGUEZ-GONZALO, Carmen (2022a) : « Situaciones de aprendizaje para la reflexión interlingüística ». *Textos. Didáctica de la Lengua y de la Literatura*, 97, 41-46.
- RODRÍGUEZ-GONZALO, Carmen (2022b) : « La enseñanza reflexiva de las lenguas en contextos multilingües (EGRAMINT) ». *Tavira. Revista Electrónica de Formación de Profesorado en Comunicación Lingüística y Literaria*, 27, 1-14. DOI : <https://doi.org/10.25267/Tavira.2022.i27.110>
- RODRÍGUEZ-GONZALO, Carmen (2022c) : « Una gramática escolar interlingüística. Hacia una enseñanza reflexiva de las lenguas en contextos multilingües ». *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, 21, 33-55. DOI : <https://doi.org/10.48035/rhsj-fd.21.2>
- RUIZ BIKANDI, Uri (2008) : « La reflexión metalingüística desde varias lenguas ». *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 47, 33-45.
- SERRANO, Rocío (2010) : « Pensamientos del profesor: un acercamiento a las creencias y concepciones sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje en la Educación Superior ». *Revista de Educación*, 352, 267-287.
- SOLIS, Carmen A. (2015) : « Creencias sobre enseñanza y aprendizaje en docentes universitarios: Revisión de algunos estudios ». *Propósitos y Representaciones*, 3/2, 227-260. DOI : <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2015.v3n2.83>
- WOODS, Devon (1996) : *Cambridge applied linguistics: Teacher cognition in language teaching: Beliefs, decision-making and classroom practice*. Cambridge, Cambridge University Press.

**Une approche écopoétique et écocritique
de la nouvelle futuriste, fantastique et scientifique
Le Tout-au-ciel, de Rachilde**

Soledad SORIA BERROCOSA

Universidad de Alicante

ms.soria@ua.es

<https://orcid.org/0000-0002-5888-7893>

Resumen

En este artículo queremos volver a poner en el centro de atención una novela de Rachilde (1860-1953). *Le Tout-au-ciel* fue publicada en el *Mercur de France* en 1902 y se desvía considerablemente de todo lo que Rachilde produjo a lo largo de su carrera literaria. Dibuja un mundo distópico fantástico, científico y futurista. Además de analizar su recepción, desentrañaremos el discurso ecocrítico y examinaremos sus posiciones, dudas y aversiones hacia los avatares del progreso en el medio ambiente. También exploraremos cómo la autora percibe el peligro de una sociedad global mientras resalta las desigualdades sociales y el comportamiento de quienes contribuyen al progreso. Por último, analizaremos los mecanismos ecopoéticos que la autora emplea para exaltar los misterios de una escritura donde ya se vislumbran los gérmenes de un género literario que no nacerá hasta una década después con el primer manifiesto de Marinetti.

Palabras clave : Rachilde, globalización, ecopoética, futurismo, ecocrítica

Résumé

Dans cet article, nous souhaitons remettre en lumière une nouvelle de Rachilde (1860-1953). *Le Tout-au-ciel* fut publiée dans le *Mercur de France* en 1902 et s'écarte considérablement de tout ce que Rachilde a produit au cours de sa carrière littéraire. Elle dessine un monde dystopique fantastique, scientifique et futuriste. Outre l'analyse de sa réception, nous décortiquerons le discours écocritique et de sonderons ses positions, ses doutes, ses haines envers les avatars du progrès sur l'environnement. Nous examinerons également comment l'auteure décèle le danger d'une société globale tout en relevant les inégalités sociales ainsi que le comportement de ceux qui contribuent au progrès. Enfin, nous analyserons les mécanismes écopoétiques que l'auteure met en marche pour exalter les arcanes d'une écriture où pointe déjà les germes d'un genre littéraire qui ne naîtra qu'une dizaine d'années après avec le premier manifeste de Marinetti.

* Artículo recibido el 29/09/2024, aceptado el 3/12/2024.

Mots-clés : Rachilde, globalisation, écopoétique, futurisme, écocritique

Abstract

In this article, we aim to bring back into focus a novella by Rachilde (1860-1953). *Le Tout-au-ciel* was published in *Mercure de France* in 1902 and deviates significantly from everything else Rachilde produced during her literary career. It portrays a dystopian world that is fantastical, scientific, and futuristic. In addition to analysing its reception, we will delve into its ecocritical discourse, exploring the author's positions, doubts, and aversions toward the effects of progress on the environment. We will also examine how Rachilde identifies the dangers of a global society while highlighting social inequalities and the behaviour of those driving progress. Finally, we will analyse the ecopoetic mechanisms employed by the author to magnify the mysteries of a writing style that already hints at the seeds of a literary genre that would only emerge a decade later with Marinetti's first manifesto.

Keywords : Rachilde, globalization, ecopoetic, futurism, ecocriticism

1. Introduction

Rachilde, pseudonyme de Marie-Marguerite Eymery (1860-1953), est une femme de lettres de l'entre-deux siècles. Ses romans subversifs, tels que *Monsieur Vénus* (1884), *La Marquise de Sade* (1887), ou encore *La Jongleuse* (1900), entre autres, lui valurent l'étiquette d'écrivaine « sulfureuse », voire « pornographique » de la part de ses contemporains. Aujourd'hui, les chercheurs et chercheuses spécialistes de celle-ci, se centrent surtout sur l'aspect du *gender*¹ de son œuvre. Il est vrai que ceux-ci se penchent également sur d'autres versants tels que la thématique ou l'esthétique rachildienne ; cependant, ces études ne tiennent en compte que quelques-uns de ses romans les plus connus.

Or, la production de Rachilde n'a rien de limitée. En effet, on compte à son actif une septantaine de romans, de nombreuses nouvelles, des contes, des pièces de théâtre, des articles de presse en tout genre, et bien entendu des comptes rendus critiques littéraires ou d'art². Comme nous le constatons, Rachilde fut l'une de ces auteures qui ne tomba pas dans la monotonie littéraire. Tout le contraire. Son imagination était débordante. La variété fut son *leitmotiv*, et, comme l'a bien souligné Marcel Coulon, dans son article « L'Imagination de Rachilde », « la variété n'est-elle pas la qualité essentielle de l'imagination véritable ? » (1920 : 548).

¹ L'inversion des genres (masculin/féminin/masculin) traitée par Rachilde – surtout dans *Monsieur Vénus* – a retenu l'attention des études de genre, car « Être un homme ou une femme n'est pas une affaire d'organes génitaux » (Le Blanc & Brugère, 2009 : 70).

² Dans notre thèse (*Rachilde. De la petite ouvrière des lettres à la femme-critique littéraire au Mercure de France*, 2023), nous analysons amplement une des facettes peu étudiées de l'auteure : celle de critique littéraire. Cette thèse est en cours de publication.

Dans ce sens, la nouvelle dont nous parlons aujourd'hui est sans aucun doute un texte qui naît de cet esprit exceptionnel, toujours en révolte contre les bouleversements néfastes de la fin-de-siècle – soient-ils d'ordre social, culturel ou politique, et même scientifique.

Cette nouvelle, intitulée *Le Tout-au ciel*³ (1902 : 597-630), se détache de tout ce que Rachilde avait écrit jusqu'alors. En effet, la production rachildienne se caractérise par une profusion de genres allant du décadentisme au symbolisme en passant même par le romantisme. Or, le TAC est un texte fantastique, scientifique et futuriste avant la lettre, où Rachilde crée une ville dystopique, et où, malgré tout, l'ironie et l'humour noir tiennent une place prépondérante.

L'intérêt de ce texte ne réside pas uniquement dans les nuisances du progrès relevées, comme nous le verrons, par Rachilde par le biais d'une rhétorique décadente, miroir des excès de l'industrie moderne contre nature. D'ailleurs, nombreux sont les auteurs qui ont montré une sensibilité à cet égard. Ces sceptiques ont concrétisé le déséquilibre entre progrès et nature dans leurs romans de diverses façons. Certains ont utilisé leur veine romantique, comme l'a démontré Pierre Laforge dans son article « Machine et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie. Quelques jalons (1840-1870) » (2003). D'autres, comme Zola qui, dans *L'Assommoir* (1877), a souligné les impacts de l'industrialisation et de la pollution de la ville de Paris, et plus particulièrement des quartiers pauvres de celle-ci, l'ont traité dans une veine naturaliste. Poètes, tels que Émile Verhaeren (1903), entre autres, et penseurs en avance avec leur temps dénonçaient également « l'orgueil de la science ce vieux péché du monde, qui a été cause de la chute de l'homme dans le passé, sera encore cause de sa chute dans l'avenir » (Huzar, 1855 : II).

Quant à Rachilde, dans une veine totalement nouvelle, elle manifeste les dangers du progrès par le biais d'une vision futuriste. En effet, le cadre qu'elle nous présente est détaché de la réalité. Les lois gravitaires sont inversées, la mutabilité y est constante, et les proportions du TAC sont démesurées. Cette ville futuriste, elle nous la dépeint de manière séduisante à travers le regard et les sensations de son narrateur démuné de nom, mais en même temps de manière grotesque et décadente, provoquant au lectorat une sensation de malaise.

Dans ce texte, l'écriture rachildienne repose, comme nous le verrons, sur un langage cacotopique afin de créer une connexion profonde avec ce monde futuriste, surréaliste et fantastique qui lui sert de plateforme pour dénoncer et interroger la relation entre le progrès et l'Homme, sans écarter les thèmes sous-jacents tels que le pouvoir, la politique ou la lutte des classes. Dans ce sens, cette esthétique décadente est une « incitation à faire évoluer la pensée écologique » (Blanc, Chartier & Pughe, 2008 : 17).

³ Étant donné que nous citerons souvent *Le Tout-au-ciel*, nous utiliserons l'acronyme « TAC » tout au long de notre article.

Ainsi, dans cet article, il sera question d'analyser tout d'abord la réception de cette nouvelle extravagante. A-t-elle retenu l'attention de la critique ? Pourquoi ? Il s'agira également de décortiquer le discours écocritique de la femme de lettres et de sonder ses positions, ses doutes, ses haines envers les avatars du progrès sur l'environnement. Si, à l'heure où elle écrit le TAC, l'évolution technique poursuit sa course frénétique, nous verrons comment Rachilde, en visionnaire, l'accélère et va au-delà du progrès de son époque. De même, il sera intéressant d'examiner comment l'auteure décèle le danger d'une société globale où l'essence de l'individualité se voit périr en faveur du social-global. Comme tout bon auteur futuriste, Rachilde n'a pas oublié de relever les inégalités sociales ainsi que le comportement de ceux qui contribuent au progrès. Les structures sociales sont-elles bien définies ? Rachilde a-t-elle entrevu de réels changements dans la pyramide productive du progrès ? Enfin, nous analyserons les mécanismes textuels que l'auteure met en marche pour exalter les arcanes d'une écriture où pointe déjà les germes d'un genre littéraire qui ne naîtra qu'une dizaine d'années après avec le premier manifeste futuriste.

S'il y a tant de questions qui désirent accueillir des réponses, c'est que ce texte est comme un vaisseau virtuel qui navigue entre le passé et le futur et prend son temps à faire escale à chaque niveau d'un monde fantastique encore inconnu, un monde où les innovations techniques nous sont présentées par la femme de lettres comme une plaie pour l'humanité. Pour nous présenter ce microunivers futuriste, elle puise dans les cloaques de son imagination les visions les plus sombres des conséquences du progrès.

2. Réception du *Tout-au-ciel*

Force est de constater que, malgré l'originalité du TAC, sa publication ne provoqua quasiment aucune réaction. Pourtant, lorsque les livres de Rachilde paraissaient au grand jour, leur réception provoquait presque toujours des opinions mitigées. En effet, alors que la « grande critique » restait silencieuse, la « petite critique », celle de la presse, était plus bavarde, avec des jugements très panachés. Quelquefois, celle-ci pouvait être percutante, voire insultante ou, au contraire, élogieuse, enthousiaste. Quoi qu'il en soit, que Rachilde plaise ou pas, elle a très souvent fait la Une des journaux.

Curieusement, quand le TAC parut pour la première fois au *Mercure*, en 1902, cette nouvelle n'attira l'attention de personne, si ce n'est celle d'un seul critique avec un article publié dans *La Gazette de France*. Un an plus tard, à la publication de *L'Imitation de la mort*, que Rachilde dédie au scientifique Albert Prieur⁴, et où sont insérées, outre Le TAC et *L'Imitation à la mort*, deux autres nouvelles : *Le cœur du moulin* et *La*

⁴ Albert Prieur (1865-1917) était directeur de *La France Médicale* et membre fondateur de la Société d'Histoire de la Pharmacie. Il a également collaboré, en tant que chroniqueur scientifique, à plusieurs journaux, notamment au *Mercure de France* où il tenait la rubrique « Sciences ». Dans cette revue fleuron, nous pouvons lire également des essais tels que *Essai sur la psychologie du dépeçage criminel* (1901), titre révélateur.

Fille du Louvetier, c'est Alfred Jarry qui inaugure et ferme en même temps la critique contemporaine du TAC. Aussi, nous nous réjouissons de constater que, récemment, Anita Staroń s'est intéressée à cette nouvelle, dans son article publié en 2021, « Pour le bien-être du numéro matricule : la vision de l'avenir chez Albert Robida et Rachilde », dans lequel elle se centre sur la représentation du progrès et les rapports entre la science et l'État en mettant en relation *Le Vingtième siècle. La vie électrique* (1892) de Robida et le *Tout-au-ciel* de Rachilde.

Quelle est la raison de ce manque d'intérêt de la part de la critique de l'époque ? Peut-être que ce texte, par son caractère singulier, hors du registre de « Mademoiselle Baudelaire », l'a-t-elle déstabilisée ? Peut-être que la critique ne l'a-t-elle pas compris, et n'a pas osé s'aventurer dans une analyse où l'étude aurait abouti sur une conception erronée du sens ; un sens qui, il faut l'avouer, chez Rachilde, est souvent très complexe, et donc relevait d'un véritable défi. En fait, avec ce texte, Rachilde se positionne clairement contre les méfaits du progrès, mais elle le fait d'une manière tellement originale que la critique eut certainement du mal à la comprendre.

Nous considérons que cette œuvre n'est pas vide d'intérêt ni de sens car elle fait écho à une problématique écologiste indiscutable. Elle aurait dû d'ailleurs servir à influencer un certain débat écocritique auprès de la société de l'époque. Parler de la problématique environnementale, ne fut pas une vertu sociale, même si certains auteurs ont tenté d'apporter leur grain de sable, mais cela ne restait que majoritairement du domaine de la fiction. Preuve en est l'œuvre d'Eugène Huze, *La fin du monde par la science* (1855), une œuvre révélatrice et trop en avance sur son temps pour que la société l'ait tenu en compte de manière sérieuse afin de mettre en lumière les enjeux du progrès.

Ce qui est clair, c'est que le TAC est un texte qui dépasse les frontières des canons en vogue à l'époque. Certes, avant Rachilde, des auteurs tels que Jules Verne, en France ou Edward Bellamy, en Amérique, ont mis en marche le roman d'anticipation en créant des histoires où les personnages se retrouvent dans une dimension temporelle utopique ou dystopique future. Or, *a contrario* du TAC, ceux-ci n'ont pas développé des techniques littéraires qui vantent le mouvement ; ce mouvement même exalté quelques années plus tard par Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), précurseur du mouvement futuriste, dans son « Manifeste du Futurisme » publié au *Figaro* le 20 février 1909 : « La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing » (Une).

Nous sommes en l'an 2000, à Paris, où trône le TAC, une usine utopique contaminée, car là l'air est naturel, gérée par un savant nommé Sandric. Des condamnés y travaillent à tout rendement afin de produire artificiellement une sorte de brouillard lumineux qui surplombe la ville et qui permet aux parisiens de jouir d'un microclimat. Plus de microbes, l'air y est pur. Le TAC est un vrai ministère de la Santé publique destiné au bien commun, au bien social.

La Seine, invisible, se camoufle sous les ponts, et des gratte-ciels imposants envahissent la capitale. Les maisons sont renversées, et leur toiture ressemble à une chevelure de métal, dont chaque mèche est rattachée aux cinq tours colossales du TAC. C'est à travers ces conduits que les Parisiens du futur se nourrissent, respirent, après que leurs déchets sont recyclés par les criminels qui travaillent à la chaîne. On y recycle même les cadavres, qui deviennent du savon parfumé, du beurre aseptisé ou du caoutchouc humanisé qui sert à fabriquer des vêtements et des bâtiments.

Tel serait le résumé de cette nouvelle. Mais ne nous laissons pas abuser, car la lecture au second degré donnerait une version de ce résumé bien différente.

Ainsi, Georges Malet, critique à *La Gazette de France*, se limite à taxer cette nouvelle de « curieuse utopie d'ironiste », mais aussi de « cacotopie » (1902 : 2). Ce dernier mot, à consonnance savante, est formé du préfixe grec *kakós*, qui signifie 'mal', 'mauvais', et du suffixe, également grec, *topos*, signifiant 'lieu'. Il viendrait ainsi à signifier 'mauvais lieu'. Ce fut Jeremy Bentham qui, en 1817, formula ce mot pour la première fois dans *Parliamentary Reform in the Form of a Catechism* (1817 : CXCI). Ce terme fut employé plus tard par Kenneth White dans *Une Apocalypse tranquille : crise et création dans la culture occidentale* (1985), puis par Anthony Burgess dans son roman *1985* (1987 : 41), inspiré de *1984* (1949), de George Orwell. De son côté, Michel Leiris ira même jusqu'à employer le terme « merdonité », dans le titre de son article, « Modernité, merdonité », publié dans la *Nouvelle Revue française* en 1981. Tous dénoncent une société vouée à la dégradation des libertés, encouragée par un discours étatique mensonger où la pensée critique des peuples est congelée par l'artifice matérialiste qui leur est vendu comme le *summum* du bonheur.

Les consonnes *fortis* occlusives orales sourdes présentes dans le terme « **cacotopie** », employé par Malet pour définir le TAC : [t], [p] et [k], cette dernière étant doublement présente dans le mot, produisent un effet sonore expressif puissant et direct, et possèdent une valeur symbolique élevée en relation avec le caractère violent, inhumain, presque animal, de cette ville où des :

[...] sauvages en délire allaient et venaient, manipulant des fardeaux immondes **qu'**ils lançaient à la volée **tantôt** sur les **tables**, **tantôt** dans les énormes chaudières. On **entendait** le bruit **flasque** de ces chutes mollement abominables, des rejaillissements de bouillon à travers les chants et les **disputes**. Les uns se **penchaient** sur les dalles de **dissection**, enlevaient avec une **dextérité** d'hommes en **appétit** des lambeaux de chair **presque** gluante de **pourriture**, d'autres, les mains rouges ou vertes, les bras et la **poitrine** striés de giclements ignobles, **trituraient** dans des **baquets** oblongs des ordures ménagères – ou peut-être **pis** – les **soumettant** à des lavages **chimiques** ayant **pour but** d'arrêter ou d'actionner leur fermentation. Dans les chaudières des masses gélatineuses fondaient, des **corps** durs **craquaient**, **explosaient**

sous la **poussée de flammes volcaniques** (Rachilde, 1902 : 617-618). [C'est nous qui soulignons].

Si nous faisons emphase sur ces effets phonétiques c'est que l'auteure aurait pu choisir des termes aux sonorités moins prononcées. Par exemple, le mot « flasque » aurait pu très bien être remplacé par « mou », « disputes » par « démêlées », « dextérité » par « adresse », « en appétit » par « affamés », « pourriture » par « gangrène », « striés » par « ridés », « baquets » par « auges », « soumettant » par « asservissant », « craquaient », par « se brisaient », « explosaient » par « fulminaient », « volcaniques » par « fougueuses ». Aussi, le champ lexical autour de la mort, soigneusement ciblé par l'auteure par le biais de substantifs ou d'adjectifs répulsifs qui détaillent la violence que subissent ces corps damnés sans vie, ainsi que l'animalité de ceux qui les manipulent, produit, chez le lectorat, un sentiment de dégoût profond. Ainsi, « Immondes », « abominables », « gluante », « pourriture », « ignobles », reflètent une débauche et une décadence dantesque.

Cette façon de représenter la mort n'a rien de symbolique ni de romantique, ni même réaliste. Ces corps manipulés sans aucun souci de respect deviennent, sous la plume rachildienne, une façon de servir la mort sans tabous, dépassant ainsi tous les principes assujettis à ce thème universel. Rachilde nous la montre dans toute sa violence. On ne peut détourner le regard et nous oblige à faire face à elle, à notre animalité. En effet, la description de cette 'usine' de la mort est une performance scripturale qui nous induit à interroger notre rapport avec elle de manière complètement physique, morale et animale.

La mort est un élément très présent en littérature. Au fil des époques, elle fut traitée de maintes façons. À l'entre-deux-siècles, pour les décadentistes, elle fut au zénith, l'associant souvent au sexe et à la chair (Praz, 1977). « La mode est aux acrobates qui « imitent la mort » (2007 : 243), dira Jarry. Loin de traiter la mort comme un simple état, comme un aboutissement obligatoire de la vie, dans lequel l'âme aurait pour mission de reconforter les moribonds et les vivants, ou comme un symbole allégorique, « La Reine des décadents » la repense et s'en sert pour ses propres fins. Elle bannit l'ange de la mort et n'a aucune commisération pour le corps astral. En somme, elle ne reprendra pas la formule *Requiescat in pace*. Le corps est une forme et non un être, tout comme la femme voilée de sa pièce de théâtre *Madame la Mort* (1891) Ainsi, le TAC possède :

Un monument de *chair*, une espèce de géant immobile, réagissant par sa propre nature contre les phénomènes de la lumière, de la chaleur, du froid, portant en lui, comme un corps humain, les substances même dont toute la nature est formée (1902 : 611).

C'est là que le caoutchouc *humanisé* est traité. Ce matériau contient « mille et un ingrédients. Les déchets organiques, *le cadavre*, puisqu'il faut l'appeler par son nom,

qu'on avait la bêtise de rendre à la terre » (Rachilde, 1902 : 612). Au TAC, les cadavres servent à l'industrie, au recyclage social. La morale est bannie et on attend avec impatience que le gouvernement permette « le droit à l'écorchement préalable » des vivants afin d'assouvir une grande demande de ce caoutchouc *humanisé* qui remplit maintes fonctions utiles au bien social, et « représente peut-être le futur corps de nos futures âmes, l'étui solide et viril de nos futures volontés » (Rachilde, 1902 : 611). Le corps mort peut, à présent, servir à la science, et ce, même s'il fallait franchir tous les obstacles moraux⁵. Et ce corps mort a des avantages supérieurs à un corps vivant car, il « ne se fatigue pas et n'est jamais malade » (Rachilde, 1902 : 612). Il accomplit sa tâche sans relâche, et a plus de valeur que quelconque vivant.

En l'an 2000 :

Il n'y plus ni cimetière, ni dépotoir, ni charniers d'aucune sorte ? Tout doit se résoudre en matières pures que nous devons vous reverser dans l'économie domestique sous des titres et des étiquettes qui flattent vos sens ? Eh bien, nous avons droit au *cadavre encore chaud*. Les trois jours d'attente respectueuse sont superflus pour des savants. Trois jours ! Et nous avons la responsabilité des matières contenues dans un sac... une boîte inviolable durant ce laps de temps ? C'est ridicule, pire : dangereux (Rachilde, 1902 : 612, 613).

C'est bien, comme le dira Jarry : « cette mort-là, son *Imitation*, mort véritable, telle que les savants commencent à l'entrevoir : celle qui est la même que la vie, celle qui est aussi nécessaire au bruit de la vie que le silence entre battement du balancier » (2007 : 244).

En l'an 2000 (espace-temps fictionnel), les familles n'ont plus le temps de se recueillir sur leurs morts. Le temps est précieux, et ceux qui arrivent au TAC :

[...] entouré[s] de toutes sortes d'étoffes plus ou moins précieuses, de bijoux et de fleurs, [sont] frotté[s] généralement (surtout les femmes) d'essences violentes [sont] susceptibles de gâcher toute une série de combinaisons chimiques (Rachilde, 1902 : 613).

Ces corps préparés à la manière chrétienne bouleversent la chaîne de leur transformation, et « de là, obligation de triage, nouvelle main-d'œuvre et détérioration de nos produits par des éliminations successives » (Rachilde, 1902 : 613). Car, il faut

⁵ Cette pratique de l'écorchement, dont parle Rachilde dans sa nouvelle, avait déjà sa part de réalité entre 1827 et 1828 au Royaume-Uni. En effet, deux profanateurs de tombes pourvoient au docteur Knox, professeur d'anatomie à l'université d'Edimbourg, des cadavres. Cette pratique leur fut interdite et ils commencèrent à assassiner des mendiants et des vagabonds pour pouvoir suivre leur négoce au service de la science (Frollo, 1889a : Une).

absolument garder la cadence de la production laissant de côté toute sensibilité, toute éthique.

Toujours est-il qu'aucune analyse n'est développée par Malet. Il ne fait que résumer la nouvelle en reprenant, presque mot à mot, quelques fragments de celle-ci, et termine en affirmant que « Poë l'eût aimé cette sombre ironie. Peut-être l'eût-il trouvée un peu macabre » (Malet, 1902 : 2).

À la sortie de *L'Imitation de la mort* (1903a), Jarry publie dans *La Plume* du 15 juillet de cette année un compte rendu intitulé « L'art de mourir ». Dans la dernière édition du Castor Astral⁶, Patrick Besnier choisit de faire une sélection particulière de certaines chroniques de Jarry : celles dont l'auteur d'*Ubu roi* « s'ingénie à partir de sujets improbables, de livres dont personne ne veut, de faits divers d'une parfaite banalité, de tout ce dont il n'y a rien à dire » (Besnier, 2007 : 11). *L'Imitation de la mort*, où se trouve le TAC, renferme-il « un de ces sujets improbables » ? Cela ne fait aucun doute. Est-ce encore un de ces « livres dont personne ne veut » ? Ceci est peu probable, car Jarry affirme que ce recueil de nouvelles de Rachilde, qui n'est pas une publication « bleu céleste », est « un beau livre » (2007 : 243). En effet, il vante l'esprit de son amie d'avoir inventé ce mot composé, qui devient par extension un substantif à part entière : « Le Tout-au-ciel », tout comme le terme, déjà couramment employé à l'époque, le « tout-à-l'égout ». Il met aussi en relief l'innovation de ce texte fantastique-scientifique imprégné d'une grande dose d'ironie très grinçante, frôlant presque le sarcasme, tout en citant l'auteure :

Aucun bourgeois n'a pensé que, propriétaire du sol, de par la loi, *usque ad cælum*, il avait le droit d'établir, aussi bien que le tout-à-l'égout, le TOUT-AU-CIEL. Le mot génie a été assez galvaudé pour qu'il soit du moins courtois de ne le point sortir, précisément quand il s'impose. **Aucun des maîtres du fantastique scientifique n'aurait imaginé ce lavage de la vaisselle au fond de l'azur-dépotoir [C'est nous qui soulignons]** : « Un tourbillon de jeunes filles nues qui, debout et empressées, s'agitaient autour du jet des assiettes sales, comme des abeilles autour des fleurs. Plus loin, elles se renvoyaient l'une à l'autre les assiettes propres pour les empiler dans les classeurs et les numéroteurs, ayant l'aspect de jeunes déesses jouant aux disques. » Et l'une d'elles dit, cambrant les reins : « N'est-ce pas, mon petit, que les femmes en bas sont des cruches incapables d'allumer du feu et de laver la

⁶ Après avoir collaboré à *La Revue Blanche*, puis à *La Renaissance Latine*, Jarry commence à publier ses textes critiques dans *La Plume* le 1^{er} janvier 1903, jusqu'au 15 janvier 1904. Le titre de sa chronique était « Le Périple de la littérature et de l'art ». Il tenta de rassembler toutes ses chroniques dans un volume qu'il intitula *La Chandelle verte*, mais le projet n'aboutit pas. En revanche, ce livre de recueil paraîtra à titre posthume. À ce jour, on compte quatre éditions. Les deux premières (1969 et 1987) offrent la totalité des chroniques de Jarry parues dans la presse. La troisième édition (2004) ne reprend que l'essentiel. La quatrième est celle dont nous parlons.

vaisselle ? Il faut venir au ciel, vois-tu, pour savoir faire l'amour »
(Jarry, 2007 : 244).

Peut-être que Rachilde n'est pas un maître du fantastique scientifique, mais, comme le dit Jarry, elle seule a su créer un univers fantastique nouveau. Quoi qu'il en soit, remplacer le « Tout-au-ciel » par un autre néologisme, « azur-dépotoir », prouve que Jarry a très bien su cerner le ton ironique de son amie Rachilde. Cependant, il ne se détourne pas de l'objectif principal de celle-ci. En effet, l'ironie rachildienne n'est que l'outil nécessaire à l'auteure pour dénoncer « l'antisepsie [...] de la très pure vermine renaissante » (Jarry, 2007 : 243), c'est-à-dire celle de cette bourgeoisie capitaliste qui, au nom du progrès, anéantit la Nature et la remplace par l'artificiel. Comme le souligne toujours Jarry, « c'est bien, cette mort-là, son *Imitation à la mort* » (Jarry, 2007 : 244).

Ce n'est pas non plus arbitraire si Jarry utilise la locution latine *usque ad coelum*, expression introduite dans la fameuse sentence d'Accursius, grand glossateur de l'école de Bologne du XII^e siècle (1182-1263), et adoptée au droit urbanistique qui dit : *cuius est solum eius est usque ad coelum et ad inferos* – Au propriétaire du sol revient tout ce qui est jusqu'au ciel et tout ce qui est jusqu'au centre de la Terre – (Grigorieff, 2003 : 127), c'est-à-dire l'Enfer, car à l'époque on pensait que l'enfer était situé dans la partie la plus profonde de la superficie terrestre, tout comme on peut l'observer dans la *Divine Comédie* (1303-1321) de Dante Alighieri.

En fait, le TAC, qu'elle qualifie aussi « d'Enfer céleste », se rapproche très fort de la Dité et du Paradis dantesques en ce sens où le journaliste narrateur de cette histoire est guidé, non pas par Virgile ou Béatrice, dans cet « Enfer céleste », mais par Sandric, son directeur. Dans ce *locus terribilis*, il y a également des damnés, les rejets de la société qui travaillent au bien commun. À une différence près, c'est que le jeune journaliste ne finira pas par rencontrer Dieu. Malgré cet oxymore géopoétique (« Enfer céleste »), Rachilde ne cherche pas à souligner une contradiction, mais une réalité absolue, car, comme Émile Durkheim l'a affirmé, « Le bien et le mal sont deux espèces contraires d'un même genre » (1912 : 53). En fait, il faut percevoir celui-ci comme une réalité absolue, une entité entière, puisqu'elle les met sur un même piédestal. Et si elle place l'Enfer en premier lieu, *a contrario* de Jarry, c'est que, pour elle, le bien est subordonné au mal.

3. Rachilde écologiste, réception écocritique

L'univers diégétique fantastique et décadent créé par Rachilde se fonde sur une construction imaginaire d'un futur fictionnel probable, mais à partir d'un présent réel. En effet, dans sa nouvelle, elle a recours au passé pour évoquer les enjeux des problèmes environnementaux d'un XIX^e de plus en plus contaminé par les différentes inventions techniques et scientifiques, qui promettent pourvoir une meilleure qualité de vie à l'humanité. « Je songeais, malgré mon actuel bien-être social, aux misères individuelles des pauvres diables de Parisiens 1900 » (Rachilde, 1902 : 598), fera-t-elle dire à son

narrateur intradiégétique, car, à cette époque, le « tout-à-l'égout⁷ faillit détruire et empoisonner le commerce des légumes » (Rachilde, 1902 : 597). Afin de dénoncer les avatars du progrès et de l'écologie, l'auteure a recours à un langage écopoétique cru, violent et direct que nous soulignerons.

Ainsi, les ancêtres de 1900 étaient de « *pauvres diables* précipités dans la *brutalité* du plein air de la rue » (1902 : 598). Le narrateur a tantôt « un *frisson de terreur* » (600) en voyant Sandric, le savant et directeur du TAC, qui « *grogn[e]* » (, « *su[e]* » (600), « *rugit* » (605), comme si d'un animal il s'agissait, tantôt il a le « *vertige* » (603) en respirant l'air *pur* artificiel. Quant à la Seine, elle « est surplombée, des deux côtés, par des ateliers de fer et de verre, complètement *encharbonnés* d'une *suie grasse* » (605).

Si jadis, « tout ce qui se passait sous terre, et achevait de *contaminer* notre *pauvre* globe, déjà presque *pourri* » (606), aujourd'hui la contamination est présente dans le ciel, écrira-t-elle encore.

Et puis, malgré tout, le journaliste-narrateur est un mélancolique :

La belle nature me perturbe toujours étrangement. Je suis, hélas,
le boulevardier incorrigible. Tout à l'heure, sous mon brouillard
lumineux, je me trouvais comme un bijou sous de la ouate.
J'avais conscience de ma valeur personnelle (606).

Et c'est sans aucun enthousiasme personnel qu'il subit son entrée dans ces « *contrées mortes* » (607) où tout est artificiel et où il ne se sent guère à sa place : « À présent, *je ne brille plus, mon cerveau s'éteint, soufflé par l'impitoyable* réalité ! Le jour naturel a, pour moi, l'aspect d'un *fond de puits*, et la fraîcheur de l'air sent l'*ammoniaque* » (607).

Les exemples de cette écriture décadente, qui dévoilent les dessous de la problématique écologiste, sont encore plus nombreux et peuvent s'apprécier tout le long de cet article. Celle-ci, comme le souligne Thomas Pughe (2005 : 69) dans son article « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », a « le pouvoir d'aider le lecteur et la lectrice à façonner son « imaginaire environnemental », le confrontant ainsi à sa propre aliénation par rapport au monde naturel ».

Il est un point important à souligner : Rachilde fut non seulement écrivaine, elle fut, comme nous l'avons dit, aussi critique. En ce sens, cette nouvelle porte un message écocritique de poids. Ainsi, le TAC est un texte hybride où la poétique absolue se fond avec un discours critique secondaire, et tous deux embrassent un style décadent, qui donne le ton juste de ces années 2000 imaginées par Rachilde, années qui sont d'une actualité surprenante. À ce propos, c'est avec justesse que Jean de Palacio affirme

⁷ Le système du « tout-à-l'égout » fut fixé par la loi de 1894. Désormais, les vidanges des immeubles ne seraient plus versées dans la Seine. Cela n'élimina pas pour autant les odeurs fétides sortant des canalisations et planant sur la capitale. Ces eaux résiduelles qui parcouraient les égouts étaient par la suite déversées dans les campagnes et contaminèrent gravement les cultures (Badois, 1898).

que les thèmes exploités par les écrivains et écrivaines décadents sont toujours à l'ordre du jour, comme par exemple, celui qui nous préoccupe ici : « le recours aux paradis artificiels » (1994 : 22), non au sens baudelairien, mais au sens anthropocène, sens qui est d'ailleurs innovant en littérature en ce début du XXe siècle, puisque Rachilde tisse des liens entre le progrès et la décadence de l'écosystème. En effet, la notion de Décadence, hier comme aujourd'hui, est au service d'idéologies (Palacio, 1994 : 22), et celle de l'écologie n'est point en reste. Ce ton ou style, dénué de réconfort pour les générations futures, est une gifle qui sert à réveiller les consciences, sans pour autant donner une solution possible ou une quelconque leçon morale.

Avant de nous présenter le TAC, Rachilde (1902 : 597) commence par un préambule d'un ton journalistique qui donne à cette nouvelle sa cote de réalité :

Ce fut par un de ces beaux matins de brouillard intensément lumineux dont Paris a le secret depuis près d'un demi-quart de siècle que je rencontrai l'estimable directeur de ces vastes usines pénitentiaires, et que j'osai le prier de me les faire visiter en détail pour le plus grand profit de mes lecteurs.

En effet, le narrateur, qui porte le numéro de matricule 3.910.525, est journaliste à *l'Impartial Documenté* à tendance « neutre ». Rachilde est friande de jeux de mots, d'hyperboles, qui ajoutent une touche humoresque au texte et facilitent la réception de celui-ci. Ainsi, il aide à rassurer ses lecteurs, car il ne s'agit pas de leur donner une leçon de morale, mais de relever l'hypocrisie de son époque :

Mes lecteurs me rendront cette justice, je n'ai pas cherché, dans mes courriers précédents, à leur inculquer l'horreur des choses anciennes pour les jeter dans l'enthousiasme des nouvelles. Je m'efforce de rester, à *l'Impartial Documenté*, un esprit neutre, et si je répète, après beaucoup d'autres, ce que l'on sait, ou doit savoir déjà, c'est dans l'unique but de secouer l'égoïsme de ceux qui font semblant de regretter l'obscurité des temps passés, dénommés modernes, on ne comprend pas encore bien pourquoi, par rapport à la luminosité de notre époque dite, glorieusement : *sociale* (Rachilde, 1902 : 598).

Cette réalité est renforcée également par l'exposition des conséquences écologiques et médicales immédiates du projet urbanistique du *tout-à-l'égout* parisien de la fin de siècle ; projet qui eut ses détracteurs et ses admirateurs :

Avouons-le : nous connaissons mal le fonctionnement du *Tout-au-ciel*, comme jadis on connaissait mal celui du fameux *Tout-à-l'égout*, qui faillit détruire et empoisonner le commerce des légumes, au moins dans cette partie des États-Unis d'Europe que nous avons encore la faiblesse d'appeler la France. Nous savons de quelle façon s'irradient les plafonds vaporeux de nos rues, de nos places publiques, [...], et, quand nous dégustons du beurre frais,

nous nous souvenons, vaguement, que le docteur Fusilin, ayant créé la *fusiline*, nous ne risquons plus d'être infectés par le lait pur de vache, le meilleur conducteur, dans nos poumons, du bacille de la tuberculose⁸ ; mais nous ignorons volontiers le mécanisme des bienfaits de la science sociale dès qu'il ne tombe pas absolument sous le mécanisme de nos sens (Rachilde, 1902 : 597).

Après avoir mis en contexte le passé, nous nous immergeons dans cette ville utopique et dans sa création littéraire. Les lecteurs et lectrices traversent la porte de la lecture et entrent dans la fiction, dans un *locus* fictif apocalyptique à la façon baudelairienne, cette fois-ci. En effet, dans son poème « Les sept vieillards », qui fait partie de ses *Tableaux parisiens* insérés dans *Les Fleurs du mal*, il nous fait, lui, entrer dans la « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour accroche le passant ! / Les mystères partout coulent comme des sèves / Dans les canaux étroits du colosse puissant » (Baudelaire, 1972-1996 [1857] : 127).

Saisi de vertige, le narrateur, accompagné par Sandric, est propulsé vers les « Tubulures centrales ». Durant le voyage, Paris lui apparaît sous une autre dimension, et contemple comment le paysage réel, mangé par le macadam, se déforme petit à petit :

La Seine, encaissée là entre deux murailles de bitume, s'exhibe toute nue, sans aucune pudeur de pont, elle est d'un noir de négresse. Elle est surplombée, des deux côtés, par des ateliers de fer et de verre, complètement encharbonnés d'une suie grasse. On dirait des tas d'encriers renversés les uns sur les autres, et ce déroulement interminable fait songer aux antiques cathédrales drapées pour un royal service funèbre, d'autant mieux que, de loin en loin, on aperçoit une coulée de jour blanc comme une coulée de larmes. C'est instructif, mais pas gai.

La toiture des maisons qu'on peut enfin entrevoir est pareille à une chevelure de métal (Rachilde, 1902 : 605).

Tandis que Sandric, le savant, travaille à fournir de l'air pur par le biais de son invention du « jour violet », il se plaint que l'État promeuve encore « le jour bleu », dans lequel il lance le *méthyléthylbutylpropylphosphonium* qui produit de l'air impur, tout comme au XIX^e siècle : « Et c'est comme cela que le gouvernement nous protège, nous autres les inventeurs ? » (Rachilde, 1902 : 601), se plaint-il. Est-ce un hasard si Rachilde confronte le violet, couleur du deuil, mais aussi du *Mercur de France*, et le bleu, couleur céleste, froide, absolutiste et vide de vie ? En fait, c'est la vie et la mort qui se tutoient, mais leur équilibre est mis en danger par l'excès de supériorité dont fait preuve l'excentrique et mégalomane scientifique Sandric.

⁸ Malgré cette invention citée par Rachilde, aujourd'hui le problème persiste. En effet, la consommation de lait de vache est de plus en plus questionnée, et de nombreux chercheurs affirment que le lait de vache engendre un grand nombre de maladies et troubles (Acerra, 2021).

Le *méthyléthylbutylpropylphosphonium*, ce néologisme infini inventé par Rachilde par assemblage d'éléments chimiques existants, est encore une preuve de la supériorité qu'à cette auteure à tourner en dérision la science. En faisant des recherches, et en décomposant cette formule rocambolesque, cela donne : *Méthyl* : composant chimique organique (liquide incolore inflammable, odeur sucrée et pénétrante ; *Butyl* : élaélastomère synthétique résultant de la copolymérisation de l'isobutylène et d'isoprène stomère synthétique, dont les caractéristiques sont l'imperméabilité et la résistance ; *Propyl* : dissolvant incolore similaire à l'acétone ; *Phosponium* : ion intermédiaire dans la préparation industrielle du chlorure de Tétrakis, qui est un réactif en laboratoire. Après avoir demandé à un chimiste de nous traduire cette mégacomposition, il nous a répondu : « jamais entendu parler ! ». Cela allait de soi, mais nous voulions en être sûre. En fait, Rachilde invente pour le plaisir des lecteurs et des lectrices cette composition chimique bien particulière et lui attribue des propriétés néfastes sur la santé des Parisiens.

Ainsi, c'est avec ironie que Rachilde soulève la problématique État-Science. D'un côté, il s'agit d'éviter que la science ne tombe entre les mains de l'État, et de l'autre, malgré tout, elle doit se résigner à subir son influence. La guerre entre la science et l'État était à l'époque en discussion, et continua encore plus tard, comme le prouve cette citation de Bertrand Russell, prélevée de son discours prononcé lors de la remise du Prix Kalinga le 18 janvier 1958 à l'Unesco : « Si les hommes d'État qui détiennent cette puissance n'ont pas au moins une notion élémentaire de sa nature, il n'est guère probable qu'ils sauront l'utiliser avec sagesse » (4). C'est d'ailleurs toujours un phénomène d'actualité, comme on peut le constater par cette citation d'Hervé Kemp (2007 : 35) :

Les élites dirigeantes sont incultes. Formées en économie, en ingénierie, en politique, elles sont souvent ignorantes en sciences et quasi toujours dépourvues de la moindre notion d'écologie. Le réflexe habituel d'un individu qui manque de connaissances est de négliger voire de mépriser les questions qui relèvent d'une culture qui lui est étrangère, pour privilégier les questions où il est le plus compétent. Les élites agissent de la même manière. D'où, de leur part, une sous-estimation du problème écologique.

La rengaine est la même depuis les avertissements de Rachilde : l'inculture des dirigeants et l'immoralité de la science ne serviraient qu'au système ploutocratique.

Rachilde est aussi une fervente combattante écologiste. En effet, la femme de lettres a souvent déployé une lutte personnelle avant-gardiste dans ces textes sur les problèmes écologiques engendrés par le Progrès et ses conséquences. Elle a très bien cerné l'empoisonnement de l'air et de la terre produit par les gaz du réseau électrique, les vapeurs des nouveaux moyens de transports, et la puanteur du traitement des immondices et eaux fécales qui empoisonnent la terre, dans son roman *Le Dessous* (1904). Ce sont les « meilleurs résultats de l'hygiène moderne » (1904 : 739), dira-t-elle lors de

l'autocritique de ce roman, dans lequel elle parle, sur fond d'une histoire d'amour, de la problématique des épandages qui reçoivent ce que Paris reçoit à son tour de toute cette contamination industrielle et humaine. Ainsi, le TAC n'est pas en reste, elle met également le doigt dans la plaie des avatars écologistes issu des progrès techniques.

4. Le Progrès au-delà du Progrès

Le XIX^e siècle, le grand laboratoire du Progrès, préparait son successeur aux merveilles à venir. L'électricité, cette récente invention datant de la fin-de-siècle, est présentée par Rachilde (1902 :598-599 de façon très ironique :

Le boulevard des *Végétariens*, c'était autrefois l'*Avenue de l'Opéra*, qu'on persistait encore à éclairer, le soir seulement, de place en place, par des bougies électriques d'une mince et ridicule apparence, faisant des ronds blancs sur le sol à peu près comme un jet de salive en pourrait faire dans un fleuve. Et ils étaient fiers, les Parisiens, de cette avenue plantée de cannes à pomme de verre dépoli. Ils allaient là-dedans, titubant, cahotant, se retenant à ces pauvres simulacres de clarté qu'un de nos plus malicieux chimistes a si justement classés sous ce titre méprisant : *béquilles de la lumière*. Ils sortaient, en hiver, coiffés de cloches de soie pour éviter la pluie, et en été, ils tombaient presque tous frappés d'insolation, car, il y a cent ans (c'est tout proche et si vieux...), on relevait trente-cinq degrés à l'ombre au milieu de juillet. Pauvres Parisiens d'alors ! Ils ne pouvaient s'imaginer qu'ils demeuraient à moitié chemin de la vérité, de cette vérité pourtant enfantine, que si la lumière part d'un point, elle nous aveugle sans nous éclairer et que, pour *y voir*, il ne faut pas *voir* le foyer de l'incandescence. Songez qu'il a fallu un siècle pour nous apprendre ce fait très précis dans sa grande simplicité... et, aussi, je pense, le notable refroidissement du monde. Enfin, nous tenons la lumière diffuse et profuse, l'électricité est remontée dans les nuages d'où elle n'aurait jamais dû sortir pour les naïfs [...].

Comme nous pouvons le remarquer, les marques ironiques présentes dans le texte sont en italique. Lorsque Rachilde désire se moquer, elle a recours à ce procédé typographique afin d'intensifier le burlesque de la situation, des faits, des lieux, des personnages ou des choses. La lecture au second degré nous montre que l'auteure se moque aussi bien du progrès technique que de la position du peuple face à ce progrès qui les aveugle et les éloigne du naturel.

Le TAC est le grand symbole du progrès. Il a enterré celui qui, en 1900, fut la fierté de la France et de Paris : la tour Eiffel. En l'an 2000, cette colosse construction n'est plus que souvenirs d'une époque révolue :

[...] le tube central avait deux fois la hauteur de cette ex-tour Eiffel, aujourd'hui couchée sous la poudre de sa propre rouille au fond d'un chantier de démolition où on la montre pour quelques centimes aux amateurs de ce dernier panache du pittoresque inutile et de la gloriole réactionnaire (Rachilde, 1902 : 610).

Dans sa vision du Paris futur, Rachilde voit le symbole de la modernité s'écrouler pour laisser place à un symbole futuriste. Or, ce nouveau symbole est traité de façon grotesque, car pour elle, autant la tour Eiffel et le TAC, miroirs du progrès, ne sont que l'empreinte absurde du pouvoir, car l'homme a cette manie de rentabiliser sa grandeur par des édifications gigantesques qui prouvent, devant le peuple, son haut grade de domination et de totalitarisme : « La gigantomanie est une réponse urbaine à la volonté du pouvoir politique et économique. La tendance totalitaire, qui s'affirme partout dans le monde, conduit aux mégalofoles. La mégalofole des villes est le reflet de la mégalofole du pouvoir politique », affirmera Michel Ragon (1985 : 75). Cette vérité, Rachilde l'a également bien entrevue : « C'est au sommet d'une tour, d'un phare lumineux dominant tous les royaumes, que la science devait installer ses fourneaux où se combinent les éléments du grand œuvre social », écrira-t-elle (1902 : 624).

Il est intéressant de constater que la femme de lettres met en valeur une invention qui révolutionna la culture du son : le phonographe, dont Thomas Edison enregistra le dépôt en 1877. Il s'agit certainement de l'invention qui a, en cette fin du XIX^e siècle, étonné les masses, les a fait rêver aussi. Il s'agissait alors d'une machine pensée par les lois de l'occultisme, du surnaturel, car des voix, qui étaient jusqu'alors écoutées en présence des artistes, sortaient, comme par magie, de cet appareil. Il sera également le précurseur du dictographe Edison, paru dans les années 1910, invention que Rachilde ne connaissait pas encore, et qui aurait certainement substitué le phonographe mentionné dans sa nouvelle. On le sait, le phonographe sert à reproduire des sons, mais aussi à les enregistrer. Il a permis, comme l'a très bien développé Henri Chamoux dans sa thèse (2015), de propager, de façon très rapide dans le monde entier, tout ce qui se passait au niveau culturel, mais aussi politique.

Si cet appareil est déjà une réalité à la date où Rachilde écrit sa nouvelle, et que celui-ci a la taille d'une machine à écrire de l'époque (Frollo, 1889b : Une) l'auteure se met à l'imaginer « portable ». Face à la grandiosité des usines, ce dispositif est réduit au minimalisme ; tellement que le journaliste-narrateur le porte dans son « gousset⁹ ». Celui-ci remplace le support traditionnel, qui est le papier, support que le directeur du TAC ne supporte pas, pour prendre des notes :

Je tirai mon carnet. Le terrible homme ne me laissa pas le temps de l'ouvrir.

– J'ai horreur du papier. Fermez ça ! Le papier contient le germe de toutes les maladies. C'est à mouiller des enveloppes et des

⁹ Petite poche cachée dans la ceinture du pantalon, du gilet ou de la veste.

timbres que toute une génération a fait de la paralysie générale. Les meilleurs papiers, dits hygiéniques, ne valent même pas la peine d'être noircis. Quand je touche du papier le matin je suis certain que la journée sera détestable. Je n'écris jamais, je ne lis jamais. Et tous vos journaux s'empilent chez moi inutilement. J'avais, heureusement, mon phonographe de poche (Rachilde, 1902 : 604).

Est-ce le papier qui lui donne de l'allergie ou ce qu'il contient ? Car, ce qui est écrit persiste dans le temps, détail qui ne peut que nuire. Sancric pêche d'une phobie de la vérité. Il déploie toute son énergie savante à faire croire au journaliste-narrateur que sa mission est noble, bien que, comme nous le verrons plus en détail, il est très conscient de son manque de moralité.

La littérature est dangereuse, parce qu'elle provoque, fait réfléchir et surtout elle est le miroir de la société, de ses mœurs, de ses vertus, mais aussi de ses défauts, et Sandric coupe court sa relation avec les mots voués à l'éternité. Alors, comment fait-il pour se « rappeler toutes [ses] belles observations, classer tous [ses] travaux, si prodigieux dans leur ensemble, si minutieux par leur détail ? » (Rachilde, 1902 : 604), lui demande le narrateur sur un ton ironique. La réponse du savant est complètement absurde, à la hauteur du personnage et de la question :

– J'inscris tout ça sur mes manchettes et mes devants de chemises. Dès que mon linge est sale, je le passe à mon secrétaire. Il s'en sert d'abord et le blanchit ensuite, au fur et à mesure de la transcription. Il gagne bien ses appointements, vous savez, le pauvre diable ! (Rachilde, 1902 : 604).

Son secrétaire les transcrit, puis les jette au panier. Aucune trace de sa paternité. Est-ce par lâcheté, tout comme l'a reproché Grimm à l'abbé Raynal au sujet de son *Histoire des deux Indes*, qu'il publia anonymement, et dont nous avons la trace de ce reproche à travers Diderot et sa lettre *Réponse au dilemme que M. Grimm a fait à l'abbé Raynal, chez Madame Vermenoux* ? (Diderot, 1995). Ou pense-t-il que sa parole, qu'il adhère à ses peaux de savant, suffit-elle à atteindre toute crédibilité ? Évidemment, le paradigme scientifique est tourné au vaudeville. D'ailleurs, Rachilde n'a jamais voué une admiration envers le progrès : « Je déteste le progrès ! J'ai une haine singulière pour les fils télégraphiques ! Ils abiment le paysage », s'insurgera-t-elle quelques années plus tard (Rachilde, 1925 : Une).

Pourtant, elle connaissait très bien la littérature fantastique-scientifique, elle reconnaît la valeur de certains auteurs et leurs romans :

Il y a Rosny, il y a Wells, il y a Kipling ! L'un des premiers romans de Rosny mêle la bicyclette à une histoire d'amour ! Lisez *La Machine à explorer le temps*. Sans la science, Welles n'aurait jamais écrit ce roman. Maurice Renard ? Vous avez lu Maurice Renard ? Lui met en scène les découvertes scientifiques ; il se sert

de leur violence ; elles lui fournissent un élément de terreur et d'épouvante. Cela est étonnant ; l'impression qu'il se dégage de ses livres, il la crée comme il ferait un ectoplasme. Dans *Le Voyage immobile*, il fait planer assez haut un avion ; de là, on voit tourner la terre. M. Renard est un de ceux à qui les découvertes scientifiques ont donné la plus féconde inspiration. Mais, avant Wells, avant Kipling, avant Rosny, vous avez Jules Verne qui a construit le *Nautilus*. On s'étonne de cette création, et l'on ne croyait pas qu'elle pût se réaliser. *E pur si muove* ! (Rachilde, 1925 : Une).

Cette aversion à l'égard du progrès, elle l'a mise noir sur blanc, car elle était consciente des dangers de la science et les impacts dangereux qui en découleraient. Le progrès étant en constance mutation – ce qui est aujourd'hui ne le sera plus demain –, a inspiré de nombreux auteurs, dont Rachilde. Et à leur tour, leurs textes visionnaires ont certainement inspiré le monde scientifique.

5. Rachilde contre la globalisation

Le TAC n'est pas qu'une usine à traiter les déchets du Progrès. Il y a le double sens : « **Tout est dans tout** [C'est nous qui soulignons]. Telle est la phrase obscure, et souvent trop claire, qui s'inscrit au fronton de cet édifice universel » (Rachilde, 1902 : 607). Il est évident que Rachilde décèle l'ambiguïté de la globalisation, très bien détectée également par Starón (2021 : 108), dans son analyse. C'est ainsi que « Mademoiselle Baudelaire » avertit que le global oblige le peuple à ne dépendre que d'un seul grand État ; un État totalitaire portant le masque du bien-être social et de la démocratie, qui s'acquière, évidemment, grâce au Progrès, quitte à devoir abandonner ce qui fait de chaque être un être unique. « Il n'y a plus de feu dans les foyers particuliers » (Rachilde, 1902 : 607), dira-telle, « Nous respirons, nous nous chauffons, nous mangeons et nous buvons par lui... sans compter le reste » (Rachilde, 1902 : 607). C'est le feu de l'individualité qui s'éteint, on ne pense plus par soi-même. Tout sera ordonné, réglé, décidé pour nous sous prétexte du progrès et du bien commun, du bien social, et nous vivrons dans un monde matérialiste et utilitaire dans lequel aucun effort ne sera requis. Le TAC est une caricature de la tyrannie totalitaire, une sorte de « collectivisme oligarchique¹⁰ », où règne déjà la devise « l'Ignorance, c'est la force¹¹ ».

Il suffit de repérer le nombre de fois que l'auteure utilise le terme « social » dans son texte pour se rendre compte comment Rachilde (1902 : 603, 604, 607, 612, 620, 621, 623, 624, et 628) recevait l'impact que cette globalisation accusait sur l'individualité : « zéro social », « progrès social », « fortune sociale », « ère sociale »,

¹⁰ Partie du titre du livre fictif écrit par un personnage également fictif (Emmanuel Goldstein) dans *1984* de George Orwell (2018 [1949] : 231).

¹¹ Titre du premier chapitre de l'œuvre de Orwell, *1984*.

« programme social », « traité social », « fonds social », « institutions sociales », « éléments du grand œuvre social », « l'ordre social ». Elle ne fut pas la seule à dénoncer cette perte identitaire, car, dans l'œuvre de Rousseau, *Le Contrat social* (1762), il est déjà question, pour le citoyen et la citoyenne, d'abandonner sa liberté naturelle au profit de la liberté sociale, c'est à dire celle de l'intérêt commun.

Les propos de Rachilde sont tout de même « prophétiques », car ils sont pour nous « devenus familiers », comme le souligne Staroń (2021 : 108). Toujours dans le même sens, nous pouvons remonter encore plus loin dans le temps et constater que le projet de globalisation possédait ses détracteurs. Ainsi, comme le constatait déjà Privat-Gonzague (1888 : Une), homme de lettres, peintre et critique, dans *L'Événement* : « Tout le monde est englobé dans ce global. On globalise en masse. C'est la globalisation du globisme, la globerie du globale. Nous tombons de la globature dans la globomanie et de la globomanie dans la fureur globotique ».

6. Les classes sociales du TAC

Ce texte futuriste ne s'arrête pas non plus qu'au progrès technique. Il est également question des structures sociales qui l'intègrent et font possible son fonctionnement. Ainsi, l'auteure pointe le doigt sur la problématique des classes sociales dans sa nouvelle en sondant l'impact du progrès sur la condition humaine. Pour arriver à ses objectifs, de nombreux mécanismes de domination sont mis en place afin de dessiner ce modèle d'usine d'exploitation sociologique, scientifique, anthropologique.

De ce fait, le chimiste, Sandric, gère avec poigne le bon fonctionnement du TAC, car en ces lieux, la science ne se discute pas, elle « port[e] le sceau de l'incontestabilité » (Closets, 2014 : 15). Il est :

[...] l'homme puissant dans le cerveau duquel roule l'organisation d'un état. Il ne plaisante plus et se borne à communiquer avec ses subalternes par des signes énergiques. Il est certainement le maître redouté que tous craignent à l'égal de la foudre. Ses coups d'œil rapides, derrière ses lunettes bleues, rappellent chacun au devoir de sa situation, et dans un religieux silence ses hommes le contemplent pour saisir sa volonté au vol (Rachilde, 1902 : 609).

Les criminels-ouvriers, eux, se plient au bon vouloir du grand scientifique ; machinalement, sans rien questionner, suivant la traditionnelle féodalité des époques révolues (Foucault, 2013 : 115). Ainsi, le dominant et le dominé sont identifiables par maints éléments qui ne laissent nul doute sur la hiérarchisation implantée au sein du TAC. C'est-à-dire que le dominant et le dominé sont tout de suite repérables grâce aux vêtements, au numéro social, aux différentes activités réalisées, aux adjectifs attribués à l'un et l'autre, comme nous le verrons ci-après.

Pour définir Sandric, Rachilde a recours à un vocabulaire qui dénote la supériorité : « illustre » (1902 : 601), « éminent » (1902 : 600), « vénérable » (1902 : 600),

tandis que pour les criminels-ouvriers, les termes les concernant s'habillent de « bannis de l'humanité » (1902 : 622), « misérables » (1902 : 621), « incurables » (1902 : 621), « dangereux » (1902 : 621), « abjecte » (1902 : 621), « promiscuités » (1902 : 621), « fous » (1902 : 622), « pervers » (1902 : 622).

La vestimentaire du savant, bien que présentée par l'auteure de manière absurde, afin de donner au personnage un caractère grotesque, fait également de lui un homme important, car il se différencie des parias de la sorte :

Il [Sandric] portait un vêtement de peau poilue. Ses jambes s'embrassaient de lourdes guêtres [*sic*] de cuir fauve, il se coiffait d'un bérêt de caoutchouc, de ce caoutchouc dilatable et impressionnable dit caoutchouc humanisé, dont on se sert, à présent comme de la matière la plus solide, propre à tous les usages compliqués autant que délicats (Rachilde, 1902 : 600).

Cet accoutrement hybride entre l'ère de pierre et l'ère future, donne donc au personnage une apparence grotesque, et suit l'axe des idées rachildiennes quant à sa position sur les actants des progrès techniques. En effet, son narrateur est terrifié par cet homme, mais encore plus par les conséquences de son œuvre : « Cet homme, entre tous vénérable, m'apparut comme un monstre de ces temps passés que je venais d'évoquer, tel un ours, et j'eus un frisson de terreur » (Rachilde, 1902 : 600).

Puis, il y a « le personnel des Tubulures centrales » qui « est vêtu de blouses de toile caoutchoutée imperméable à l'air libre, et porte la casquette, légèrement tubulée, timbrée [également] du double zéro scientifique, primant le numéro social, c'est-à-dire le nom de l'individu » (Rachilde, 1902 : 609, 610). Cette catégorie, même s'il s'agit aussi de savants, subissent le même sort que la classe inférieure. En effet, seul le directeur du TAC est nommé par son nom, tandis que les savants qui travaillent au TAC ne sont nommés que par leur numéro de matricule.

Quant aux criminels-ouvriers de cette usine pénitentiaire, ce sont des scélérats de toutes sortes. Écartés de la société, ce sont ceux qui ne suivent pas les normes imposées par l'État. Ceux que l'on cache sont les esclaves modernes, des esclaves qui ne savent pas qu'ils le sont puisque que :

Il en résulte que l'enfer céleste devient, pour ces bannis de l'humanité, une sorte de paradis où l'on découvre les plus infernales jouissances. Nous les nourrissons bien, ils boivent sec et ont chacun une cellule capitonnée. Il est rare qu'ils se disputent jusqu'à se donner de mauvais coups, et, s'ils ne sont pas propres, ils ont le droit de trafiquer entre eux de leur sueur grasseuse qui, grattée minutieusement et traitée selon nos meilleures formules chimiques, leur fournit encore un joli fonds social (Rachilde, 1902 : 622-623).

Ce collectif se contente de *Panem et circenses*, et ainsi, « il n'est pas difficile de les tenir en main », comme le dira Orwell (2018 [1949] : 93) plus d'un siècle plus tard

dans un élan prophétique pour augurer ce que nous vivons actuellement dans les sociétés dites « développées » ; évidence sur laquelle il n'est pas nécessaire de s'étendre. Ils sont le problème de la société, mais répondent à conscience à un double objectif des avancées techniques, car, d'un côté, leur réclusion est un atout pour garder une société libre de vices, et de l'autre, ils servent de main-d'œuvre bon-marché pour la bonne cause.

Aussi, Rachilde divise en trois groupes bien distincts les rejets de ce micro-univers futuriste : les voleurs, les assassins et les condamnés politiques. Ces derniers sont les plus dangereux et irrécupérables explique-t-elle avec ironie :

Songez qu'ils ne sont pas bornés à voler un pain ou à tuer un homme, ils ont voulu saper la base de nos institutions sociales désormais immuables... et si on les lâchait ce serait revenir au régime de l'air pur qui dépeuplerait instantanément nos capitales, ou à celui de l'autorité de tous de continuer à veiller au bon fonctionnement des progrès de la science (1902 : 624).

Les voleurs et les assassins sont divisés eux-mêmes par classe et par sexe, selon le degré de « mauvais instinct » ou de folie, car ils sont tous qualifiés de fous. Jamais ils ne sortiront du TAC. Cela fait partie du « plan moral » du *locus*. En effet, d'un côté, on les isole, car il s'agit de « malades incurables qui doivent être impitoyablement retranchés de la société des gens sains ». De l'autre, progrès oblige, on évite « de les flétrir d'une épithète déshonorante », mais, « nous les soignons au lieu de les punir, et il y a là une noble différence » (Rachilde, 1902 : 622). Telle est la double morale, « dernier avatar d'une idéologie de l'exclusion ou produit de l'utopie démocratique » (Murat, 2013 : 45). L'internement, comme le souligne Foucault (1972 : 110) dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, « s'épuise dans une obscure finalité sociale qui permet au groupe d'éliminer les éléments qui lui sont hétérogènes ou nocifs » ; qui se complète d'une finalité scientifique, menée par le biais d'une exploitation contrôlée soi-disant libérale.

Afin d'ajouter une noblesse en plus au « plan moral » du TAC, on :

[...] leur interdi[t] la reproduction de leur espèce, car elle est de qualité inférieure, sous certain rapport ; cependant nous ne les empêchons nullement de... *s'aimer*, si le mot ne vous paraît pas trop sentimental. Nos lois ne répriment point ce qui est du domaine intellectuel. Un poison que je me garderai bien de vous indiquer leur est administré une fois par semaine, et il tue en eux toute espèce de germe de fécondité..., le reste ne nous regarde plus ! Nous sommes bons princes et fermons les yeux. (Rachilde, 1902 : 622).

Il faut savoir que, la première fois qu'on a eu recours à la castration chimique au sein du milieu pénitentiaire ce fut en 1944 (Cyrulnik, 2016). Dans ce sens, Rachilde est, comme nous ne cessons de le répéter, une visionnaire.

L'accoutrement minimaliste porté par ceux-ci se compose d'un cache-sexe en caoutchouc ; ce matériau aux multiples usages où non seulement est inscrit leur numéro social, mais aussi un numéro qui délimite leur appartenance à un département et à une activité bien précis :

[C'est] un : peuple d'êtres complètement nus (sauf une ceinture de caoutchouc qui leur couvre le sexe et sur laquelle est inscrit, en blanc pour les femmes, en jaune pour les hommes, leur numéro social et le chiffre correspondant aux différentes branches de l'industrie du Tout-au-ciel (Rachilde, 1902 : 617).

En les réduisant à la quasi-nudité, Rachilde déshumanise ces criminels travaillant au TAC. Loin d'en rester là, elle les taxe de fous, car, reprenant l'idée foucaldienne développée dans *Surveiller et punir* : « C'est vers les fous et les criminels que sont tournés dans notre civilisation tous les mécanismes individualisants » (Foucault, 1975 : 195).

D'autre part, le lectorat d'aujourd'hui peut se surprendre en lisant certains éléments prémonitoires qui renvoient à la mémoire les horreurs commises par le régime nazi durant la Seconde Guerre mondiale. En effet, le marquage de ces hommes et femmes nous fait tout de suite penser à l'étoile jaune, la carte d'identité juive, mais aussi au fameux passeport jaune donné aux parias, dont le plus connu en littérature fut Jean Valjean, héros des *Misérables* de Victor Hugo.

Et si nous parlons de futur, d'anticipation, on constate que l'imagination de Rachilde est comme connectée à je ne sais quel art divinatoire, car elle parle même « d'épuration collective », et les cadavres :

[...] sont à la fois le savon parfumé avec lequel vous vous frottez les mains, le morceau de *fusiline* que vous étalez sur le sandwich, et le monument ou le vêtement de caoutchouc dont vous admirez la résistance. Mais les morts nous rendront bien d'avantage quand nous les aurons sur nos tables de dissection encore vivants (1902 : 626).

Ici encore, bien que ce ne soit qu'une rumeur, il nous vient à la mémoire la barbarie nazi commise envers les juifs où il est question d'expérimentations macabres qui se produisaient à Danzig (Karmasyn, 2000).

Comme nous l'avons vu, au TAC, ils portent tous un numéro social qui distingue chaque individu. Alors que les criminels et habitants de Paris portent un numéro social de plusieurs chiffres, Sandric, lui, porte le « fameux double zéro ». Évidemment, Rachilde recourt à nouveau à l'ironie, car ce chiffre n'est pas qu'une simple référence mathématique. En effet, il a également une portée philosophique, culturelle, même religieuse. Pour les catholiques il représente le néant, l'incarnation du Diable. L'expression « double zéro » est à entendre ici de façon péjorative, c'est la valeur de l'absence, absence de toute morale, dans ce cas. En fait, le double zéro est un double rien qui bouleverse quand même le monde vers une décadence infinie.

Le numéro de matricule sert à différencier, mais aussi à surveiller, à contrôler la plèbe. Ce numéro abolit l'individualité puisque, en l'an 2000 (espace-temps fictionnel du TAC), on n'appelle plus personne par son nom, mais par son numéro de matricule.

7. Une éco-poétique futuriste au service d'une écocritique

L'exploration de l'altérité écologique se présente à nous sous formes de métaphores et de subjectivité où l'humain et la ville sont dépouillés de toute réalité. Et, si Rachilde déshumanise les hommes et les femmes de cette usine pénitentiaire, elle se plaît à humaniser le lieu. Cette stratégie permet à l'auteure de démontrer que l'Homme, dans sa rage de promouvoir le progrès, tombe dans l'erreur de vouloir transformer son environnement, non seulement à ses fins, mais aussi à son image, car, en paraphrasant Huzar (1855 : 6), l'Homme s'est cru Dieu, alors qu'il n'est un Homme. Cette ville fictive est en somme la métaphore du chaos engendré par un arrivisme démesuré de l'Homme envers la nature : « Ils étaient des anges ou plutôt des hommes, jouissant d'une liberté illimitée ; mais il leur a suffi un jour de se méprendre sur les rapports des forces de l'harmonie universelle pour que tout soit tombé dans le chaos » (Huzar, 1855 : 7).

Ce chaos, dont parle Huzar dans son prophétique essai *La fin du monde par la science*, est le résultat de la peinture que Rachilde nous fait de cette ville futuriste tentaculaire, proche de celle du poète Émile Verhaeren (1903 : 11) qui la décrit dévorant la campagne dans son recueil *Les Villes tentaculaires*, où est inséré le poème « La Ville » paru dans un autre recueil *Les Campagnes hallucinées* : « C'est la ville tentaculaire, / La pieuvre ardente et l'ossuaire / Et la carcasse solennelle ». Les tentacules du TAC servent à produire de l'air pur en traitant les déchets du progrès qui arrivent directement des foyers. Cinq tours énormes, comme des bras monstrueux, « maintiennent dressés dans l'espace les colossales usines du *Tout-au-ciel*, auxquelles se ramifient par les chevelures de métal » (Rachilde, 1902 : 607) qui « hériss[ent] nos toits, ces mille et un fils de fer, de cuivre, tuyaux de caoutchouc nickelés, argentés, dorés, [...] ces cheminées en zigzag, coudées, tirebouchonnées, ce mécanisme d'orgue » (Rachilde, 1902 : 607-608).

Ces tentacules :

[...] rattachent nos foyers particuliers, où il n'y a plus de feu, au grand foyer central du Tout-au-ciel. Nous respirons, nous nous chauffons, nous mangeons et nous buvons par lui... sans compter le reste ! On respire, on se chauffe, on mange, on boit et le reste par l'intermédiaire du Tout-au-ciel (Rachilde, 1902 : 607).

Cette vision urbaine futuriste est intéressante, puisqu'elle est capable d'embrasser aussi bien les mégastructures telles que le TAC et les bâtiments de plus de 15 étages, ou, comme dirait Ragon (1985 : 70) : « le gigantisme architectural », avec une architecture modeste, celle des petites maisons des parisiens, c'est-à-dire la banlieue. Rachilde, encore une fois, ne s'est pas trompée. Aujourd'hui, nous voyons comment « le gigantisme architectural », qui est, toujours selon Ragon (1985 : 72), une architecture

verticale, cohabite avec une architecture horizontale composée par des petites constructions, souvent identiques, où s'entassent les classes moins favorisées. Cette forme de construction, qui n'est pas les villas bourgeoises, nous est aujourd'hui très familière. Il suffit de voir comment les HLM et les unifamiliales sociales se côtoient formant un paysage urbanistique amorphe. Loin de décrire un environnement réaliste, comme le font la majorité des auteurs, Rachilde construit sa ville utopique à l'image de sa propre observation intime car, comme le soulignent Karla Armbruster et Kathleen Wallace (2001 : 4), « Environment need not only refer to "natural" or "wilderness" areas; ... it also includes cultivated and built landscapes... ».

Ce lieu, que Rachilde situe, comme nous l'avons vu, au « boulevard des Végétariens » dans le futur, et qui n'est autre que l'avenue de l'Opéra, est un poumon géant avec ses bronches et ses bronchioles produisant la substance première de toute vie : l'oxygène qui se mêle au sang. Étrangement, si nous prenons un plan des 1^{er} et 2^e arrondissements, où se trouve l'avenue de l'Opéra, on constate qu'il a la forme d'un poumon. Il va sans dire que cet organe est une métaphore de l'équilibre que les écosystèmes essentiels devraient maintenir entre eux. Or, celui-ci est nécrosé en dedans pour les bienfaits du dehors

Le narrateur, accroché au bras du savant Sandric, se rend au TAC en empruntant un moyen de transport futuriste : le trottoir circulaire n° 12. Ils le font à une vitesse vertigineuse : « Sandric me prit le bras et, sautant d'un bond tout juvénile sur le trottoir circulaire n° 12, il m'entraîna familièrement à une vitesse de cinquante pas à la seconde » (Rachilde, 1902 : 601). Le narrateur subit l'effet de cet élan et lui produit un vertige époustouflant : « la rapidité de notre course me suffoquait » (Rachilde, 1902 : 602). Comme on le constate, le paysage subit une transformation causée par la vitesse. En lui donnant la forme circulaire, l'auteure accentue aussi l'imaginaire du paysage futuriste. L'impression de célérité est également apportée par un large lexique mesurant l'évolution du temps et du mouvement.

Durant ce voyage, le journaliste contemple Paris qui se déforme : « La toiture des maisons qu'on peut enfin entrevoir est pareille à une chevelure de métal » (Rachilde, 1902 : 605). Comme une architecte, elle emploie une perspective scripturale aérienne et crée une illusion de vitesse afin de nous présenter des objets lointains se déformant par le mouvement. Si Rachilde utilise la chevelure, cette structure complexe, car hétérogène et amorphe, ce n'est pas un hasard. En effet, la chevelure possède une profondeur symbolique, mais aussi une richesse dramatique. Elle l'introduit dans le paysage architectural en la transformant en métal pour devenir le conducteur scriptural entre le statisme et le mouvement, entre l'ancien et le nouveau.

Autre élément qui dénote cette idée de mouvement est le travail à la chaîne où : « Équipes de jour, équipes de nuit, se succèdent sans interruption dans ces immenses magasins généraux au son d'une sirène à vapeur qui lance les ordres » (Rachilde, 1902 : 608). Le taylorisme (méthode de gestion et d'organisation du travail développé par

Frederick Winslow Taylor) est ici mis en relief de manière burlesque, car « là l'énigme sociale noue plus que jamais tous les fils qui l'embrouillent déjà terriblement sur chacune de nos demeures, au-dessus de nos faibles compréhensions particulières » (Rachilde, 1902 : 608).

On le sait, l'une des caractéristiques du futurisme, mouvement qui ne naîtra que quelques années plus tard, est l'exaltation des machines, de la civilisation urbaine, et de la vitesse. Rachilde entrevoyait déjà la vie frénétique d'une société ballottée dans l'espace par tous ces moyens de transports modernes. Ce sera une société qui ne retrouvera plus de repos. En vérité elle ne s'est pas trompée.

Aussi, d'autres éléments matériels font de cette nouvelle une nouvelle futuriste. Si Jules Verne fait plonger des machines sous la mer ou fait voler son ballon et d'autres machines dans les airs, Rachilde, elle, fait voler les ponts – serait-ce un clin d'œil au pont de Cubzac, construit par Gustave Eiffel dans sa Dordogne natale ? Quoi qu'il en soit, les engins suspendus dans les airs sont à la fois « impressionnant[s] et mystérieux », et c'est « là l'énigme sociale [qui] noue plus que jamais tous les fils qui l'embrouillent déjà terriblement sur chacune de nos demeures, au-dessus de nos faibles compréhensions particulières » (Rachilde, 1902 : 608).

Bien que l'ascenseur soit encore rudimentaire au XIX^e siècle, car il s'agissait de monte-charges manuels, il connaît une évolution importante à la fin du siècle, passant d'un fonctionnement à la vapeur, puis hydraulique, pour enfin fonctionner à l'électricité en 1895. Rachilde les modernise et en fait des « cages vitrées », identiques à ces ascenseurs panoramiques que l'on trouve aujourd'hui à l'extérieur de certains bâtiments importants. Elle parle même de « fusées électriques », alors que la première fusée à utiliser un moteur électrique pour sa propulsion date de 1998 avec la sonde spatiale *Deep Space 1*. Quant au concept, il date, lui, de 1906 (Goebel ; Katz, 2008 : 493).

Rachilde, qui déborde d'imagination, se met à créer un monde qui dépasse l'entendement des communs des mortels. Les descriptions de moyens de transports qui n'existent pas encore ou les descriptions de la vie frénétique du monde du travail, mettent déjà en garde les changements sociaux à venir.

8. Conclusions

Le TAC, nouvelle futuriste-scientifique, frôlant le surréalisme, troublante ou sublime, est une vision presque réelle du présent. Cet « enfer céleste » dépourvu d'éthique au nom du Progrès se prête, sans aucun doute, dans l'actualité, à une réflexion profonde sur le futur de l'humanité. Comme le dira plus tard Rachilde (1903b : 203), visionnaire des problèmes environnementaux, lorsqu'elle donna sa critique du roman de Michel Corday, *Sésame ou la maternité consentie* :

Notre planète n'est qu'une petite bille du grand déroulement et elle n'a pas de système définitif parce qu'elle aide à en faire tourner un autre totalement ignoré de nous. S'il faut vraiment que

les vivant fabriquent des morts, cela est probablement nécessaire au fumier physique et moral du monde.

Cette ville est, comme le souligne Rachilde (1902 : 597-598) ironiquement :
[une] merveilleuse entreprise, un vaste champ d'observation pour un philosophe, voire un poète, car, si les industries varient avec nos besoins physiques, le cerveau humain demeure, hélas ! toujours torturé par son éternelle soif de l'absurde, son perpétuel désir d'association d'idées anormales, en dépit de tous perfectionnements logiques de notre vie privée, peut-être trop prévue ».

Par le biais de ce « vaste champ d'observation », l'auteure n'a qu'un objectif : « secouer l'égoïsme de ceux qui font semblant de regretter l'obscurité des temps passés, dénommés modernes » (Rachilde, 1902 : 598). En fait, le TAC n'est autre qu'une métaphore de l'absurdité humaine.

Sur le plan littéraire, l'intérêt du TAC réside dans l'exploitation du problème en évitant toute utopie, tout romantisme car, comme le note Serge Audier (2017 : 916) :

Pour élucider la naissance de la conscience écologique, il faut déstabiliser les clivages trop sommaires entre Lumières et romantisme, surtout quand les premières sont rabattues abusivement sur un culte progressiste aveugle de la technique et de l'industrie, et le second sur une réaction irrationaliste à la conception scientifique du monde.

Nous l'avons vu, c'est une « cacotopie ». C'est sa façon à elle de sensibiliser le lectorat afin d'éviter ce que Pughe (2005 : 69) nomme un « écocide » futur – prédiction que nous n'avons malheureusement pas éludée.

Enfin, l'originalité de ce texte est apportée par l'emploi de techniques littéraires innovantes qui devancent le mouvement futuriste des années 1910. Rachilde ne se contente pas d'imiter la nature. Elle la transforme, la réimagine à travers une poétologie métamorphosant la beauté en laideur. Le colossal, métaphore de la déchéance environnementale, mais aussi humaine, s'éloigne de l'esthétique romantique afin de repenser l'idée anthropocentrique où l'Homme n'est plus au centre de tout, mais est le pantin qui fait fonctionner cette usine. Le décor est ici le centre, le lieu de cette déchéance où les êtres se meuvent pour le faire fonctionner, car sans cela, l'air parisien serait irrespirable. La narration dystopique se joint à une écriture futuriste où le mouvement tient une place importante, sans oublier le grain d'ironie et de folie *sui generis* qui ne cessent de s'entrecroiser. Ce grain, Rachilde (1902 : 630) le possède « aux heures difficiles ou l'air pur des hauts sommets de la science lui chatouille cruellement l'épiderme », et la plume. C'est-à-dire, aux heures où elle prend conscience du danger du Progrès et du pouvoir ; deux champs qui, dans leur association à la course de la grandeur, peuvent avoir la faculté de détruire plus que de créer.

En somme, loin de tout réalisme littéraire, Rachilde fait une observation intime et détaillée des avatars écologiques, ainsi qu'une critique féroce de la décadence humaine qui en découle, en explorant des analogies dystopiques afin d'interroger et de prédire le désastre environnemental contemporain et en devenir par le biais d'un symbolisme ancré dans une réalité intangible mettant en relation un lieu et un imaginaire futuriste, qui sont les éléments structurants du TAC. Loin de vouloir être réconfortante ou réconciliante, l'écriture opère ici comme un fouet qui vient enrichir et donner force à sa perception du désastre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACERRA, Lorenzo (2021) : *Le lait mis à mal*. Cesena, Macro, Éditions (coll. Nouvelles Pistes Thérapeutiques).
- ALIGUIERI, Dante (2013 [ca 1304-1321]) : *Divina comedia*. Madrid, Cátedra (coll. Letras Universales).
- ARMBRUSTER, Karla & Kathleen R. WALLACE (2001) : *Beyond Nature Writing : Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville, University Press of Virginia.
- AUDIER, Serge (2017) : *La société écologique et ses ennemis : pour une histoire alternative de l'émancipation*. Paris, La Découverte.
- BADOIS, Edmond (1898) : *L'Assainissement comparé de Paris et des grandes villes de l'Europe : Berlin, Amsterdam, La Haye, Bruxelles, Londres. Tout à l'égout, canalisation séparée, épandage, traitement chimique, filtration*. Paris, Librairie Polytechnique Baudry et C^{ie}.
- BAUDELAIRE, Charles (1972-1996 [1857]) : *Les Fleurs du mal*. Introduction de Claude Pichois. Paris, Gallimard (coll. Poésie).
- BENTHAM, Jeremy (1817) : *Plan of parliamentary reform, in the form of a Catechism with reasons for each article, with an introduction serving the necessity or radical, and the inadequacy of moderate reform*. London, Printed for R. Hunter, successor to Mr. Johnson, St. Paul's Church-Yard.
- BLANC, Nathalie ; Denis CHARTIER & Thomas PUGHE (2008) : « Littérature & écologie : vers une écopoétique ». *Écologie & Politique*, 36, 15-28. URL : <https://shs.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15?lang=fr&tab=texte-integral>
- BURGUESS, Anthony (2013 [1978]) : *1985*. Londres, Serpent's Tail.
- CHAMOUX, Henri (2015) : *La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914)*. Thèse doctorale sous la direction de Bruno Belhoste. Paris, Université 1 Panthéon-Sorbonne.
- CLOSETS, François (2014) : « La science, de l'excès d'honneur à l'excès d'indignation », in Michel Wieviorka (dir.), *La Science en question(s)*. Auxerre, Sciences Humaines Éditions (coll. Les entretiens d'Auxerre), 15-23.

- COULON, Marcel (1920) : « L'imagination de Rachilde ». *Le Mercure de France*, CXLII/534, 545-569.
- CYRULNIK, Boris & Patrick LEMOINE (2016) : *La folle histoire des idées folles en psychiatrie*. Paris, Odile Jacob.
- DIDEROT, Denis (1995) : *Œuvres complètes*, XX. Édition de Herbert Dieckmann. Paris, Hermann.
- DURKHEIM, Émile (1912) : *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris, Librairie Félix Alcan.
- FOUCAULT, Michel (1972) : *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1975) : *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2013 [1976]) : *Histoire de la sexualité*, t. 1 : « La volonté de savoir ». Paris, Gallimard.
- FROLLO, Jean (1889a) : « La dispute du cadavre ». *Le Petit Parisien*, 2 janvier, Une.
- FROLLO, Jean (1889b) : « La reproduction de la voix ». *Le Petit Parisien*, 26 avril, Une.
- GOEBEL, Dan M. & Ira KATZ (2008) : *Fundamentals of Electric Propulsion: Ion and Hall Thrusters*. California, California Institute of Technology (JPL Space Science and Technology Series). URL : https://descanso.jpl.nasa.gov/SciTechBook/series1/Goebel_cmprsd_opt.pdf.
- GRIORGIEFF, Nathan (2003) : *Citations latines expliquées*. Paris, Eyrolles.
- HUZAR, Eugène (1855) : *La Fin du monde par la science*. Paris, Dentu.
- JARRY, Alfred (2007 [1969]) : « L'art de mourir », in Patrick Besnier (dir.), *La chandelle verte*. Paris, Le Castor Astral.
- KARMASYN, Gilles (2000) : « Le savon humain : rumeur, réalité et histoire ». *Pratiques de l'Histoire et Dévoilements Négationnistes*, s.n. URL : <https://phdn.org/negation/savon.html>
- KEMPF, Hervé (2007) : *Comment les riches détruisent la planète*. Paris, Seuil.
- LAFORGUE, Pierre (2003), « Machine et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie. Quelques jalons (1840-1870) ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103/1, 63-92.
- LE BLANC, Guillaume & Fabienne BRUGÈRE (2009) : *Judith Butler. Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*. Paris, PUF (coll. Débats philosophiques).
- LEIRIS, Michel. (1981) : « Modernité, merdonité ». *Nouvelle revue française*, 345, 1-131.
- MALET, Georges (1902) : « Chronique ». « Une cacotopie ». *La Gazette de France*, 3 septembre, 2.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909) : *Manifeste du Futurisme*. *Le Figaro*, 20 février, Une.
- MURAT, Laure (2001-2013) : *La maison du docteur Blanche*. Paris, Gallimard (coll. Folio).
- ORWELL, George (2018 [1949]) : *1984*. Paris, Gallimard.
- PALACIO, Jean de (1994) : *Figures et formes de la décadence*. Paris, Séguier.
- PRAZ, Mario (1977 [1966]) : *La chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, Paris, Denoël.

- PRIVAT, Gonzague (1888) : « Causeries à Achille Toupié. Dilettante ». *L'Événement*, 27 octobre, Une.
- PUGHE, Thomas (2005) : « Réinventer la nature : vers une éco-poétique ». *Études anglaises*, 58/1, 68-81.
- RACHILDE (1902) : « Le Tout-au-ciel ». *Le Mercure de France*, XLI/147, 597-630.
- RACHILDE (1903a) : *L'Imitation de la mort*. Paris, Mercure de France.
- RACHILDE (1903b) : « Les Romans ». Compte rendu du roman de Michel Corday, *Sésame ou la maternité consentie*. *Mercure de France*, XLVIII/166, 203.
- RACHILDE (1904) : « Les romans ». Compte rendu de *Le Dessous*. *Mercure de France*, XLIX/171, 739-740.
- RACHILDE (1925) : « Les découvertes scientifiques datent d'aujourd'hui les romans, pour les démoder demain ». *Comœdia*, 17 septembre, Une.
- RAGON, Michel (1985) : « Architecture et mégastructures ». *Communications* 42, *Le gigantisme*, 69-77. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1985.1626>
- RUSSELL, Bertrand (1958) : *Le Divorce de la science et de la « culture »*. *Le Courrier*, Unesco.
- SORIA BERROCOSA, Soledad (2023) : *Rachilde. De la petite ouvrière des lettres à la femme-critique littéraire au Mercure de France*. Thèse de doctorat sous la direction de Ángeles Sirvent Ramos. San Vicente del Raspeig, Université d'Alicante
- STARONÉ, Anita (2021) : « Pour le bien-être du numéro matricule : la vision de l'avenir chez Albert Robida et Rachilde », in Wiesław Kroker & Judyta Zbierska-Mościcka (dir.), *Au croisement des cultures, des discours et des langues. Cent ans d'études romanes à l'Université de Varsovie (1919-2019)*. Varsovie, Université de Warszawa, 103-110. URL : https://wuw.pl/data/include/cms/Au_croisement_tom1_Kroker_Wieslaw_Zbierska_Moscicka_Judyta_red_2021.pdf
- VERHAEREN, Émile (1903) : *Les Campagnes hallucinées*. Bruxelles, Edmond Deman.
- WHITE, Kenneth (1985) : *Une apocalypse tranquille : crise et création dans la culture occidentale*. Paris, Grasset.

Traducción general e idiomatización: treinta notas contrastivas francés-español a través de *Waven*

Daniel Ricardo SOTO BUENO

Universidad de Málaga

drsotobueno@uma.es

<https://orcid.org/0000-0003-4177-3299>

Resumen

En este artículo se estudia la idiomatización desde la perspectiva de la traducción general francés-español. El objetivo es, en primer lugar, ver cómo se manifiesta la idiomatización en la versión en español del videojuego *Waven*. Para ello, se analizan treinta categorías contrastivas francés-español establecidas a partir de una bibliografía de referencia y de la misma práctica de la traducción y la revisión. La hipótesis de trabajo, que se confirma tras el estudio del corpus, es que *Waven* ofrece ejemplos que permiten ilustrar las categorías contrastivas recopiladas. La presente investigación muestra la calidad idiomática de los fragmentos seleccionados y ofrece, al mismo tiempo, un ejemplario útil para el estudiantado de traducción general francés-español.

Palabras clave: didáctica de la traducción, español, estilística comparada, francés, idiomatización

Résumé

Le présent article s'intéresse à l'idiomatization du point de vue de la traduction générale français-espagnol. Il vise, d'abord, à montrer l'idiomatization telle qu'elle se manifeste dans la version en espagnol du jeu vidéo *Waven*, et cela à travers l'analyse d'une trentaine de catégories contrastives français-espagnol fondées sur une bibliographie de référence et la pratique même de la traduction et la révision. À l'issue de cette étude de corpus, l'hypothèse selon laquelle *Waven* permet d'illustrer les catégories contrastives recueillies est confirmée. Cette recherche montre donc la qualité idiomatique des passages sélectionnés tout en proposant un recueil d'exemples utile pour les étudiants en traduction générale français-espagnol.

Mots clé : didactique de la traduction, espagnol, stylistique comparée, français, idiomatization

Abstract

This paper addresses idiomatization from the perspective of French-Spanish general translation. Firstly, its aim is to show in which way idiomatization appears in the Spanish version of the video game *Waven*. To do so, thirty French-Spanish contrastive categories based on a reference bibliography and the very practice of translation and editing are studied. The

* Artículo recibido el 23/11/2024, aceptado el 13/02/2025.

working hypothesis confirmed by this corpus analysis is that *Waven* makes possible to illustrate the collected contrastive categories. This research shows the idiomatic quality of the selected extracts and, at the same time, provides a useful collection of examples for students of French-Spanish general translation.

Keywords: didactics of translation, Spanish, comparative stylistics, French, idiomaticity

1. Introducción

«La música y la traducción son formas de comunicación. Y lo que comunican es información, pero también *emociones*» (Vidal Claramonte, 2017: 35, el realce es mío). A veces olvidamos que una lengua es mucho más que lo que se dice, es también cómo se dice, una historia, unos ecos, una idiosincrasia, una cosmovisión, un idioma, además de la huella de este en lo que somos y en lo que expresamos.

La presente aportación tiene como objeto de estudio la idiomatización (darle a algo el carácter de un idioma) desde la perspectiva de la traducción general francés-español. Esta cuestión se investigará a través del videojuego *Waven* y de algunos de sus paratextos (Ankama, 2023a, 2023b, 2023c, 2024a, 2024b, 2024c) y con un doble objetivo. Por un lado, se tratará de analizar cómo se manifiestan en el videojuego treinta categorías de estilística comparada seleccionadas para la ocasión. Por otro lado, el propósito será extraer del corpus una serie de ejemplos (llamados también puntos ricos idiomáticos) que ilustren las categorías contrastivas elegidas y que puedan servir a los estudiantes¹ de Traducción e Interpretación en su aprendizaje de la traducción general francés-español.

Para alcanzar los objetivos planteados, esta investigación se estructura en siete apartados. Tras esta introducción, en el punto 2, se definen la traducción general y la idiomatización. Seguidamente, se efectúa un barrido bibliográfico sobre la idiomatización en la traducción general francés-español. En cuarto lugar, se propone un enfoque descriptivo-didáctico de la idiomatización para, en el quinto apartado, establecer una metodología basada en la selección de treinta categorías estilístico-contrastivas recurrentes y en la extracción de al menos un punto rico idiomático por cada una de las categorías propuestas. En el punto 6 se ordenan según lo anterior y se analizan con fines descriptivos y didácticos los ejemplos extraídos de *Waven* para, finalmente, sacar algunas conclusiones al respecto.

2. Traducción general e idiomatización

Definir la traducción es una empresa compleja, pues se trata de una práctica derivativa camaleónica: según el ámbito en el que intervenga, reviste unas u otras formas convencionales, de ahí la importancia de la llamada función sistémica de la

¹ En este artículo el masculino se refiere a las personas, con independencia de su género. Su uso y esta nota sirven para dejar constancia de la problemática tendencia de lo masculino a imponerse.

traducción y de los Estudios Descriptivos de Traducción (Toury, 2004: 48-50), en adelante EDT. No obstante, podemos definirla, siguiendo a Korning Zethsen y Hill-Madsen (2016: 701-705), como una forma de derivación basada en la similitud pertinente. Esto implica que, para que haya traducción, se necesita: 1) un texto origen o de referencia, 2) un texto meta que derive de este y 3) una relación entre ambos de similitud pertinente, entendiéndose por pertinente que se adecue al propósito de la traducción dentro de una cultura receptora dada.

La denominación «traducción general» y, en ocasiones, «traducción», a secas, de uso universitario o didáctico, sirve para referirnos, más concretamente, a la iniciación a la traducción profesional, en este caso en la combinación de lenguas francés-español. La traducción general supone el primer acercamiento curricular a la traducción profesional para el estudiantado de Traducción e Interpretación y, por tanto, la adquisición de nociones en la materia, sin entrar en las particularidades de ámbitos de especialización como la traducción audiovisual, la traducción humanística, la traducción científico-técnica, la traducción jurídico-económica, etc. (Verdegel, 2012: 42-52; Hurtado Albir, 2015a: 9-10, 15-17). Hurtado Albir (2015b: 22-24) plantea, además, dos estadios en la traducción general, el de las nociones (o sea, lo que abarca su manual) y el de la profundización en los aspectos profesionales (facturación, tarifas, herramientas, etc.) y el entrenamiento con textos no especializados en lengua estándar con diferentes funciones textuales y problemas de variación lingüística y de referentes culturales.

La idiomatización, por su parte, es una noción clave para la traducción general y en este estudio se define, siguiendo a González Rey (2015: 149), como «el proceso que da lugar a la idiomatidad». Este concepto lo repasa y lo ilustra, desde una perspectiva traductológica, al explicar:

Dos concepciones van ligadas generalmente al término de idiomatidad: una concepción estrecha, relacionada con la fraseología, y una concepción ancha, relacionada con la lengua en su conjunto. [...] Dentro de la segunda concepción, la concepción ancha de la idiomatidad, esta representa la esencia de la lengua en su conjunto y se define en función de un solo parámetro, la comparación. (González Rey, 2015: 148-149).

La idiomatidad es, por tanto, la cualidad de idiomático, y lo idiomático, aquello que caracteriza a un idioma, aquello que lo hace reconocible con respecto a otros, su estilo propio, podría decirse. De hecho, del estudio de la idiomatidad se ha venido encargando, al menos en parte, la estilística. Esta surgió a principios del siglo XX de la mano de Charles Bally, discípulo de Saussure, como rama de la lingüística aplicada, dentro de los planteamientos del estructuralismo. La estilística se divide, a su vez, en estilística interna (como la que desarrolló el propio Bally al analizar el estilo de la lengua francesa) y estilística externa o comparada (de ahí la alusión a la comparación en la cita anterior), donde lo que se busca es cotejar las preferencias expresivas o retóricas en

relación con las de otro idioma, en especial a través de la traducción, como plantearon Vinay y Darbelnet (1958: 32-33) confrontando el francés y el inglés. Estos hablaban de la gramática como el ámbito de las servidumbres y de la estilística como el de las opciones, si bien las fronteras entre ambas a veces pueden difuminarse, y más cuando se producen interferencias. Por esta razón, hablar de idiomatización y de idiomatización nos permite relativizar la distinción estructuralista entre gramática y estilística, aunque insistiendo en el estilo del idioma, en la preferencia de los redactores nativos o de nivel muy avanzado (los traductores, en el caso de la idiomatización) por ciertas formas de expresión en lugar de otras.

3. La idiomatización en la traducción general francés-español

En cuanto a la bibliografía relacionada con el estudio de la idiomatización en la traducción francés-español, podemos distinguir, basándonos en su interés desde el punto de vista de la iniciación a la traducción, dos grupos de aportaciones.

En el primero encontramos las investigaciones específicas, que tratan alguna categoría contrastiva francés-español con exhaustividad, como los procedimientos de traducción de la estilística comparada (Sopeña Balordi, 1983); las preposiciones espaciales *dans*, *sur* y *à* (Mahé Guillevin, 2008); los marcadores de modalidad epistémica (Pérez Canales, 2009); las construcciones con verbo soporte (Martínez Blasco, 2014); o los galicismos y falsos amigos francés-español (Curell, 2009, 2013, 2020; Gonzalo Velasco, 2019). Contribuciones como estas son, por supuesto, valiosas, pero no ofrecen, comprensiblemente, una visión general ni didáctica de la idiomatización.

En el segundo grupo, tenemos aportaciones que tratan, aunque en menor profundidad, más categorías contrastivas (como Veloso Santamaría, 2004 y Expósito Castro, 2024, que hablan de la ortotipografía comparada; o García Luque, 2016, que aborda el habla coloquial, el argot y el *verlan*) o lo hacen desde una perspectiva didáctica (como los manuales de traducción pedagógica y los manuales de traducción general francés-español).

Los manuales de traducción pedagógica (Rochel & Pozas Ortega, 2001; Borda Lapébie, 2003; Barceló *et al.*, 2021) se orientan más a la gramática y al aprendizaje del francés, por eso solo los tendré en cuenta en la medida en que la frontera entre la gramática y la estilística se difumine en el presente estudio. Esta relativa porosidad entre la contrastividad gramatical y la estilística podemos verla, por ejemplo, en el tratamiento de las correspondencias verbales francés-español en Verdegel (2012: 148-149, 240-245) o en el apartado que Rochel & Pozas Ortega (2001: 28-39) dedican al artículo definido.

Los manuales de traducción general francés-español de los últimos treinta años (Tricás Preckler, 1995; Delisle & Bastin, 1997; Verdegel, 2012; Hurtado Albir, 2015a, 2015b) se caracterizan por ir más allá de la estilística comparada, en un enfoque profesionalizante de la enseñanza de la traducción general. El aprendizaje en ellos no solo

incluye concienciar al estudiante sobre la importancia de la idiomatización al traducir, sino también otros aspectos como la fase de comprensión del texto, la coherencia textual, la variación lingüística, el mercado de la traducción francés-español, la condición de trabajador autónomo, la documentación, las herramientas de ayuda a la traducción, etc.

Si nos centramos en el tratamiento de la idiomatización en estos manuales, observamos que esta aflora por momentos, a pesar de que, por lo indicado en el párrafo anterior, no sea la protagonista y se subordine a un enfoque interpretativo-funcional o discursivo de la traducción.

Así, por ejemplo, Tricás Preckler (1995: 102-114) trata categorías contrastivas como los conectores (*or, justement, d'autant [plus] que, enfin* y *alors*); o las diferencias en cuanto a modo, tiempo o aspecto verbal, cuando pasamos de una forma no personal del verbo en francés a una personal en español, por ejemplo (1995: 120-124); a veces basándose incluso en pequeños corpus de traducciones, como cuando analiza la traducción de los conectores *or* (1995: 102-103) o *alors* (1995: 110). Delisle & Bastin (1997: 194-195) abordan, entre otros aspectos, la traducción de la conjunción *d'autant (plus/moins) que* (o del pronombre *dont* (1997: 198-199), dentro de una lección dedicada a aprender a liberarnos de las estructuras sintácticas francesas para reexpresar el sentido; la traducción de *en* e *y* (1997: 219-222); o la pertinencia de utilizar u obviar modismos –a diferencia del tratamiento comparatista en Rochel & Pozas Ortega (2001: 137-142)– o metáforas en el texto meta (Delisle & Bastin, 1997: 203-210). Por su parte, Verdegel (2012) ofrece un manual muy completo y relativamente actualizado de la traducción general francés-español y dedica también buena parte de este a la idiomatización (2012: 103-245), inspirándose en la gramática contrastiva, en los objetivos de aprendizaje de Delisle (1980), en Tricás Preckler (1995) y en otros autores, e incluyendo también numerosos ejemplos que ilustran sus explicaciones. En cuanto a Hurtado Albir, esta propone un enfoque –aparte de interpretativo y funcional– claramente constructivista y textual, donde las tareas más orientadas a la idiomatización se encuentran en las unidades 4 y 5: 1) identificar la lengua de partida en traducciones no muy idiomáticas, calcos lingüísticos y buenas soluciones traductorales; 2) revisar bien las traducciones; 3) tener recursos para redactar bien en español; 4) proponer soluciones idiomáticas al traducir; 5) ser consciente de los falsos amigos francés-español; 6) observar los mecanismos de coherencia y cohesión textual francés-español; 7) dominar las diferencias morfosintácticas en la expresión de la causa, la consecuencia, el énfasis, la obligación, etc.; 8) distinguir entre el inventario léxico del francés y el del español; y 9) conocer las convenciones de redacción de ambos idiomas (Hurtado Albir, 2015a: 81-150; 2015b: 67-110).

Sirva este breve recorrido por la literatura sobre la idiomatización en la traducción general francés-español para tenerla en cuenta como fuente de inspiración o herramienta de análisis respecto de las categorías contrastivas que se estudiarán en el

estudio de caso propuesto. De hecho, el enfoque teórico de esta investigación se fundamenta en las contribuciones repasadas y en los EDT.

4. Un enfoque descriptivo-didáctico de la idiomatización

En la estilística comparada, la traducción no es un objeto de estudio, sino una herramienta para estudiar los contrastes a la hora de expresar con naturalidad una situación comunicativa dada –a menudo oracional e inventada (Delisle, 2005: 130-131; Hurtado Albir, 2019: 56)– en dos idiomas comparados. En esto insiste Collombat (2003: 422) cuando habla de la estilística comparada como una teoría instrumental, una teoría que, en la didáctica de la traducción, ayudaría a reexpresar de manera idiomática. A la teoría instrumental se opone la teoría especulativa, como la traductología, que, además, puede ser instrumental en su vertiente aplicada (las teorías interpretativas y funcionalistas de los manuales mencionados son un ejemplo de ello). En otras palabras, la estilística comparada o contrastiva se encarga de comparar sistemas lingüísticos, con toda la generalidad que esto implica. La traductología y la traducción, por el contrario, tienen que ver con el proceso de derivación de los textos, lo que las convierte, respectivamente, en una teoría y una práctica contextuales (Lederer, 2006: 42).

Ahora bien, a pesar de no centrarse en lo (con)textual y de no abarcar toda la complejidad del proceso de traducción, la estilística comparada, como teoría instrumental que es, resulta de gran interés para la traducción general. De hecho, como indica Delisle (2013: 18-19), los enfoques interpretativos y comparatistas son complementarios en la enseñanza de la traducción profesional. Y lo son por la importancia de la llamada fase de reexpresión u onomasiológica (Delisle, 2013: 19, 83-86) en traducción: una traducción en la que falle la idiomatización puede crear (sin buscarlo) extrañeza, rechazo o desconfianza en sus receptores e incluso reflejar errores de comprensión asociados a lagunas en el manejo del idioma origen.

Teniendo en cuenta tanto el interés de la estilística comparada como sus limitaciones, en este estudio no se analizarán principalmente oraciones inventadas al estilo de algunos de los ejemplos de la estilística comparada, sino traducciones reales que proporcionan de por sí o a través de mis aclaraciones el llamado «contexto suficiente» (Delisle & Bastin, 1997: 174) para ilustrar la categoría contrastiva correspondiente. Así, esta forma de proceder es de carácter descriptivo, es decir, se basa en traducciones que se consideran socialmente como tales (Toury, 2004: 73-77), que están publicadas y que han sido encargadas con un propósito: en el caso que nos ocupa, satisfacer las expectativas lúdico-narrativas de la desarrolladora de *Waven* y de sus jugadores hispanohablantes.

5. Selección de categorías contrastivas y extracción de puntos ricos

La metodología de este trabajo gira en torno a dos objetivos. El primero es seleccionar treinta categorías contrastivas francés-español que permitan ilustrar la importancia de la idiomatización en Traducción General. El segundo es, precisamente,

extraer de *Waven* ejemplos correspondientes a estas categorías para el par textual francés-español, los cuales he llamado, inspirándome en PACTE (2009), puntos ricos (dificultades o problemas de traducción microtextuales seleccionados por su interés en la evaluación de la competencia traductora), a secas, o puntos ricos idiomáticos (pues tienen que ver con la idiomatización).

Para seleccionar las treinta categorías contrastivas francés-español, he tenido en cuenta no solo la literatura mencionada, sino también tipos de contraste idiomático francés-español con los que me he venido topando a menudo traduciendo o revisando tanto a mi alumnado como a colegas traductores en los últimos diez años. Propongo, pues, analizar a través de ejemplos tomados del videojuego *Waven* las siguientes categorías contrastivas francés-español:

1. El complemento preposicional ubicador
2. El futuro de suposición
3. El pronombre *on* y sus correlatos
4. El régimen preposicional o su ausencia
5. El tiempo verbal con *cela fait* y el *passé composé*
6. El verbo *falloir*
7. El verbo *permettre*
8. La coma: usos dispares
9. La construcción *à* + infinitivo
10. La enumeración sin *et* y el *ainsi que*
11. La exclamación
12. La expresión del grado y *plusieurs*
13. La frecuencia de uso y la (cuasi)sinonimia
14. La lítote
15. La modalidad enfática
16. La posesión explícita
17. La progresión implícita o mediante adverbios
18. La sucesión con *puis*
19. La sustantivación
20. La voz pasiva
21. Las interjecciones y las onomatopeyas
22. Las proposiciones de infinitivo
23. Los artículos indefinidos y contractos
24. Los complementos introducidos con *avant*
25. Los demostrativos
26. Los diminutivos
27. Los falsos amigos totales o parciales
28. Los nombres connotativos o denotativos
29. Los prefijos y el prefijo *re-*

30. Los sintagmas en aposición antepuesta

Establecidas las categorías, el siguiente paso es leer los textos de los que se trate, en este caso los textos o los paratextos corporativos de *Waven*, lo cual ha requerido, evidentemente, jugar al videojuego y leer algunos de sus paratextos presentes en su web oficial, y extraer al menos un punto rico para cada categoría, preferiblemente que ilustre una respuesta idiomática en la lengua meta. Si, tras buscar pacientemente en el videojuego, se observa que la traducción al español no ofrece ejemplos de idiomatización en español para las categorías contrastivas establecidas, de lo que se tratará es de comentar la ausencia de idiomatización, pero ya adelante que no ha sido el caso.

6. Categorías contrastivas francés-español y puntos ricos extraídos de *Waven*

Waven (Ankama, 2024a) es un videojuego de rol y táctico multijugador de la compañía transmedia francesa Ankama, aún en fase de acceso anticipado (2023-2024), y que puede jugarse gratuitamente en ordenador o en dispositivos móviles. En él, el jugador va de isla en isla surcando los mares del Mundo de los Doce, un mundo fantástico y regido por doce deidades que ha sido casi por completo sumergido por una gran ola, de ahí el nombre *Waven* (compuesto de las palabras inglesas *wave* y *haven*). A lo largo del juego, el héroe que nos creamos y al que encarnamos va emprendiendo búsquedas con las que descubrimos una trama principal y otras subtramas que suelen implicar combatir contra monstruos y demás villanos en mazmorras.

Este videojuego resulta interesante como corpus aquí en la medida en que representa un trabajo de traducción oficial (aunque no siempre definitivo, pues el juego se actualiza con cierta regularidad, y esto puede incluir correcciones de errores de traducción o erratas). *Waven* alberga, además, muchos tipos de texto: descripciones y títulos de búsquedas, descripciones y nombres de objetos, descripciones y nombres de hechizos, diálogos mediante bocadillos, documentos de trasfondo (carteles, narraciones dentro del juego...), menús, informes de cambios en el juego (*changelogs*), textos de *marketing*, etc.² Esta variedad de textos me ha permitido encontrar y anotar puntos ricos para las categorías contrastivas propuestas. Veámoslos.

6.1. El complemento preposicional ubicador

Con complemento preposicional ubicador me refiero a cuando, en francés, se utiliza algún sintagma nominal cuyo complemento de nombre empieza con alguna preposición o locución preposicional diferente de *de*, como en «Je n'aime pas le tableau *sur le mur du fond*», en especial cuando el complemento sitúa a su referente en el espacio o dentro de otro concepto. En español tenderíamos a decir «No me gusta el cuadro *de*

² Los videojuegos tienen sus múltiples especificidades como medio, lo que requiere, por supuesto, ajustar a estas la idiomatización; para mayor detalle al respecto pueden consultarse, entre otros, Méndez González & Calvo-Ferrer (2018: 91-190) y Zorrakin-Goikoetxea (2022), pero, como he explicado, la perspectiva aquí es la de la traducción general francés-español y, además, se comentan los ejemplos para aportar el contexto suficiente en cuanto al medio.

la pared del fondo», sobre todo si el contexto nos confirma que el complemento se refiere al nombre y no a la acción verbal o si la preposición distinta de «de» pudiera crear una ambigüedad no deseada (compárese con «No me gusta el cuadro *en la pared del fondo*», que puede dar a entender que en otro sitio el cuadro sí puede gustar al sujeto).

Lo indicado no quiere decir que en español no se pueda usar este tipo de complemento preposicional en sintagmas nominales, como es habitual en los sustantivos deverbales («la caída de Juanito *en el salón*», por ejemplo) o cuando no hay lugar a ambigüedad (nombre de un logro de *Waven*: «Encontrar el prisma [que está] *en la carreta*»), pero en español existe o bien la posibilidad de utilizar la preposición «de» o bien de evitar una posible confusión entre un complemento circunstancial y un complemento de nombre (ejemplo: *les ajustements sur le jeu* = «los ajustes que hemos efectuado en el juego» o «los ajustes que le hemos hecho al juego»).

Podemos observar este caso en numerosas descripciones de hechizo, donde «les adversaires dans la zone ciblée» se traduce casi siempre como «los adversarios de la zona objetivo». Podríamos seleccionar los siguientes ejemplos:

TO	TM
MAIN PAIRE/IMPAIRE A l'apparition d'un compagnon ou lorsqu'un sort est joué, <i>le nombre de cartes dans la main du joueur</i> définit son effet.	MANO PAR/IMPAR Cuando aparece un compañero o cuando se lanza un hechizo, <i>el número de cartas de la mano del jugador</i> define su efecto.
Bouquet Final <i>Les BOMBES dans la zone X ciblée</i> déclenchent EXPLOSION.	Floritura Final <i>Las BOMBAS de la zona X objetivo</i> activan EXPLOSIÓN.

Tabla 1. Puntos ricos de *Waven* para el complemento preposicional ubicador (Ankama, 2024a).

6.2. El futuro de suposición

Existen entre el francés y el español algunas diferencias en cuanto a la suposición, como la distinción entre «deber» y «deber de» en español, o el futuro hipotético que usamos en español y que en francés se expresa de distintas maneras. Estas incluyen el empleo del auxiliar *pouvoir* y el enfático *bien* («Je me demande où elle peut bien être», para decir «Me pregunto dónde estará»); del condicional («Serait-il conscient de son problème?», para decir «¿Será consciente de su problema?»); del adverbio *peut-être*; o incluso del presente, como en el siguiente diálogo en el que Evangelyne, una de las protagonistas del juego, se pregunta acerca de una cabeza flotante que ha aparecido en mitad de la ciudad de Astrub:

TO	TM
<i>A-t-elle</i> un lien avec ces Shushus qui creusent des galeries sous nos pieds ?	¿ <i>Estará</i> relacionada con los fab'huritus que están cavando galerías bajo nuestros pies?

TO	TM
Tristepin, Pin et Goultard ont croisé un monstre comme ils n'en avaient jamais vus [sic]. Il y a donc des choses inconnues qui rôdent dans les failles... <i>Y a-t-il un lien</i> avec l'entité apparue sur Astrub il y a peu ?	Tristepin, Pin y Gúltar no han visto nunca nada igual al monstruo con el que se han topado. En las fallas merodean cosas desconocidas... <i>¿Tendrán algo que ver</i> con la entidad que apareció en Astrub hace poco?

Tabla 2. Puntos ricos de *Waven* para el futuro de suposición (Ankama, 2024a).

6.3. El pronombre *on* y sus correlatos

El pronombre indefinido *on* es una de las categorías contrastivas más representativas de la traducción en la combinación francés-español o español-francés, pues es muy polisémico. Puede referirse a nosotros, a alguien, a la gente, a ellos, a todo el mundo...; implica el uso de la tercera persona en francés; y no existe un pronombre gramaticalmente equivalente en español.

Podemos señalar esta vez un par de ejemplos. El primero está sacado del *changelog* de la versión 0.13.0 del juego, y, como vemos, la forma impersonal que se utiliza en español es la segunda persona del singular.

TO	TM
Les effets de « Coup de grâce » ne se déclenchent plus lorsqu' <i>on</i> achève un membre de <i>sa</i> propre équipe.	Los efectos de «Golpe de Gracia» ya no se activan cuando <i>acabas</i> con un miembro de <i>tu</i> propio equipo.
Rempoter un combat sans terminer aucun tour avec un Taure adjacent à <i>son</i> héros	Ganar un combate sin terminar ningún turno con un toro adyacente <i>al</i> héroe

Tabla 3. Puntos ricos de *Waven* para el pronombre *on* y sus correlatos (Ankama, 2023a, 2024a).

En el segundo punto rico, que corresponde a un logro de la isla de los toros, vemos como en español se utiliza el artículo definido («adyacente al héroe»), aunque también se podría haber utilizado el posesivo «tu» («adyacente a tu héroe»), pero no «su», pues estamos hablando del héroe de la persona que juega, no del toro. Es muy importante, por tanto, saber cuándo la tercera persona se utiliza en francés para hablar de la posesión de un tercero (*son héros [à quelqu'un]*, por ejemplo) o de uno mismo (*son héros [à soi]*, por ejemplo). Véase también un ejemplo de esta categoría en la tabla 6.

6.4. El régimen preposicional o su ausencia

A veces, al tratar de traducir alguna idea, no reparamos, por pereza o por descuido, en contrastes que existen en cuanto al régimen preposicional de algún verbo (o a su ausencia, si el verbo es transitivo). Así, al estudiantado de francés le suele sorprender que el aumento o la disminución de alguna magnitud en francés se exprese con la preposición *de* («L'inflation a augmenté de 0,2 point», por ejemplo). Dos ejemplos más: *attendre qqn/qqch*, por oposición a «esperar a alguien o a algo»; y *appliquer un état/effet sur qqn*, respecto de «aplicarle un estado/efecto a alguien», construcción muy habitual en juegos de mesa y videojuegos.

TO	TM
DÉBUT DU TOUR : Votre héros <i>se soigne de</i> 50% de son ATTAQUE.	INICIO DEL TURNO: Tu héroe <i>se cura un</i> 50% de su ATAQUE.
Votre héros <i>CHARGE</i> un personnage aligné jusqu'à 3 cases et lui inflige 55 DÉGÂTS.	Tu héroe <i>CARGA contra</i> un personaje alineado hasta a 3 casillas y le inflige 55 DAÑOS.
Il n'est toujours pas revenu... Allons l'aider. Nous verrons <i>pour</i> la déesse plus tard.	No ha vuelto aún... Vamos a ayudarlo. Luego veremos <i>qué hacemos con</i> la diosa.
Le mode JcJ recevra tout un travail d'équilibrage <i>pour</i> la mise à jour de fin d'année.	El modo JcJ recibirá un equilibrado completo <i>en</i> la actualización de finales de año.
Repli Voldorak Lorsque votre héros attaque : Se téléporte <i>sur</i> la case alignée la plus éloignée.	Retirada Voldorak Cuando tu héroe ataca: Se teletransporta <i>a</i> la casilla alineada más alejada.
Clique sur le bouton de guildes pour <i>rejoindre ou</i> créer une guildes.	Haz clic en el botón de gremio para <i>unirte a un</i> gremio o crearlo.

Tabla 4. Puntos ricos de *Waven* para el régimen preposicional o su ausencia (Ankama, 2024a; 2023a).

El primer ejemplo corresponde a la descripción del anillo Cicatrizor, donde observamos la expresión *se soigner de 50%*, mientras que esta construcción en español es transitiva. El segundo punto rico es la descripción del hechizo Carga Helada, del héroe Gladius Stalaktoss, donde se aprecia que, en francés, el verbo *charger*, en el sentido de «embestir», puede ser transitivo, a diferencia del verbo «cargar». Los dos ejemplos siguientes tienen que ver con la preposición *pour*, que a veces se usa en francés con el sentido de «en cuanto a», «con» (circunstancial), «en» o incluso «durante» (en *Waven* vemos esto, por ejemplo, en los efectos que se dan «pour le tour» [durante/en el turno]). Los verbos de destino también suelen ser una trampa en cuanto a las preposiciones, como vemos en la descripción de habilidad del quinto ejemplo. El último ejemplo es todo un clásico de los potenciales errores de sintaxis al traducir: dos verbos transitivos en francés que no lo son en español y, por tanto, deben coordinarse en consecuencia.

6.5. El tiempo verbal con *cela fait* y el *passé composé*

El contraste en la forma de conjugar, que tratan más ampliamente Tricás Preckler (1995: 119-128) o Verdegal (2012: 148-149, 240-245), resulta interesante en la iniciación a la traducción francés-español porque la inercia con respecto a los tiempos o a las formas verbales utilizados en francés puede llevarnos a construcciones extrañas e incluso a cambios de sentido.

TO	TM
Des Bontariens... <i>Ça fait</i> longtemps <i>que je n'y ai pas goûté</i> , c'est intéressant...	Bontarianos... <i>Llevaba</i> tiempo sin probarlos, qué interesante...
Qu'est-ce que m'a <i>dit</i> le mineur déjà ? 3° à gauche après la 2° à droite ?	¿Qué me <i>dijo</i> el minero? ¿La tercera a la izquierda y luego la segunda a la derecha?

Tabla 5. Puntos ricos de *Waven* para el tiempo verbal con *cela fait* y el *passé composé* (Ankama, 2024a).

Como vemos en el primer punto rico, la expresión *ça fait* va a menudo seguida del *passé composé* cuando la proposición que introduce es negativa. Siguiendo el ejemplo, podríamos haberlo traducido al español por «Hace tiempo que no los pruebo» o «Llevo tiempo sin probarlos», pues el monstruo emisor de esa frase, una salamurái (especie de cerdo samurái), se dispone a agredir (y piensa vencer) a un grupo de soldados de la ciudad de Bonta, pero no *«Hace tiempo que no los he probado».

En cuanto al *passé composé*, en el segundo ejemplo vemos como se usa el pretérito perfecto simple, lo cual es correcto, pues el emisor, Gilles Lacarta, alude a una acción que percibe acabada (el *déjà* también nos da esta pista). Cierta conexión de la acción verbal con el presente es necesaria para que usemos en español el pretérito perfecto compuesto y no el simple (Tricás Preckler, 1995: 124-125), mientras que en francés el *passé composé* puede corresponder a estos dos tiempos verbales, según el caso. Cabe también mencionar la mayor frecuencia, en francés, del *présent historique*, en especial en el registro oral, por oposición al uso, culto o literario, del *passé simple*.

6.6. El verbo *falloir*

El verbo impersonal *falloir* es habitual en acciones que, en español, tenderíamos a asignar de manera explícita al agente, aunque pueda utilizarse también «haber que» cuando en francés no se marca el agente mediante algún pronombre (compárese, por ejemplo, «Il faut se taire» con «Il faut qu'il se taise») o el verbo principal no es pronominal (por oposición al ejemplo a continuación).

TO	TM
Chuuut ! <i>Il faut s'approcher doucement...</i> sinon ils vont s'enfuir...	¡Shhhh! <i>Tenemos que</i> acercarnos sin hacer ruido... si no, se van a escapar...

Tabla 6. Punto rico de *Waven* para el verbo *falloir* (Ankama, 2024a).

En este punto rico, de la búsqueda de los balíes (jabalíes) de Astrub, vemos que el uso de un verbo pronominal (*s'approcher*) en francés conduce a utilizar «tener que». Esto entronca también con los correlatos del pronombre *on*, pues el pronombre en tercera persona para referirnos a «nosotros» («Hay que acercarse sin hacer ruido») aquí se evita, seguramente porque en español se entiende de manera más impersonal.

6.7. El verbo *permettre*

Permettre es un verbo tremendamente común en francés, en especial con el significado de *rendre possible*, con objetos o conceptos como sujeto (Blanche-Benveniste, 2002: 55-57). Tanto es así que su empleo puede resultar a veces abusivo o repetitivo, sintomático, ya en francés, de una redacción descuidada. En los ejemplos siguientes, vemos como este verbo no se ha traducido por «permitir» en dos ocasiones, lo que sugiere cierta tendencia hispanohablante a personificar la acción verbal (Delisle & Bastin, 1997: 101, 252), a no ser que se incida en un tipo de agente verbal objetivo o conceptual (ejemplo 3).

TO	TM
Quand elle est utilisée, la Réserve <i>permet</i> de gagner des POINTS D’ACTION pour le tour. En l’utilisant maintenant, tu vas pouvoir relancer un sort.	Si utilizas la reserva, <i>ganarás</i> PUNTOS DE ACCIÓN para el turno en curso. Si la utilizas ahora, podrás lanzar un hechizo.
Anneau KLM Cet anneau vous <i>permettra</i> assurément d’affronter vos ennemis bien calmement.	Anillo Tranqui <i>Con</i> este anillo ya no tendrás que decirles a tus enemigos aquello de «Me estás estresaaando».
Boureux État élémentaire de la TERRE. <i>Permet</i> d’appliquer des effets supplémentaires.	Fangoso Estado elemental de TIERRA. <i>Permite</i> aplicar efectos adicionales.

Tabla 7. Puntos ricos de *Waven* para el verbo *permettre* (Ankama, 2024a).

6.8. La coma: usos dispares

Aunque los usos de la coma entre el francés y el español son muy similares, hay algunas diferencias, como las que podemos observar en los siguientes ejemplos:

TO	TM
Atteignez le niveau maximal, <i>soit</i> le niveau 50, pour débloquent le plein potentiel de puissance de votre héros.	Alcanza el nivel máximo, <i>es decir</i> , el nivel 50, para desbloquear todo el potencial de tu héroe.
Anneau Racle Fiez-vous à cet anneau, il vous guidera dans la bonne direction. La plupart du temps.	Anillo Oráculo Fíate de este anillo: te guiará en la buena dirección. Casi siempre.
Sur une île au large d’Amakna, les arbres poussent à une vitesse impressionnante grâce aux engrais présents dans l’eau. Une aubaine pour Polo Nyan <i>qui</i> cherche à s’approvisionner en bois. Cependant, la présence de Bouftous Sauvages étrangement agités risque de perturber son programme.	En una isla frente a la costa de Amakna, los árboles crecen a un ritmo impresionante gracias a los abonos en el agua. Una bendición para Polo Nyan, <i>que</i> busca suministros de madera. Sin embargo, la presencia de jalatós salvajes extrañamente agitados amenaza con alterar sus planes.

Tabla 8. Puntos ricos de *Waven* para la coma y sus usos dispares (Ankama, 2023b, 2024a).

El primero de ellos, sacado de una noticia de la web oficial, tiene que ver con expresiones como *soit* o *c’est-à-dire*, que en francés solo llevan coma antes de la expresión, mientras que en español el nexo de aclaración va entre comas. En el segundo punto rico se observa que, en francés, no es raro que la coma haga las veces de dos puntos e introduzca una relación lógica, como sucede también en los encabezados («Cher collègue,» = «Estimado colega:»). El tercer ejemplo muestra un error de puntuación bastante habitual en francés que consiste en olvidar la coma antes de una subordinada explicativa: como vemos, el error no se reproduce en español.

Sirva esta categoría, en definitiva, para que se tengan muy presentes los usos de la coma (y demás signos de puntuación³) en la lengua meta, no olvidando, por ejemplo,

³ Los puntos suspensivos, por ejemplo, tienen su propio carácter (...), que se escribe mediante el atajo Alt + 0133 (por oposición a mecanografiar sucesivamente tres puntos). Otra torpeza con respecto a los

que, en español, las condicionales antepuestas deben separarse de la oración principal mediante la coma (véase primer ejemplo de la tabla 15), al igual que los vocativos («bonjour Pierre» = «hola, Pierre») y los incisos, en general.

6.9. La construcción *à* + infinitivo

Esta construcción suele tener su equivalente semántico en «que» o «por» seguido de infinitivo (por ejemplo: «temas que tratar»). En términos pragmáticos, sin embargo, estas construcciones no son tan idiomáticas en español, salvo en expresiones lexicalizadas como «cosas que hacer». Así, «Vous avez plein de prix à gagner» tendería a ser «Puedes ganar un montón de premios». Ante esta divergencia estilística, podemos utilizar el modal «poder» o modular, como en los siguientes ejemplos (el tercero es un título de interfaz que se refiere a las recompensas diarias que el jugador puede conseguir):

TO	TM
Éliminez le plus de Tofus possible pour repartir avec de belles récompenses sous la forme de Fragments de Wakfu à échanger dans la Boutique de Kabrok et Miranda !	Elimina al máximo de tofus posible para llevarte jugosas recompensas en forma de fragmentos de wakfu <i>que podrás canjear</i> en la tienda de Kabrok y Miranda.
Une Saison dure 28 jours et thématise les récompenses à obtenir.	Una temporada dura 28 días y <i>ofrece</i> recompensas temáticas.
À récupérer aujourd'hui	<i>Para conseguir</i> hoy

Tabla 9. Puntos ricos de *Waven* para la construcción *à* + infinitivo (Ankama, 2024c, 2024a).

6.10. La enumeración *sin et* y el *ainsi que*

En francés no es raro encontrar enumeraciones de elementos en los que el último elemento enumerado no va precedido de la conjunción *et*, sino de una coma. En español, aunque esto puede suceder en enumeraciones sintéticas (cuando se enumeran rápidamente elementos entre paréntesis o tras dos puntos), no es lo habitual.

Por otro lado, *ainsi que* es más frecuente (sobre todo en un registro no literario) que su equivalente semántico «así como», que muchas veces sería en español un sencillo «y». En el tercer ejemplo, extraído de un diálogo del científico Ash Polak en Astrub, «así como» no parece verosímil en un registro oral, a diferencia de «y».

TO	TM
Note que tous les sorts ne ciblent pas un adversaire : certains se jouent sur ton personnage, d'autres sur une case, d'autres encore sur plusieurs cibles.	No todos los hechizos tienen como objetivo a un adversario: algunos los lanzas a tu personaje, otros a una casilla, y otros a varios objetivos incluso.
Félicitations : tu viens de déverrouiller l'Île Compétitive <i>ainsi que</i> les Défis PVP !	Enhorabuena: ¡acabas de desbloquear la isla competitiva y los desafíos JcJ!

puntos suspensivos es traducir enunciados del tipo «Je... je suis désolé» o «Il... ne le sait pas» por *«Yo... lo siento» y *«Él... no lo sabe», respectivamente, explicitando el pronombre sujeto, cuando, espontáneamente, difícilmente lo incluiríamos en español: «Lo... lo siento», «No... no lo sabe».

TO	TM
Tu peux à présent éditer ton Deck PVP et partir affronter d'autres joueurs dans des combats spectaculaires !	Ahora puedes editar tu mazo de JcJ y enfrentarte a otros jugadores en combates espectaculares.
Solide, liquide, gazeux, <i>ainsi que</i> structuré. Si mes hypothèses sont correctes, elle serait une composante essentielle à...	Sólido, líquido, gaseoso y estructurado. Si mis hipótesis son correctas, sería un componente esencial para...

Tabla 10. Puntos ricos de *Waven* para la enumeración sin *et* y el *ainsi que* (Ankama, 2024a).

6.11. La exclamación

Algo muy usual cuando traducimos del francés al español es evitar el exceso de exclamaciones: en español los signos de exclamación se utilizan, en general, con mayor moderación que en francés, donde no es raro ver varias oraciones exclamativas encadenadas sin que esto se perciba como exagerado o incluso infantil.

TO	TM
Vaincre tous les Roublards. Les BOMBES se transforment en MÉGA-BOMBA !	Vencer a todos los tymadores. Las BOMBAS se transforman en MEGABOMBA.
Félicitations : tu viens de déverrouiller une nouvelle île ! Pour la visiter, utilise ton bateau sur le port !	Enhorabuena: ¡acabas de desbloquear una nueva isla! Para visitarla, toma tu barco, que encontrarás en el puerto.
Astuce : sers-toi de la mini-carte pour te repérer.	Truco: utiliza el minimapa para orientarte.

Tabla 11. Puntos ricos de *Waven* para la exclamación (Ankama, 2024a).

En el primer punto rico, extraído de una condición de combate en la isla de los crujidores (monstruos rocosos), vemos como se evita la exclamación en español para una oración descriptiva que, bien pensado, no la necesita. En el segundo ejemplo se conservan los signos exclamativos en la revelación de la noticia, pero a continuación no se utilizan, probablemente porque resultaría innecesariamente efusivo. Véase también el segundo ejemplo de la tabla 15. Algo parecido puede pasar con oraciones interrogativas retóricas en francés que en español se trasladarían idiomáticamente por oraciones afirmativas (Delisle & Bastin, 1997: 200-201).

6.12. La expresión del grado y *plusieurs*

Esta categoría me parece importante por dos razones. Primero, porque en español contamos con los adjetivos comparativos «mayor [que]» y «menor [que]». En segundo lugar, porque *plusieurs* suele plantear problemas al alumnado, que a veces lo traduce por «muchos» porque «varios» no le parece lo bastante «natural». Aunque «muchos» se usara más que «varios» en español, no estamos hablando de expresiones sinónimas (véase el siguiente apartado).

TO	TM
BRÈCHE ASTRALE : Plus vous avez de sorts en main, <i>plus</i> vos possibilités seront <i>grandes</i> !	BRECHA ASTRAL: Cuantos más hechizos tengas en tu mano, ¡ <i>mayores</i> serán tus posibilidades!
Je possède <i>plusieurs</i> petites réserves naturelles non loin d'ici. J'y accueille tout type d'espèces.	Tengo <i>varias</i> reservas naturales pequeñitas no muy lejos de aquí. Allí recibo todo tipo de especies.

Tabla 12. Puntos ricos de *Waven* para la expresión del grado y *plusieurs* (Ankama, 2024a).

Como vemos en el primer punto rico, sacado de la descripción del héroe Paladir Zinetritos, *plus grand*, al igual que *plus élevé* o *plus important*, son comparativos susceptibles de traducirse por «mayor» si bien no siempre (*plus grand* puede ser también «más alto», referido a la estatura, por ejemplo), sí en multitud de casos.

6.13. La frecuencia de uso y la (cuasi)sinonimia

A veces hay expresiones sinónimas pero que tienen más o menos frecuencia de uso según la situación. Podríamos decir, en español, «enormemente» para *énormément*, pero también tenemos, por ejemplo, «tremendamente» («Un hábito tremendamente extendido») o incluso «una barbaridad» («El niño ha crecido una barbaridad»). Otro claro ejemplo de esto es el uso del adverbio *souvent* (primer ejemplo de la tabla 13) con respecto al español, donde, además de la locución adverbial «a menudo», tenemos el verbo «soler» o la locución «muchas veces».

TO	TM
Je fabrique le meilleur cidre de la région ! Mais il est <i>souvent</i> victime de son succès...	¡Fabrico la mejor sidra de la región! Pero <i>suele</i> ser víctima de su éxito...
Regardez-moi ce <i>magnifique</i> Bouftou, n'est-il pas le plus beau que vous ayez jamais vu !?	Mira qué jalató más <i>estupendo</i> , ¿no es el más hermoso que has visto en tu vida?
Sélectionne l'onglet compagnons pour voir ceux que tu <i>possèdes</i> .	Selecciona la pestaña Compañeros para ver los que <i>tienes</i> .
Le niveau de votre héros est trop bas pour <i>bénéficier de</i> toutes les améliorations de cet objet.	El nivel de tu héroe es demasiado bajo para <i>disfrutar de</i> todas las mejoras de este objeto.
Camarade. Je rappelle à tout individu <i>l'interdiction formelle</i> d'approcher l'île d'Ephedrya.	Camarada. Está <i>terminantemente prohibido</i> acercarse a la isla de Efedria.
Je vais garder ce <i>corniaud</i> encore un peu avec moi finalement.	Al final voy a quedarme todavía un tiempo con <i>el gznápiro este</i> .

Tabla 13. Puntos ricos de *Waven* para la frecuencia de uso y la (cuasi)sinonimia (Ankama, 2024a).

Otras veces podemos barajar diferentes sinónimos al traducir, según cual sea el más apropiado semántica y pragmáticamente o el más habitual en caso de un nivel muy alto de sinonimia, y no tenemos por qué elegir el más parecido formalmente a la expresión francesa (Delisle, 2013: 297-301, habla de «acto reflejo morfológico»), a no ser —esto es muy importante— que la sinonimia afecte a la coherencia terminológica y de las memorias de traducción del cliente (en *Waven*, por ejemplo, el hechizo *Punition* se

traduce por «Punición», porque «Castigo» es la traducción del hechizo *Châtiment*). El verbo «poseer», por ejemplo, como ‘ser dueño de algo’, suele corresponder a un registro un tanto formal en español (a diferencia de «tener» o «contar con», más abarcador que *compter*), mientras que en francés *posséder* no es tan inusitado. En el quinto caso puede observarse, aparte de otra recategorización de una nominalización francesa, la importancia de las llamadas colocaciones: *formellement interdit* respecto de «terminantemente prohibido»⁴. El último ejemplo es de una conversación con Bill McBedell, un pintoresco granjero de Amakna que alude a Mutoro, un minotauro tosco adicto a las verduras al que contrata para guardar su huerta; de entre los sinónimos de «bobo», aquí «gazanpiro» se ajusta muy bien al personaje emisor.

Se trata, en suma, de poner de manifiesto la importancia de consultar los diccionarios y recorrer las acepciones, las diferentes traducciones y los sinónimos, cada uno con sus sutilezas semánticas y pragmáticas (compárese, en cuanto a registro, por ejemplo, *on dirait que* y «se diría que», más formal que si usamos el verbo «parecer»), para dar con la expresión que más se ajuste al contexto de uso (Delisle & Bastin, 1997: 173-182).

6.14. La lítote

La lítote es aquel enunciado en el que se afirma algo atenuando o negando, como cuando decimos «No me desagrade la idea» o «No queda muy lejos». Si bien esta figura retórica existe en ambos idiomas, hay lítotes en francés que han pasado al lenguaje común y se han lexicalizado, convirtiéndose en una tendencia de la lengua francesa (Delisle & Bastin, 1997: 101; Delisle, 2013: 487-493): «Ce n’est pas bête» [no es mala idea, buena idea], «Elle n’a pas tort» [no le falta razón, tiene razón], «Ce n’est pas faux» [es verdad], «Vous n’êtes pas sans l’ignorer» [usted lo sabe], «Ce film est pas terrible» [la película es bastante mala], *il n’y a pas longtemps* [hace poco, hace no mucho], etc.

TO	TM
Je possède plusieurs petites réserves naturelles <i>non loin</i> d’ici. J’y accueille tout type d’espèces.	Tengo varias reservas naturales pequeñas <i>no muy lejos</i> de aquí. Allí recibo todo tipo de especies.
Bon, <i>ce n’est pas grave</i> ! Je broderai un peu en racontant cette aventure : Gilles Lacarte et la Pierre de Cristal Maudite. Oui, <i>ça sonne pas trop mal</i> !	Bueno, <i>¡no pasa nada</i> ! Exageraré un poco cuando cuente esta aventura: Gilles Lacarta y la piedra de cristal maldita. Sí, <i>no suena nada mal</i> .

Tabla 14. Puntos ricos de *Waven* para la lítote (Ankama, 2024a).

Como vemos en este ejemplo sacado del diálogo en Astrub con Birgit Bejo, la lítote lexicalizada *non loin* se traslada aquí con un adverbio «muy» en español. En el

⁴ Un ejemplo de colocación que suele calcarse por descuido en francés-español es el verbo *lancer* como sinónimo de *démarrer* (ejemplo: *lancer un combat* = «iniciar un combate», y no *«lanzar un combate»; o *lancer un jeu [vidéo]*, que correspondería a «iniciar un juego»). Sobre traducción de colocaciones, véase González Hernández (2006). Sobre traducción de locuciones, véase Caballero Artigas (2020).

segundo punto rico, quien traduce ha sabido interpretar el «ce n'est pas grave» como la expresión idiomática que es. Se trata, en suma, de ver si de verdad la lítote original es idiomática o retórica para traducirla por otra lítote más, menos o igual de intensa, o por el significado directo. En relación con la negación, las oraciones con *ne... que* suelen inducir a despistes ya de por sí, y todavía más cuando incluyen negaciones complejas: compárense «Je ne fais que de la traduction» («Solo hago traducción») y «Je ne fais pas que de la traduction» («No solo hago traducción»).

6.15. La modalidad enfática

En francés es habitual el uso de las copulativas enfáticas de relativo (Delisle & Bastin, 1997: 223-226). Estas pueden existir también en español con el esquema de *c'est/ce sont... qui/que* («Es ahí donde tienes que buscar», «Fui yo quien lo encontró», por ejemplo), pero podemos marcar el énfasis de otros modos: explicitando el pronombre sujeto (Bidaud, 2012: 57, véase también último ejemplo de la tabla 27), cambiando la sintaxis (los kamas del primer ejemplo son la moneda principal del juego) e incluso, si es oportuno, obviando el énfasis (Tricás Preckler, 1995: 179-180):

TO	TM
Mais si tu perds, <i>c'est toi qui me devras des Kamas...</i>	Pero, si pierdes, <i>los kamas me los deberás tú...</i>
Quel soulagement ! Ogrest n'est pas responsable du danger qui pèse sur ses pivoinés. <i>C'est l'entité apparue au centre d'Astrub qui les a imprégnés de Wakfu et les met en danger !</i> Mais Ogrest est rassuré, maintenant : il peut continuer à les protéger !	¡Qué alivio! Ogrest no tiene la culpa del mal que aqueja a sus peonías. <i>Quien las ha impregnado de wakfu y las está poniendo en peligro es la entidad que ha aparecido en el centro de Astrub.</i> Ogrest ahora respira tranquilo y puede seguir protegiéndolas.

Tabla 15. Puntos ricos de *Waven* para la modalidad enfática (Ankama, 2024a).

6.16. La posesión explícita

Hay ocasiones en las que en francés se explicita al poseedor, mientras que en español se tiende a utilizar el artículo determinado y esta información está implícita (Tricás Preckler, 1995: 175-176; Rochel & Pozas Ortega, 2001: 35). En el primer punto rico extraído, sabemos que se refiere al barco del jugador:

TO	TM
Les Fragments de Wakfu peuvent s'échanger contre des Coffres chez Kabrok et Miranda. Utilisez <i>votre bateau</i> pour ouvrir la Carte du Monde et repérer leur magasin.	Los Fragmentos de Wakfu se pueden cambiar por cofres hablando con Kabrok y Miranda. Utiliza <i>el barco</i> para abrir el mapa del mundo y localizar su tienda.
– Prêt, fiston ? Le premier shushu qui sort, tu lui mets un bon coup de tête ! – Exactement ! En usant de <i>ma tête</i> !	– ¿Listo, hijo? Al primer fab'huritu que salga, ¡le arreas un buen cabezazo! – ¡Exacto! ¡Usando <i>la cabeza</i> !

Tabla 16. Puntos ricos de *Waven* para la posesión explícita (Ankama, 2024a).

El segundo ejemplo, diálogo entre Tristepin y su hijo Pin, héroes del universo de Ankama, es un clásico de la estilística comparada. Si bien el francés no tiende tanto como

el inglés al uso del posesivo cuando nos referimos a las partes del cuerpo (propias), podemos encontrar casos de uso de los posesivos. En cuanto a la posesión, recuérdese, además, el valor distributivo del singular en español («Los supervivientes contaban su vida», y no «Los supervivientes contaban sus vidas»). En videojuegos, además, traducir por el artículo determinado tiene, en no pocos casos, la ventaja de que el traductor no se pillá los dedos y deja que el mensaje en cuestión lo desambigüe el paratexto audiovisual.

6.17. La progresión implícita o mediante adverbios

A diferencia de lo que sucede en español o en inglés, en francés, seguramente la lengua romance más analítica (Bidaud, 2012: 56-58), el aspecto progresivo o la continuidad no se suele expresar tanto con locuciones verbales (como sería *être en train de faire qqch*), sino que muchas veces está implícito o se explicita mediante algún adverbio, como *progressivement* (Tricás Preckler, 1995: 126-128):

TO	TM
Une récompense <i>t'attend</i> dans la boutique. Clique dessus pour aller la récupérer.	<i>Te está esperando</i> una recompensa en la tienda. Haz clic para obtenerla.
Chaque semaine, complète des Objectifs Saisonniers pour <i>amasser</i> des Points de Saison et <i>débloquer</i> des récompenses gratuitement !	Completa cada semana objetivos de temporada para <i>ir reuniendo</i> puntos de temporada y <i>desbloqueando</i> recompensas de forma gratuita.
Arh, mon rhumatisme <i>fait encore</i> des siennes...	Arg, mi reuma <i>sigue haciendo</i> de las suyas...
Voilà tes sorts. Pour l'instant, tu n'en as que 9, mais <i>tu en auras d'autres par la suite</i> .	Estos son tus hechizos. Por ahora solo tienes 9, pero <i>ya irás consiguiendo más</i> .

Tabla 17. Puntos ricos de *Waven* para la progresión implícita o mediante adverbios (Ankama, 2024a).

6.18. La sucesión con *puis*

Otra de las diferencias que podemos observar entre el francés y el español es la manera de expresar la sucesión de acciones, que muchas veces se introduce explícitamente con *puis* en francés cuando en español un «y» lo expresa de manera implícita, como en el siguiente ejemplo:

TO	TM
L'espace de stockage est insuffisant pour télécharger les données du jeu. Libérez de l'espace <i>puis</i> réessayez.	El espacio de almacenamiento no es suficiente para descargar los datos del juego. Libera espacio <i>y</i> vuelve a intentarlo.

Tabla 18. Punto rico de *Waven* para la sucesión con *puis* (Ankama, 2024a).

No obstante, no se trata de una receta que aplicar siempre, pues puede darse el caso de que un «y» en español dé a entender también simultaneidad y haya que dejar clara la sucesión con un «luego», un «después» o de algún otro modo.

6.19. La sustantivación

Una de las categorías contrastivas más patentes en la combinación francés-español es la sustantivación o nominalización. Si bien se trata de un fenómeno habitual en el discurso científico-técnico, parece que, en ámbitos más generales, esta tendencia es más marcada en francés que en español o en inglés (García Castanyer, 2002: 271-

272; Delisle, 2013: 511-512), por lo menos por tradición, aunque, como advierte Delisle (2013: 512-514), faltan estudios estadísticos en la materia y puede haber casos en los que la sustantivación vaya en sentido contrario (un verbo en francés, *considérer*, por ejemplo, respecto de «consideración»).

TO	TM
Veuillez continuer <i>la création de votre compte Ankama</i> sur l'Ankama Launcher.	Continúa <i>creando tu cuenta Ankama</i> en Ankama Launcher.
J'espère arriver à préserver ces magnifiques bêtes d' <i>une extinction prochaine...</i>	Espero lograr evitar que estos maravillosos animales <i>se extingan dentro de poco...</i>
<i>La protection des Nations</i> est notre mission. Mais peut-être pourrez-vous m'aider en retour.	Nuestra misión es <i>protéger a las naciones</i> . Aunque quizás tú también puedas ayudarme.
Le héros présente un style intéressant, mais <i>son efficacité actuelle est jugée insuffisante</i> .	El héroe tiene un estilo interesante, pero pensamos <i>que ahora mismo no es lo bastante eficaz</i> .

Tabla 19. Puntos ricos de *Waven* para la sustantivación (Ankama, 2024a, 2023c).

Lo que sí está claro, desde la perspectiva de la práctica traductora, es que algunas nominalizaciones francesas se nos antojan rebuscadas o poco verosímiles a los traductores, como puede apreciarse en la tabla 19. En el primer punto rico, tenemos un mensaje que nos invita a crearnos una cuenta en el iniciador Ankama Launcher, desde donde se puede ejecutar *Waven*. El segundo ejemplo corresponde a la misión de Birgit Bejo, habitante de la ciudad de Astrub, y el tercero, la respuesta de Evangelyne a un agradecimiento del conde Lance Dur. Por último, tenemos un ejemplo de este tipo de recategorización en un texto de *changelog*.

Resulta curioso, si vemos estos mismos ejemplos en su versión en inglés, que los sustantivos franceses también se recategorizan, menos en el segundo punto rico (*imminent extinction*). Una vez más, le corresponderá a quien traduce, en cada caso, sopesar el umbral de tolerancia de sus receptores meta respecto de la nominalización.

6.20. La voz pasiva

Lenguas como el francés o el español (más si cabe, en parte por el verbo «estar») disponen de una considerable variedad de formas de expresar la voz pasiva más allá de la estructura «ser» + participio pasado (pasiva perifrástica con «ser»), de las pocas posibles gramaticalmente en inglés, donde esta no está restringida a los verbos transitivos (Delisle, 2013: 505-508).

Según un estudio reciente basado en el corpus CORPES XXI (Tello Núñez, 2021: 9-11), la frecuencia de uso del verbo «ser» (en cualquier conjugación) seguido de participio pasado en el ámbito panhispánico es, de media, de 1498,66 ocurrencias por cada millón de palabras (0,15%): una cifra realmente baja, con ligeras fluctuaciones según el país hispanohablante nunca superiores a 2514,02. También se observa que, en el medio oral, el uso de la pasiva perifrástica es todavía inferior: 623,54 casos por cada millón de palabras (Tello Núñez, 2021: 11-12). Dentro de ese 0,15% y de manera comparable al fenómeno de la nominalización en francés, «las oraciones pasivas

perifrásticas predominan en textos de carácter científico y tecnológico y en aquellos relacionados con el ámbito de la comunicación» (Tello Núñez, 2021: 14), donde el prestigio o la influencia del inglés se hacen notar.

Los seis puntos ricos seleccionados sirven para mostrar la enorme diversidad gramatical o estilística del español a la hora de trasladar la voz pasiva francesa.

TO	TM
Vous ne pouviez pas mieux tomber : ce que j'ai de plus précieux au monde <i>m'a été dérobé par la garde chuchoteuse.</i>	No podías llegar en mejor momento: <i>la guardia susurradora me ha robado</i> lo más preciado que tengo.
<i>J'ai été dépêché par la garde Brakmarienne</i> pour une mission de la plus haute importance.	<i>Me envía la guardia brakmarianna</i> para cumplir una misión de la mayor importancia.
Plusieurs vols de nawottes et de tofus <i>ont été reportés</i> dernièrement... Et des restes <i>ont été retrouvés</i> autour de mon puits...	<i>Han avisado</i> de varios robos de zanabowias y de tofus hace poco... Y <i>se han encontrado</i> restos alrededor de mi pozo...
Les Fragments de Wakfu <i>peuvent s'échanger</i> contre des Coffres chez Kabrok et Miranda.	Los Fragmentos de Wakfu <i>se pueden cambiar</i> por cofres hablando con Kabrok y Miranda.
Rempporter un combat où 3 Coups de Grâce <i>ont été infligés par Raphl Lalen</i>	Ganar un combate en el que <i>Raphl Lanen haya infligido</i> 3 golpes de gracia
Puissance Voracius Lorsqu'il <i>est soigné</i> : +20% d'ATTAQUE à votre héros jusqu'à la fin du tour.	Potencia Voracius Cuando <i>es curado</i> : +20% de ATAQUE a tu héroe hasta el final del turno.

Tabla 20. Puntos ricos de *Waven* para la voz pasiva (Ankama, 2024a).

En los dos primeros puntos ricos, que forman parte de diálogos, se observa en español la voz activa, primero con sujeto antepuesto y, a continuación, con el sujeto pospuesto, lo cual es coherente con la casi inexistencia de la pasiva perifrástica en el español oral. El tercer ejemplo, de un diálogo también, incluye, primero, el uso de la tercera persona del plural como sujeto indeterminado («Han avisado») y, en segundo lugar, una oración pasiva refleja que en francés sería difícilmente posible en este caso. El cuarto punto rico, texto de interfaz informativo, sí presenta una equivalencia gramatical entre pasivas reflejas (aunque también podría haber sido «Los Fragmentos de Wakfu los puedes cambiar...»). En el quinto ejemplo, descripción de logro de combate, también se evita una pasiva perifrástica en español y, seguramente, con razón, por la pesadez expresiva que aportaría. Por último, he creído conveniente demostrar que la pasiva perifrástica no tiene por qué censurarse en español si es coherente en términos pragmáticos, como sucede con los textos que describen los efectos de hechizos o habilidades, de carácter más técnico («Cuando se cura» hubiera sido un error, pues se entendería como verbo reflexivo).

6.21. Las interjecciones y las onomatopeyas

Las interjecciones y las onomatopeyas son también una rica fuente de análisis estilístico-contrastivo. Las onomatopeyas están escasamente armonizadas en español (apenas hay una treintena en la 23.^a edición del *DLE*), no siempre es fácil u operativo

distinguir las de la categoría más abarcadora de las interjecciones y, por ello y por la variedad de situaciones que pueden darse con ellas, requieren búsquedas *ad hoc* para traducirse adecuadamente. La onomatopeya del eructo, por ejemplo, no parece haber encontrado equivalente unánime más allá de «burp», como en inglés, y de «borp» o «berp», transcripciones posibles también (Wikilengua, 2023; Academia Mexicana de la Lengua, 2024).

TO	TM
<i>Zut, encore raté !</i>	¡Vaya, hombre, otro fracaso!
<i>Bon sang d'bonsoir ! T'vas voir c'que tu vas voir !</i>	¡Mecachis en la mar! ¡Vas a ver lo que es bueno!
<i>Oh, quel dommage ! J'avais encore plein d'essais à faire, binbin !</i>	¡Ay, qué pena! Me quedaban un montón de pruebas por hacer, ji, ji.
<i>Pfiou... Il y en a tellement...</i>	Ufff... Son un montón...
<i>Chuuut ! Il faut s'approcher doucement... sinon ils vont s'enfuir...</i>	¡Shhhhh! Tenemos que acercarnos sin hacer ruido... si no, se van a escapar...

Tabla 21. Puntos ricos de *Waven* para las interjecciones y las onomatopeyas (Ankama, 2024a).

El primer ejemplo corresponde a un parlamento del aprendiz de alquimista Alfi Asco, de la región de Amakna, que falla uno de sus experimentos; otra opción como «puñetas» no se ajustaría a este personaje, pero sí, en general, a un personaje de edad avanzada. El segundo punto rico es lo que dice el joven Dafnis Sanguíneo cuando lucha contra unos jalatós (especie de ovejas del Mundo de los Doce), expresando contrariedad. El tercer ejemplo, de un diálogo con la científica Francis Tiña, es un clásico de la estilística contrastiva, pues el *oh* no tiene por qué corresponder siempre a un «oh» en español, suele ser más, de hecho, un «uy», «oy», «ay», e incluso «hala», «ahí va», «anda», etc. El «ji, ji», por su parte, se corresponde con la norma española de usar la coma (o el guion) para la repetición. En cuanto a *pfiou*, que aquí denota el esfuerzo de mover cajas, funciona muy bien con el «uf» del español, aunque quizá también podría haber valido un «fiu», que sería una especie de silbido (de cansancio).

6.22. Las proposiciones de infinitivo

El contraste entre subordinadas de infinitivo en francés y subordinadas de subjuntivo en español lo tratan desde una perspectiva gramatical Rochel & Pozas Ortega (2001: 78-79, 106). Aunque a veces las subordinadas de infinitivo francesas se pueden verter por subordinadas de infinitivo en español (en especial cuando su sujeto corresponda al de la proposición principal), esto no siempre es correcto o claro.

TO	TM
Correction d'un problème de chargement empêchant certains comptes avec beaucoup de personnages d'accéder au jeu.	Corrección de un problema de carga que impedía que algunas cuentas con muchos personajes accedieran al juego.
Motivation Pramiuim Vous pouvez jouer le sort Activation sur un de vos compagnons pour lui faire rejouer son tour.	Motivación Prámium Puedes lanzar el hechizo Activación a uno de tus compañeros para que vuelva a jugar su turno.

TO	TM
<i>Après avoir affronté et vaincu</i> chaque membre de l'armée bontarienne, Goldester Sterone ne peut que reconnaître votre valeur.	<i>Después de que te enfrentaras</i> a todos los miembros del ejército bontariano <i>y los derrotaras</i> , Goldester Sterona no puede sino reconocer tu valía.

Tabla 22. Puntos ricos de *Waven* para las proposiciones de infinitivo (Ankama, 2024b, 2024a).

En el primer punto rico, se optó por una proposición subordinada de subjuntivo, por oposición a «que impedía a algunas cuentas con muchos personajes acceder al juego», por ejemplo. El segundo ejemplo muestra de nuevo una subordinada de subjuntivo, utilizada en este caso para verter la perífrasis *faire* + infinitivo. En el último ejemplo, una descripción de logro cumplido, vemos que el verbo auxiliar es superfluo en español con «tras» o «después de», a diferencia de lo que sucede con *après* + infinitivo en francés, donde es obligatorio. Por otra parte, se observa una subordinada de subjuntivo que deja claro que el sujeto no es el mismo que el de la oración principal (Goldester Sterona). Este tipo de anacoluto o falta de explicitación del referente del infinitivo, de hecho, sorprende ya en francés, aunque menos que en español (compárese con «Après votre victoire contre...»). Este punto se relaciona también con cierta tendencia del francés a evitar las subordinadas de relativo, en especial como complemento de nombre (Delisle & Bastin, 1997: 211-212; Delisle, 2013: 531-532).

6.23. Los artículos indefinidos y contractos

En francés el artículo indefinido plural *des* y el artículo contracto *des* (*de* + *les*) se escriben y pronuncian igual. Esta aparente anécdota morfológica, sin embargo, confunde, en mi experiencia, no pocas veces a traductores noveles y no tan noveles, sobre todo cuando se traduce con prisas. Por otra parte, hay veces en las que en francés la oración empieza por un indefinido que en español no suele verterse por una ausencia de artículo, como vemos en el segundo ejemplo.

TO	TM
Alors que la vie tend progressivement à reprendre son cours, les jeunes Douziens aspirent à trouver l'amour, et un nouveau couple pourrait bien se former sur L'Île Kawaii. Bordegann, membre du Clan de l'Ordre, <i>est à la recherche des amoureux en fuite</i> . Il missionne tout aventurier volontaire pour retrouver leur trace.	Mientras la vida va retomando su curso, los jóvenes doceros aspiran a encontrar el amor, y parece que se está formando una pareja en La Isla Kawaii. Bordegann, miembro del Clan del Orden, <i>está buscando a dos enamorados a la fuga</i> . Si algún aventurero voluntario da con ellos, sabrá recompensarlo.
<i>Des récompenses</i> que vous aviez méritées se sont égarées en chemin. Les voici enfin !	<i>Ciertas recompensas</i> tuyas bien merecidas se perdieron por el camino. ¡Aquí las tienes al fin!

Tabla 23. Puntos ricos de *Waven* para los artículos indefinidos y contractos (Ankama, 2024a).

En el primer punto rico, vemos que se trata del artículo contracto, no del indefinido, pues se refiere a la pareja de la oración anterior y, además, el indefinido precedido de la preposición *de* sería «à la recherche d'amoureux».

6.24. Los complementos introducidos con *avant*

Como se observa en los siguientes ejemplos, en español no siempre se marca el orden que deben llevar las acciones utilizando el equivalente léxico de *avant de* o *avant que* («antes de» o «antes de que»), pues el foco de información puede desplazarse y el mensaje puede resultar enrevesado, como en el tercer ejemplo (compárese con «Para conectarte con tu correo electrónico, primero debes validarlo desde...»):

TO	TM
Si tu es bloqué sur une quête, tu devras d'abord gagner quelques niveaux ailleurs <i>avant de</i> pouvoir continuer.	Si tienes bloqueada alguna búsqueda es que tienes que subir algunos niveles <i>para</i> poder continuar.
Tiens bon ! Pas question d'abandonner <i>avant de</i> lui avoir arraché son Shushu !	¡Aguanta! ¡No podemos abandonar <i>sin</i> haberle sacado el fab'huritu!
Vous devez valider votre e-mail depuis l'interface de gestion de compte Ankama <i>avant de</i> pouvoir vous connecter avec celui-ci.	Debes validar tu correo electrónico desde la interfaz de gestión de cuenta Ankama <i>antes de</i> poder conectarte con este.
Ce petit bijou 100% naturel dégage une envoûtante odeur qui saura adoucir le plus dur des cœurs... <i>avant de</i> lui asséner le coup de grâce !	Esta joya 100% natural desprende una fragancia cautivadora con la que calmarás al más rudo... y así podrás asestarle un golpe mortal!

Tabla 24. Puntos ricos de *Waven* para los complementos introducidos con *avant* (Ankama, 2024a).

6.25. Los demostrativos

Uno de los errores que más he visto en traducciones del francés es el uso incoherente de los demostrativos en el texto meta. Como señala Tricás Preckler (1995: 177-179), la deixis espaciotemporal (y psicológica, añadiría) de los demostrativos dispone de tres grados en español, por lo que *ce* puede ser «este», «ese» o «aquel»:

TO	TM
Des rumeurs circulent sur une enfant défendant son foyer et sur des voyous détalant l'air horrifié. Que peut-il donc bien se passer dans <i>cette</i> lugubre bâtisse ?	Hay rumores de que una niña defiende su hogar haciendo que los maleantes huyan despavoridos. ¿Qué estará pasando en <i>esa</i> lúgubre mansión?
Les rats pullulent dans la cale du bateau de Louise Baudu, se nourrissant allègrement des poissons fraîchement pêchés. Heureusement, grâce à vous, Louise a pu à se débarrasser de <i>ces</i> indésirables, et devrait à présent pouvoir reprendre ses activités sereinement.	Las ratas campan a sus anchas por la bodega del barco de Luisa Bodú, alimentándose alegremente del pescado recién capturado. Afortunadamente, gracias a ti, Luisa ha podido deshacerse de <i>estos</i> indeseables huéspedes, y ahora debería poder retomar tranquilamente su actividad.
Par exemple, un Crâ infligera davantage de dégâts qu'un Iop à distance, tandis que <i>ce dernier</i> surpassera le Crâ lors d'un échange de coups en mêlée.	Por ejemplo, un oca infligirá más daños a distancia que un yopuka, mientras que <i>este</i> superará al oca en un intercambio de golpes en cuerpo a cuerpo.

Tabla 25. Puntos ricos de *Waven* para los demostrativos (Ankama, 2024a, 2023c).

En la descripción de logro correspondiente al primer punto rico se refieren a «esa lúgubre mansión» porque es una casa que se sitúa en algún lugar de Brakmar y que el jugador tendrá que visitar, por ello, el narrador se distancia del referente (incluso en cuanto a su familiaridad con ella), pero no tanto como para usar «aquella», que suele reservarse para referentes muy lejanos. En el segundo ejemplo, la anáfora «estos indeseables huéspedes [de los que estoy hablando]» se refiere a las ratas, no se establece ningún tipo de distanciamiento con respecto al referente. El último punto rico, sacado del *changelog* de la versión 0.14 del juego, nos muestra que casi siempre es redundante en español traducir *ce dernier* (y sus variantes como sustantivo, no como adjetivo) por un «este último», pues «este» ya alude al sintagma nominal inmediatamente anterior, por oposición a «aquel». Véase también el último punto rico de la tabla 13. Conviene también incidir, como hacen Rochel & Pozas Ortega (2001: 34), en que en español es posible en algunos casos el uso del artículo definido cuando en francés se explicita con el demostrativo (ejemplo: «Merci pour ces informations» = «Gracias por la información»).

6.26. Los diminutivos

El uso de los diminutivos (y el de los aumentativos, e incluso el de los sufijos apreciativos) también puede variar según el idioma:

TO	TM
<i>Cette petite île romantique</i> paraissait pourtant parfaite et tranquille pour notre rendez-vous...	Y parecía que <i>esta islita romántica</i> iba a ser perfecta y tranquila para nuestra cita...
Je dirais pas non à un bon lait de Bouffonne <i>bien frais.</i>	No diría que no a una buena leche de jalalínea <i>bien fresquita.</i>
Mes <i>Chachas</i> sont devenus fous !	¡Mis <i>miaumiaus</i> se han vuelto locos!

Tabla 26. Puntos ricos de *Waven* para los diminutivos (Ankama, 2024a).

En el primer punto rico, vemos la opción predilecta del francés moderno, el adjetivo *petit*, por oposición a la sufijación, aunque podemos encontrar *-ette*, pero este sufijo es más restrictivo e inusual que los correspondientes en español (Bidaud, 2012). Se trata de un diálogo de la misión de los dos enamorados de la tabla 23: la chica se queja después de que su chico dice que unos insectos han arruinado su cita romántica, por lo que hay una connotación afectiva que «islita» refleja muy bien. En el segundo ejemplo, se observa también en la traducción una sufijación afectiva muy idiomática en español cuando hablamos de la comida y la bebida. El último punto rico contiene un mecanismo típico del francés, la duplicación silábica como diminutivo afectivo o infantil, como en *baballe* [pelotita], *nonos* [huesito], *chienchien* [perrito], *mimines* [manitas], *lailait* [lechita], etc. Aquí el equivalente más abarcador sería «gatito» —de hecho, es un fragmento de un diálogo con el Abuelito de los Miaumiaus, de Astrub—, pero el término *chacha*, en los juegos de Ankama, se traduce como «miaumiau», por coherencia terminológica (y por oposición a *petit chat*, seguramente).

6.27. Los falsos amigos totales o parciales

Los falsos amigos son palabras formalmente similares en dos idiomas, pero con distinto significado. Se suele distinguir (Gonzalo Velasco, 2019: 45) entre falsos amigos totales (palabras que no comparten ninguna acepción) y falsos amigos parciales (palabras que comparten una o varias acepciones, pero no todas). A estos podemos añadir los falsos amigos de género (*une attaque*, *une étude*, *une équipe*, *une minute*, *un masque*, *un nuage*, *un serpent*, *une licorne*, *une goule* [un gul, monstruo de la mitología árabe], *les adeptes* [los/las adeptos/as], *une recrue* [un/a recluta, un/a nuevo/a empleado/a], etc.) e incluso de número (*informations* [información, datos], *interprète de conférence* [intérprete de conferencias], *détail* [detalle, desglose], etc.).

Pongo solo algunos ejemplos: *apprendre qqch* [aprender algo, enterarse de algo, enseñar algo], *cage* [jaula], *champignon* [seta, champiñón, hongo], *claudiquer* [renquear], *défense* [defensa, prohibición, colmillo], *depuis* [desde], *du coup* [así que], *entremets* [postre], *flippant* [escalofriante, acojonante], *graphismes* [gráficos], *investissement* [inversión, dedicación, esfuerzo], *mousse* [espuma, musgo, grumete], *opiner* [asentir], *prétendre* [afirmar], *rétractation* [retractación, desistimiento], *sans doute* [seguramente], *sentir* [oler, sentir, presentir], *songer* [pensar], *tergiverser* [titubear], *toucher* [tocar, conmover, alcanzar, afectar, cobrar]...

TO	TM
Cette petite île romantique paraissait <i>pourtant</i> parfaite et tranquille pour notre rendez-vous...	Y parecía que esta isleta romántica iba a ser perfecta y tranquila para nuestra cita...
Éleveur a pu retrouver quelques pions grâce à vous. Néanmoins, il lui en reste beaucoup à <i>recupérer</i> , et il espère qu'ils ne prendront pas peur s'ils s'approchent de l'étrange apparition qui trône au centre de la cité.	El Ganadero ha podido encontrar algunos píos gracias a ti. Sin embargo, aún le quedan muchos por <i>recuperar</i> , y espera que no se asusten si se acercan a la extraña aparición que preside el centro de la ciudad.
Rempporter un combat sans <i>recupérer</i> de ressources	Ganar un combate sin <i>obtenir</i> recursos
<i>Capitaine</i> Fury	<i>Capitana</i> Fury
Mon <i>équipage</i> n'en peut plus... Il faut repousser la flotte Cochonne !	Mi <i>tripulación</i> no puede más... ¡Hay que frenar a la flota cerdil!
MAIN PAIRE/IMPAIRE A l'apparition d'un compagnon ou lorsqu'un sort est joué, <i>le nombre de cartes</i> dans la main du joueur définit son effet.	MANO PAR/IMPAR Cuando aparece un compañero o cuando se lanza un hechizo, <i>el número de cartas</i> de la mano del jugador define su efecto.
Mais il faut tout vérifier, <i>sinon</i> c'est moi qui finirai en boîte !	Pero hay que comprobarlo todo <i>o, si no</i> , yo también acabaré en una caja.

Tabla 27. Puntos ricos de *Waven* para los falsos amigos totales o parciales (Ankama, 2024a).

Como vemos en los puntos ricos, *pourtant* viene a significar 'sin embargo'; *recupérer* (uno de los falsos amigos más traicioneros en francés-español) solo es 'recuperar' cuando se refiere a algo que antes hemos poseído, si no, es, simplemente, 'obtener', 'conseguir' o, en algunos casos, 'recoger'; *capitaine Fury* se ha traducido correctamente

en femenino a pesar de que en videojuegos es habitual traducir líneas (llamadas «ID») sin contexto, lo que implica que quien tradujo tuvo el reflejo de captar la ambigüedad de género del original y documentarse; *équipage* se refiere a la tripulación, no al equipaje (*les bagages*); *carte* es en este caso «cartas», no «mapa» (a diferencia de en las tablas 11 y 16) ni «tarjeta», pues se refiere al mazo de hechizos del jugador; por último, *sinon* es una conjunción que suele confundirse con «sino» (*mais*), pero equivale a ‘de lo contrario’ (nótese también el contraste en la puntuación).

6.28. Los nombres connotativos o denotativos

Con esta categoría me refiero a un tipo de juego de palabras basado en denotar o connotar algo mediante un nombre propio o un nombre común neológico. En la medida en que los juegos de palabras tienen mucho que ver con las referencias culturales y con las funciones metalingüística y poética del lenguaje (Henry, 2003: 91-96, 132-135), me parece pertinente incluirlos aquí, aunque sea solo dando una pincelada (Henry, 2003, para mayor detalle).

TO	TM
Parashu	Fab’hubicho
Shupignon	Fab’hongo
Grignoteur	Huesomante
Le concours de <i>Tourtiflette</i> va commencer et j’ai besoin d’un partenaire à l’estomac solide.	El concurso de <i>empanadones</i> está al caer, y necesito un compañero que tenga buen saque.

Tabla 28. Puntos ricos de *Waven* para los nombres connotativos o denotativos (Ankama, 2024a).

Los dos primeros puntos ricos extraídos son nombres de unos demonios de la mitología del Mundo de los Doce llamados fab’huritus (en francés, *shushus*). Para el primero se buscó, previsiblemente, un sinónimo de «parásito» en español, «bicho», para conseguir una palabra parónima de «fab’huritu». En el segundo, se creó un acrónimo con «fab’huritu» y «hongo». La denotación en ambos nombres de monstruo es muy importante porque el fab’hongo tiene forma de seta y, además, es capaz de invocar fab’hubichos, cuyo aspecto es parecido al de unos renacuajos. El *Grignoteur*, por su parte, se refiere a una especie de jefe mago chafer (esqueletos vivientes); seguramente en francés se active la connotación de ‘ir consumiendo algo’, como hace este personaje con las almas, pero en español, como vemos, se optó por aludir a los huesos: estamos ante una decisión estilística en toda regla. El cuarto punto rico es un plato inventado que parece combinar *tourte* y *tartiflette*, mientras que en español este acrónimo se adapta con otro plato inventado que sería un hiperónimo: «el empanadón» (nótese el aumentativo, además).

Estas cuatro transcreaciones idiomatizan, a mi entender, con éxito porque son soluciones de traducción elaboradas (reflejan una reflexión poético-pragmática y no caen en la insulsez), concisas (y no nombres con demasiadas sílabas, rebuscados e incluso impronunciables) y, en definitiva, elegantes (recrean la connotación o la denotación con sentido de la estética).

6.29. Los prefijos y el prefijo *re-*

Esta categoría contrastiva no la he encontrado en los manuales, pero constituye una importante diferencia entre el francés y el español por dos razones. En primer lugar, porque en español la norma es más restrictiva en cuanto al uso del guion, lo que implica que este no debe calcarse sistemáticamente (primer ejemplo y «minimapa», en la tabla 11)⁵. En segundo lugar, porque el prefijo *re-* es más versátil (se puede añadir a prácticamente cualquier verbo francés) y explícito (la idea de repetición en español puede ser implícita en ciertos contextos) que su equivalente léxico *re-*:

TO	TM
Renforcement <i>anti-sorts</i>	Fortalecimiento <i>antihechizos</i>
Content de vous <i>revoir</i> !	¡Me alegro de <i>verte</i> !
Tristepin et Pin ont l'air de s'ennuyer. <i>Retournez les voir.</i>	Parece ser que Tristepin y Pin se aburren. <i>Ve a hablar con ellos.</i>
Pépé Chacha ne comprend pas pourquoi ses chachas, d'ordinaire si adorables, sont tout à coup devenus si agressifs. Grâce à votre aide, il espère que ses compagnons <i>redeviendront plus calmes.</i>	El Abuelito de los Miaumiaus no entiende por qué sus miaumiaus, que normalmente son tan adorables, de repente se han vuelto tan agresivos. Gracias a tu ayuda, espera que sus compañeros <i>se vuelvan a calmar.</i>

Tabla 29. Puntos ricos de *Waven* para los prefijos y el prefijo *re-* (Ankama, 2024a).

6.30. Los sintagmas en aposición antepuesta

En francés escrito es muy común la llamada aposición antepuesta del sintagma nominal o adjetival (Tricás Preckler, 1995: 171-173; Delisle & Bastin, 1997: 192-193, 211-212; Verdegel, 2012: 185-188; González Rey, 2015: 154-155). Esta es solo una de las diferencias estilísticas habituales entre el francés y el español en cuanto a la organización lógico-sintáctica (véanse otras categorías similares en las obras mencionadas), pero ilustra muy bien la necesidad de prestar atención a la llamada articulación del discurso en los diferentes idiomas. En el nivel del texto, incluso, cabe recordar la mayor tendencia del francés por articular utilizando el punto y seguido y algún conector que remite a la oración anterior (*donc*, por ejemplo, que en español a veces puede quedar implícito, como en el segundo punto rico de la tabla 2, o *en effet*).

TO	TM
<i>Inestimables soigneurs</i> , les Eniripsas excellent dans l'art de la guérison et prennent grand soin de leurs précieux alliés. Quant à leurs ennemis, ils trouvent toujours un moyen de leur faire avaler la pilule.	Los aniripsas <i>son sanadores de gran valía</i> , maestros en el arte de curar que se dejan la piel cuidando a sus preciados aliados. También saben hacer que sus enemigos prueben de su propia medicina.
<i>Berserkers sang pour sang</i> , les Sacrieurs savent tirer leur force de leurs blessures : plus ils encaissent de dégâts, plus ils sont redoutables. Ils sont une vraie plaie pour leurs adversaires.	Los sacrógritos <i>son unos auténticos berserkers a los que les hierva la sangre con sus heridas</i> , y para bien: cuantos más daños reciben, más temibles

⁵ Esto también se aplica a muchas palabras compuestas (¡aunque no a todas!). Ejemplo: *attrape-mouche* («atrapamoscas»).

TO	TM
	resultan. Son una auténtica úlcera para sus adversarios.
<i>Pas vraiment faits pour les soirées mondaines</i> , les porteurs de l'anneau Strogote pourront toujours se consoler en brisant des os. Pas de jugement, on s'amuse comme on peut.	Los portadores del anillo Strogodo, <i>que no están hechos para las veladas de la alta sociedad</i> , siempre pueden consolarse rompiendo algún que otro hueso. Cada cual se divierte como puede, aquí no se juzga a nadie.

Tabla 30. Puntos ricos de *Waven* para los sintagmas en aposición antepuesta (Ankama, 2024a).

Los dos primeros puntos ricos, que describen a dos clases de héroe, contienen aposiciones nominales, mientras que el tercero comienza con una aposición adjetival. Como puede apreciarse, los textos meta reformulan estas aposiciones mediante oraciones copulativas y subordinadas de relativo, lo que respalda las observaciones de la bibliografía repasada. Nótese también como se resuelven los juegos de palabras y metáforas (*sang pour sang* [*cent pour cent*], *plaie*...). Conviene, por último, no confundir la aposición antepuesta con el llamado complemento predicativo, que alude a la acción verbal («Emocionado, abrazó a su madre y le dio las gracias»). El complemento predicativo no es extraño anteponerlo en español, aunque, en cualquier caso, le corresponderá a quien traduce sopesar si una anteposición dada es idiomática o ideolectal.

7. Conclusiones

Tras el análisis de casi un centenar de puntos ricos para las treinta categorías contrastivas establecidas, es posible sacar algunas conclusiones sobre la materia tratada, el corpus analizado y los objetivos didácticos planteados.

En cuanto a la idiomatización en traducción (es decir, la acción de dotar de idiomatidad a un texto meta), se ha comprobado que la idiomatidad está presente en la literatura didáctica correspondiente, pero a través de textos cortos, tareas de puesta en común o subcompetencias dispersadas en el manual (Hurtado Albir, 2015a), lo cual dificulta una visión de conjunto de ella en el aula de Traducción General. En este sentido, lo que se ha pretendido aquí es construir una síntesis sobre la cuestión a través de treinta categorías contrastivas francés-español. Estas se han elegido a raíz de la consulta de manuales de traducción general y de apuntes tomados durante una década de ejercicio de la revisión profesional francés-español, lo que ha permitido analizar algunas categorías no encontradas en los manuales, aunque no por ello menos representativas del par de idiomas. Siempre habrá, y bienvenidas sean, otras posibilidades de organización de las categorías contrastivas, que podrían ser mayores en número (como en Delisle, 2013) o sumarse a las aquí analizadas,⁶ aunque también podría resultar

⁶ Estoy pensando, por señalar una categoría interesante, en las sinapsias (locuciones nominales que forman términos), que suelen confundir a los redactores franceses. En *Waven*, por ejemplo, se habla unas veces de *points de compétence* y otras de *points de compétences*, que se traducen por «puntos de habilidad».

contraproducente centrar toda nuestra atención en la idiomatización. Esta, aparte de no ser la única cuestión importante en traducción general (apartados 3 y 4), se va perfeccionando también al traducir y al revisar y ser revisado. No obstante, como advierte Delisle (2013: 18-22), los ejemplos y los objetivos de aprendizaje (que en este caso giran en torno a la idiomatización) son importantes para no lanzar directamente al estudiantado a traducir textos sin adquirir antes algunas nociones:

Nous avons toujours eu la conviction que faire de la traduction en groupe n'est pas enseigner la traduction, d'autant plus que, dans cette méthode sans plan de cours, les problèmes de traduction sont abordés au hasard des textes et ne sont que très partiellement couverts (Delisle, 2013: 21).

Para ofrecer un enfoque intersubjetivo de la cuestión de la idiomatización francés-español, se ha acudido, además de a los manuales de traducción general, a los Estudios Descriptivos de Traducción y, más concretamente, al corpus de traducción que ofrece *Waven*. Así, se han encontrado, mediante el testeo del videojuego, ejemplos de idiomatización para las treinta categorías contrastivas propuestas que están en consonancia con la bibliografía estudiada y con la experiencia de quien escribe estas líneas.

Los puntos ricos idiomáticos extraídos en el apartado 6 ofrecen, por tanto, todo un ejemplario del tratamiento profesional de la idiomatización en la combinación francés-español y suponen, por ello, un material traductológico que puede resultar de interés tanto a docentes como a estudiantes de traducción general francés-español. Las notas contrastivas respecto del complemento preposicional ubicador (6.1), el futuro de suposición (6.2), el pronombre *on* y sus correlatos (6.3), el verbo *permettre* (6.7), la exclamación (6.11), la sustantivación (6.19), la aposición antepuesta (6.30), etc., pueden ayudar a aprendices y no tan aprendices a aguzar su sensibilidad idiomática francés-español, e incluso extrapolarse a otras combinaciones de idiomas. Conviene, de todas formas, advertir una vez más de las limitaciones de la estilística comparada en el aprendizaje de la traducción y del peligro de sobreinterpretar al traducir y, con ello, pillarnos los dedos, como se suele decir. El presente compendio se inserta sobre todo en los primeros estadios de este aprendizaje: el análisis del texto, del encargo de traducción y de la función sistémica del tipo de traducción de que se trate son también necesarios para una formación integral.

En el contexto de la externalización turbocapitalista de los servicios (especialmente tras la crisis de 2008) y de la llamada posesición como pretexto para reducir costes y precarizar aun poniendo en serio riesgo la calidad y la efectividad misma de la traducción (Carreira, 2024), conviene más que nunca, seguramente, recordar lo

Además, algunas sinapsias en francés llevan el artículo definido (como en el tercer ejemplo de la tabla 7: «état élémentaire de la terre»), a diferencia de lo que suele suceder en español («estado elemental de tierra»).

inherentemente humano, cultural y contextual de los idiomas y del traducir, más allá de la lingüística interna. Basta comparar los resultados que puede arrojar el «traductor» de Google en cuanto a los puntos ricos seleccionados⁷ para comprobar que la idiomatización exige un alto dominio de los idiomas correspondientes y de la interpretación traductológica que supera las posibilidades de la «traducción» —o, mejor dicho, transcodificación— automática. Por eso, quien se dedica a traducir merece que se valore y se remunere dignamente su trabajo, pues este no consiste, parafraseando a la Teoría Interpretativa, en transcodificar sin más, sino en interpretar para reexpresar pertinentemente y, como se ha visto a través de los fragmentos de *Waven* seleccionados, en idiomatizar según el propósito de la traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA (2024): «Onomatopeya de un eructo. ¿Cuál sería la onomatopeya para un eructo?». [Página web]. URL: <https://www.academia.org.mx/consultas/consultas-frecuentes/item/onomatopeya-de-un-eructo>.
- ANKAMA (2023a): «Version 0.13.0 (FR)». [Entrada de foro oficial]. URL (FR): <https://forum.waven-game.com/en/44-patchnotes-fr/4212-version-13-fr>. URL (ES): <https://forum.waven-game.com/en/49-patchnotes/4213-version-13>.
- ANKAMA (2023b): «Waven – Accès anticipé : cap sur le 16 août !». [Entrada de foro oficial]. URL (FR): <https://forum.waven-game.com/en/22-news-fr/2187-waven-access-anticipe-cap-16-aout>. URL (ES): <https://forum.waven-game.com/en/47-noticias/2188-waven-acceso-anticipado-rumbo-16-agosto>.
- ANKAMA (2023c): «Version 0.14.0 (FR)». [Entrada de foro oficial]. URL (FR): <https://forum.waven-game.com/en/44-patchnotes-fr/4607-version-14-fr>. URL (ES): <https://forum.waven-game.com/en/49-patchnotes/4606-version-14>.
- ANKAMA (2024a): *Waven*. [Videojuego]. Versión 0.21.1. Disponible para descarga en: <https://www.waven-game.com/es/download>.
- ANKAMA (2024b): «Version 0.19.1 (FR)». [Entrada de foro oficial]. URL (FR): <https://forum.waven-game.com/en/44-patchnotes-fr/5918-version-19-1-fr>. URL (ES): <https://forum.waven-game.com/en/49-patchnotes/5922-version-19-1>.
- ANKAMA (2024c): «Saison des tofus». [Entrada de foro oficial]. URL (FR): <https://forum.waven-game.com/en/22-news-fr/5623-saison-tofus>. URL (ES): <https://forum.waven-game.com/en/47-noticias/5626-temporada-tofus>.

⁷ Reproduzco, solo a modo de ejemplo, su traducción de los dos últimos puntos ricos (tabla 30): «Berserkers sangre por sangre, los sacrógritos saben cómo sacar fuerza de sus heridas: cuanto más daño reciben, más formidables son. Son una verdadera molestia para sus oponentes»; «En realidad, no está hecho para veladas sociales, los usuarios del anillo Strogote siempre pueden consolarse rompiéndose huesos. Sin prejuicios, nos divertimos lo mejor que podemos». La traducción automática de las treinta categorías daría, sin duda, para un estudio crítico específico.

- BARCELÓ MARTÍNEZ, Tanagua; France BROUSSE LAMOUREUX; Iván DELGADO PUGÉS; Victoria GARCÍA ALARCÓN; Francisca GARCÍA LUQUE & Isabel JIMÉNEZ GUTIÉRREZ (2021): *La traducción pedagógica en la formación del traductor-intérprete (francés-español)*. Granada, Comares.
- BIDAUD, Samuel (2012): «Sur la perte de vitalité du diminutif en français». *Revista de Filología Románica*, 29/1, 51-58.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (2002): «La complémentation verbale : petite introduction aux valences verbales». *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 37, 47-73.
- BORDA LAPÉBIE, Juan Miguel (2003): *Manual práctico de traducción español-francés con ejercicios*. Granada, Comares.
- CABALLERO ARTIGAS, Héctor Leví (2020): *Las locuciones en Miguel Delibes. Un análisis traductológico del español al francés en la novela Cinco horas con Mario*. Tesis doctoral dirigida por Jordi Luengo López y María Auxiliadora Castillo Carballo. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.
- CARREIRA, Oliver (2024): «Bad business practices in the language services industry». *Translation Spaces*, 13/2, DOI: <https://doi.org/10.1075/ts.23044.car>.
- COLLOMBAT, Isabelle (2003): «La *Stylistique comparée du français et de l'anglais* : la théorie au service de la pratique». *Meta*, 48/3, 421-428.
- CURELL, Clara (2009): *Diccionario de galicismos del español peninsular contemporáneo*. Estrasburgo, Éditions de Linguistique et de Philologie (col. Bibliothèque de Linguistique Romane, 5).
- CURELL, Clara (2013): «Una sutil interferencia lingüística: galicismos semánticos en el español actual». *Çédille, revista de estudios franceses*, 9, 93-110. URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1433>
- CURELL, Clara (2020): «El tratamiento de los galicismos en la lexicografía académica del siglo XXI: del DRAE 2001 al DLE 2014». *Boletín Hispánico Helvético*, 35-36, 67-85.
- DELISLE, Jean & Georges L. BASTIN (1997): *Iniciación a la traducción. Enfoque interpretativo. Teoría y práctica*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- DELISLE, Jean (1980): *L'analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais. Théorie et pratique*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- DELISLE, Jean (2005): *L'enseignement pratique de la traduction*. Beirut/Ottawa, École de Traducteurs et Interprètes de Beyrouth, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DELISLE, Jean (2013 [1993]): *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- EXPÓSITO CASTRO, Carmen (2024): «La correcta escritura en traducción: normas ortotipográficas comparadas francés-español». *DIGILEC: Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, 11, 199-217. DOI: <https://doi.org/10.17979/digilec.2024.11.11070>.

- GARCÍA CASTANYER, María Teresa (2002): «Oralité, corpus et langage des média», in Maria Carme Figuerola Cabrol, Pere Solá & Montserrat Parra Albá (eds.), *La lingüística francesa en el nuevo milenio*. Lleida, Milenio, 267-274.
- 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://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1534>
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Ana Teresa (2006): «Lexicología contrastiva: las colocaciones en francés y su traducción en español», in Julia Pinilla *et al.* (coord.), *Linguistique plurielle*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, vol. 2, 397-410.
- GONZÁLEZ REY, María Isabel (2015): «Fraseologización e idiomatización en traducción literaria», in Germán Conde Tarrío, Pedro Mogorrón Huerta, Manuel Martí Sánchez & David Prieto García-Seco (eds.), *Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica: ámbitos, recursos y modalidades*. Villaverde, Instituto Cervantes, 143-160.
- GONZALO VELASCO, María Ester (2019): *Galicismos y falsos amigos entre el español y el francés. Estudio teórico y propuesta lexicográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- HENRY, Jacqueline (2003): *La traduction des jeux de mots*. París, Presses Sorbonne Nouvelle.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2015a): *Aprender a traducir del francés al español: competencias y tareas para la iniciación a la traducción*. Madrid, Universitat Jaume I y Edelsa.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2015b): *Aprender a traducir del francés al español: competencias y tareas para la iniciación a la traducción. Guía didáctica*. Madrid, Universitat Jaume I y Edelsa.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2019): «La investigación en didáctica de la traducción. Evolución, enfoques y perspectivas». *MonTI*, 11 (Miguel Tolosa Igualada & Álvaro Echeverri, eds., *Porque algo tiene que cambiar. La formación de traductores e intérpretes: Presente y futuro*), 47-76.
- KORNING ZETHSEN, Karen & Aage HILL-MADSEN (2016): «Intralingual translation and its place within Translation Studies – A theoretical discusion». *Meta*, 61/3, 692-708.
- LEDERER, Marianne (2006): «La théorie interprétative de la traduction: origine et évolution», in Michel Ballard (dir.), *Qu'est-ce que la traductologie ?* Arrás, Artois Presses Université, 37-52.
- MAHÉ GUILLEVIN, Marie-José (2008): *Las preposiciones espaciales dans, sur y à. Análisis contrastivo francés/español, español/francés*. Tesis doctoral dirigida por María Amparo Olivares Pardo. Valencia, Universitat de València.
- MARTÍNEZ BLASCO, Iván (2014): *Estudio, análisis contrastivo español-francés y traducción de las estructuras con soporte*. Tesis doctoral dirigida por Pedro Mogorrón Huerta y Ariane Desporte. Alicante, Universidad de Alicante.
- MÉNDEZ GONZÁLEZ, Ramón & José Ramón CALVO-FERRER (2018): *Videojuegos y [para]traducción: aproximación a la práctica localizadora*. Granada, Comares.

- PACTE (2009): «Results of the Validation of the PACTE Translation Competence Model: Acceptability and Decision Making». *Across Languages and Cultures*, 10/2, 207-230.
- PÉREZ CANALES, José (2009): *Marcadores de modalidad epistémica: un estudio contrastivo (francés-español)*. Tesis doctoral dirigida por María Amparo Olivares Pardo. Valencia, Universitat de València.
- ROCHEL, Guy & María Nieves POZAS ORTEGA (2001): *Dificultades gramaticales de la traducción al francés*. Barcelona, Ariel.
- SOPEÑA BALORDI, Amalia (1983): *Analyse contrastive français-espagnol et étude taxinomique des procédés de traduction littéraire. Pour une didactique de la traduction*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- TELLO NÚÑEZ, Alberto (2021): *El sobreuso de la pasiva perifrástica en el español del siglo XXI*. Trabajo de Fin de Grado dirigido por Yeray González Plasencia. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- TOURY, Gideon (2004 [1995]): *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*. Traducción de Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid, Cátedra.
- TRICÁS PRECKLER, Mercedes (1995): *Manual de traducción francés-castellano*. Barcelona, Gedisa.
- VELOSO, Isabel (2004): «Ortotipografía comparada (francés-español)». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19, 183-194.
- VERDEGAL, Joan (2012): *Me gusta traducir del francés: curso de traducción general*. Oviedo, Septem Ediciones [Libro electrónico].
- VIDAL CLARAMONTE, M.^a Carmen África (2017): «Dile que he escrito un blues». *Del texto como partitura a la partitura como traducción en la literatura latinoamericana*. Madrid/Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert.
- VINAY, Jean-Paul & Jean DARBELNET (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París, Didier.
- WIKILENGUA (2023): «Onomatopeya». [Página web]. URL: <https://www.wikilengua.org/-index.php/Onomatopeya>.
- ZORRAKIN-GOIKOETXEA, Itziar (2022): «Transcreación y adaptación cultural en videojuegos: proceso, producto y recepción». *TRANS: revista de traductología*, 26, 213-231.

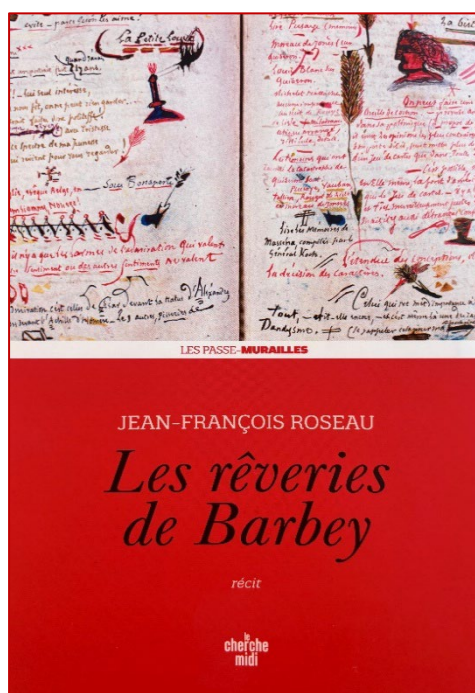
Barbey d'Aurevilly como piedra angular de un juego de eposracismo*

Clara-Cristina ADAME DE HEU

The University of Virginia's College at Wise

ca3m@uvawise.edu

<https://orcid.org/0000-0002-7239-6505>



Jean-François Roseau nos propone en este ensayo literario, galardonado con el Premio Khora – Institut de France, una excelente introducción, no solo a la obra de Barbey d'Aurevilly y a su época, sino al mundo intelectual francés de los siglos XIX y XX, e incluso de la actualidad. El ensayo de Roseau que presentamos aquí sigue la estela de dos volúmenes colectivos recientemente publicados por Garnier y dirigidos ambos por Mathilde Bertrand, Pierre Glaudes y Élise Sorel. El primero, titulado *Barbey d'Aurevilly et l'âge classique* (2018), es un conjunto de contribuciones que analizan el gusto que el autor profesaba por los clásicos franceses. El segundo, titulado *Barbey d'Aurevilly et le Romantisme* (2023) pretende explorar las relaciones ambivalentes de Barbey con el Romanticismo. El

libro objeto de esta reseña se inicia con el anuncio, ya en el prólogo, de lo que podríamos llamar el *problema Barbey*: «il paraît qu'on ne lit plus Barbey aujourd'hui» (p. 19), porque su obra sufriría actualmente el rechazo de un público que la consideraría «un manoir en ruines» (p. 20). Esta afirmación nos retrotrae a los análisis propuestos por Charles Scheel y Pierre Glaudes que coinciden en el desapego con el que el lector moderno trata a la obra aurevilliana. El primero, que se ocupa de la novela *Le Chevalier*

* Reseña del libro de Jean-François Roseau, *Les rêveries de Barbey* (París, Le Cherche-Midi, colección Les Passe-Murailles, 2023, 187 p., ISBN: 978-2-7491-7600-0).

Des Touches, no duda en considerarla un «échec» (Scheel, 1991: 583). Glaudes (1996: 7), por su parte, en su Introducción a *Terreur et représentation* nos invita a enfrentarnos a lo «irreprésentable» de la obra abriéndola a «l'espace du pensable et du dicible».

El texto se muestra rico en citas, pero sin notas a pie de página, incluso cuando remiten a la correspondencia del propio Barbey, como es el caso de la carta a su amigo, el librero Trebutian, con fecha de 12 de febrero de 1855, «j'écris comme je parle, et je parle mieux que je n'écris, quand l'Ange du feu de la conversation me prend au cheveu comme le prophète» (Barbey d'Aurevilly, 2013: 178); y J.-F. Roseau se disculpa por esta ausencia de referencias, pidiéndonos un acto de fe. Ello se debe al deseo confeso del autor de proponer al lector un vagabundeo, «un prétexte», aun a riesgo de ofrecer «un livre décousu» (p. 22). Y, sobre todo, porque el ensayo está dirigido a un amplio espectro de lectores: por un lado, a los *aurevillistes*, seguidores impenitentes del escritor normando; y, por otro, a los lectores en un sentido más amplio, atraídos por la originalidad del estilo y planteamiento de la obra. Todo se basa en el *ricochet*, una serie de giros insospechados, rebotes y conexiones como si el autor hubiese lanzado una piedra plana al agua, juego llamado *epostracismo*, salto de piedras, o «saltar piedras». En dicho juego, la piedra lanzada repercute, entra y sale del agua despedida con nuevas fuerzas lo que la lleva a nuevas posibilidades en sus saltos produciendo un fenómeno de ondas circulares en la superficie del agua en un equilibrio difícil. Además del *ricochet*, Roseau se sirve asimismo de otra técnica literaria, el encabalgamiento de los capítulos que componen el ensayo. El final de un capítulo anuncia el siguiente de forma fluida consiguiendo despertar la curiosidad en el lector avezado. Esta fluidez en la lectura se acentúa porque nos enfrentamos a trece capítulos no numerados, portador cada uno de un título sugestivo, si bien aportaremos el número de algunos de ellos con fines prácticos.

El texto de Roseau atrae al lector por el acercamiento tanto a temas literarios complejos como a asuntos cotidianos de la sociedad contemporánea. Desde Normandía —no podía faltar— y su reforma territorial llegamos a la cultura de la cancelación moderna, a la que el autor define como «présomption de culpabilité» (p. 134); desde los «affrontements binaires» (p. 84), al peligro que los algoritmos (p. 47) que se imponen a los espíritus vulnerables o bienintencionados, inconscientes estos del control al que son sometidos en su formación humana. Las alusiones a elementos de la cultura popular, ya sea una película como *The Graduate*, ya sea la defensa de refinadas costumbres de antaño caídas en desuso, entre ellas la disciplina de cuidar una correspondencia, incapaces de mantenernos a flote víctimas de la velocidad a la que estamos sometidos. La velocidad de la vida moderna nos esclaviza en la trivialidad que supone el uso de los smartphones y los mensajes de texto.

La frescura estilística del ensayo, que da vida a una época entre dos siglos y más allá, no podía obviar el mundo editorial francés. Roseau acerca así al lector menos académico a editores como Jacques Schiffrin (p. 19) o Alphonse Lemerre (p. 25). Entre ellos, destaca Buloz por su rechazo a publicar las obras del escritor normando. Roseau

señala la importancia de Bernard Fallois (p. 100) como cerebro del éxito de Simenon, y no olvida al visionario editor Roger Nimier, responsable del éxito de la colección Livre de Poche (p. 117).

Dos temas caros al autor del ensayo son la memoria y el tiempo. Jean-François Roseau no puede obviar que es hijo de la literatura francesa del XIX y cuenta, entre otros referentes, con figuras como Chateaubriand o Barbey. En relación con el primero, Roseau despliega en el texto una serie de artefactos de memoria. Entre ellos, destacan el Panteón como encarnación de una «*mémoire commune*» (p. 122) y la Bibliothèque Nationale de France, ligada también a la memoria (*memento mori*) (p. 110). El lector no puede dejar de sonreír ante la ingenuidad mostrada por un autor, galardonado en numerosas ocasiones, que no duda en reconocer su recurso al *Petit Larousse en couleurs*. Su confesada consulta de la enciclopedia infantil en su calidad de artefacto de memoria es realmente un homenaje a la educación previa a lo digital. Esto le lleva a otra conexión inesperada: la defensa de la administración pública a la que, aunque institución no siempre perfecta, considera sin embargo garante de la «*mémoire collective*» (p. 124), en continuo movimiento. En cuanto al segundo tema, «le désir de durer» (p. 119), Roseau resalta la costumbre de Barbey de decorar sus textos como si de miniaturas medievales se tratara.

El lector se enfrenta en este ensayo a una intrincada red de «triades» (p. 157) o «trinité(s)» (p. 42) ya desde el principio. La tríada Barbey-Rimbaud-Verlaine es un buen ejemplo de esta técnica, pero hay otras, numerosas e inesperadas: las tríadas parecen no tener fin en la sucesión infinita de conexiones propuestas por el autor. La formada por el poeta M. de Guérin-Trebutien-Barbey desemboca, a su vez, en la que integran Léon Bloy-Barbey-M. de Guérin (p. 42). Otros conjuntos ternarios como el de la «félinité-féminité-fatalité» (p. 79) o el de león-pantera-gato» (p. 79) son, en realidad, la excusa perfecta de la que se vale Roseau para acercarnos al tema tan querido por Barbey de la nictalopía. Con todo, el ritmo ternario y otros como el paralelismo no son los únicos recursos de análisis intelectual desarrollados por el autor. Nos encontramos además, en este paseo literario poco convencional, con el movimiento circular. El capítulo 9 titulado «Le retour en grâce de Sainte-Beuve» nos sirve de modelo pertinente de esta estructura. Roseau aborda el debate tan actual en nuestros días de la cultura de la cancelación para conducir al lector hacia el tema tan aurevilliano de Satán y el mal. Así, de la tríada literaria Proust-Sainte-Beuve-Barbey, emerge la compuesta por miembros de la cultura popular formada por Polanski-Céline-Cantat, que da lugar a una nueva digresión: la eficacia de los estereotipos. Estos, en su simplicidad, facilitan la identidad social. Todo lo anterior va seguido de una nueva digresión –otra más– sobre el entusiasmo estéril que muestra la sociedad francesa por los debates interminables.

El autor del ensayo se deleita en un ejercicio comparativo –que no de literatura comparada– en el que analiza las similitudes y diferencias de los escritores, siendo Barbey el punto central de la comparación. De la dupla Flaubert-Barbey ya presente en el

Prólogo, el lector llega a Rimbaud-Barbey, sin olvidar la que nos parece indudablemente la más insospechada, la de Barbey-Simenon, unidos por la nictalopía, la «laideur sublimée» (p. 113) y el «ordinaire extraordinaire» (p. 114). Nos encontramos también a la pareja Barbey-Maupassant unida por su «faire vrai» *versus* el «naturel vrai» (p. 114), seguida por la pareja Barbey-Gracq establecida alrededor de los interiores (p. 115), así como de la diferencia entre texto y *billet* (pp. 120-121). En cuanto a la figura primordial del siglo XIX, Sainte-Beuve, su aparición no se limita al simple análisis comparativo, sino que introduce el debate ya clásico del método crítico del primero, basado en el estudio de la biografía del autor y de sus textos, que instituye un tipo de crítica literaria denominado «sainte-beuvisme» (p. 130), muy denostado posteriormente. Roseau no pretende ser original en su recurso a Sainte-Beuve; lo que le interesa es continuar el debate iniciado por Proust, pero alejándose de este último. El «sainte-beuvisme» lleva en su seno la semilla de la cancelación de grandes artistas; cancelación a la que la sociedad contemporánea se lanza con cierta frivolidad. El debate es actual y ambos campos ofrecen puntos válidos según el ensayista, que intercede por el artista vilipendiado por el público, ya que, según Roseau, los *crímenes* no deben implicar la anulación del derecho de redención.

El lector hallará también otros temas muy queridos de Barbey y que los aurevillistas reconocerán fácilmente. La *rougeur*, elemento indispensable del corpus de Barbey, domina el capítulo 12, titulado «Une certaine idée de la rougeur». Dicho capítulo se inaugura con la defensa por parte de Roseau de la existencia del «rouge aurevillien» comparable al «rougissement racinien» y al «rougeoiement stendhalien». El «rouge aurevillien» destaca por ser «couleur plurielle» (p. 167), susceptible de «décline(r) toute une gamme de nuances et finit par virer aux extrêmes» (p. 167). Miss Demonette, el gato de Barbey, inaugura el capítulo 4, «Dans l'œuvre du félin». El felino, especialmente el gato, «animal fétiche des sorcières, le chat l'est aussi de Barbey d'Aurevilly». (p. 73), se acerca al dandi en su distintiva elegancia y su determinación de no dejarse inmutar cuando disfruta de la impasibilidad propia de su naturaleza. El felino, además, se asemeja a Satán, «animal infernal». (p. 68). El encabalgamiento que aparece aquí es previsible para el lector avezado, ya que el capítulo 5, «Tirer le diable par la queue», está dedicado al Maligno, lo que le permite a Roseau adentrarse en la lectura de la obra de Denis de Rougemont, *La part du diable*. Y el capítulo 7 está dedicado a la evolución del *kitsch* aurevilliano, en la que el autor «ne cesse d'affiner avec l'âge» (p. 109) hasta su coronación como gran maestro. Finalmente, hay otro tema ineludible: el de la misoginia del Barbey que protagoniza el capítulo 11: «Vieux garçon misogyne». Roseau lo define como «misogyne ambigu» (p. 156), ya que la figura femenina aurevilliana hace gala paradójicamente, en su falta de pudor, de vehemencia y personalidad, llegando a superar incluso a otras protagonistas femeninas de la literatura del siglo XIX. El mismo recurso del rebote que gobierna el ensayo desde su inicio le permite continuar en nuevas

incursiones, entre ellas sobre la amistad, o retomar su advertencia sobre la peligrosidad que supone la polarización que acecha a la sociedad actual.

Jean-François Roseau como lanzador de la piedra en el juego del epostracismo, Barbey como piedra lanzada que rebota creando círculos en un equilibrio inestable que consigue mantenerse durante doce capítulos y, finalmente, el lector como compañero invitado al juego, constituyen los elementos de una nueva tríada, que –como todo juego– no es, en realidad, sino un intento de retrasar la llegada inevitable de la muerte: «L'esprit de ricochet est plus qu'un art de vivre. C'est l'art de retarder la mort» (p. 179).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amadée (2013 [1908]): *Lettres de J. Barbey d'Aurevilly à Trebutien. Avec un portrait inédit de l'auteur grave à l'eau forte par Georges Noyon*. T. II. Miami, Hardpress Publishing.
- BERTRAND Mathilde; Pierre GLAUDES & Élise SOREL {dir.} (2018): *Barbey d'Aurevilly et l'âge classique*. París, Classiques Garnier.
- BERTRAND Mathilde; Pierre GLAUDES & Élise SOREL {dir.} (2023): *Barbey d'Aurevilly et le Romantisme*. París, Classiques Garnier.
- GLAUDES, Pierre [dir.] (1996): *Terreur et représentation*. Grenoble, ELLUG.
- ROUGEMONT, Denis de (1982 [1942]): *La part du diable*. París, Gallimard (col. Idées).
- SCCHEEL, Charles (1991): «*Le Chevalier Des Touches* de Barbey D'Aurevilly: Roman à thèse ou épopée donquichottesque». *Nineteenth-Century French Studies*, 19/4, 583-599.

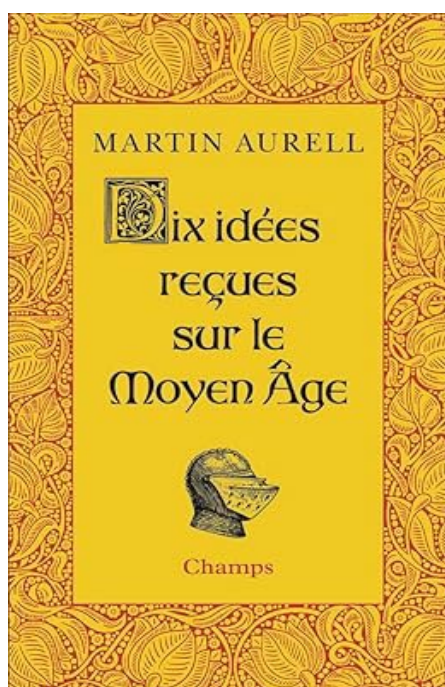
Pour en finir avec le Moyen Âge médiocre et arriéré*

Adriana LASTIČOVÁ

Universidad Complutense de Madrid

adrilast@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-6247-6248>



Les spécialistes ou les initiés dans la civilisation française reconnaîtront dans le titre de cette recension l'allusion à la grande Régine Pernoud et son opuscule *Pour en finir avec le Moyen Âge*, réédité déjà plusieurs fois depuis 1979, l'année de sa parution. Car c'est dans la lignée de cette grande historienne médiéviste française qu'il faudrait envisager aussi le livre, objet de ces lignes, écrit par Martin Aurell (1958-2025), historien d'origine espagnole, naturalisé français et professeur d'histoire médiévale à l'université de Poitiers pendant une trentaine d'années. L'ouvrage, intitulé *Dix idées reçues sur le Moyen Âge*, a été publié en 2023 chez l'éditeur Jean-Claude Lattès en format de grand livre et en 2024 chez Flammarion en format de livre de poche. C'est déjà dans l'introduction que l'auteur donne le ton de l'ouvrage : il s'érige ici en avocat du Moyen Âge pour rejeter

dix accusations portées contre cette époque et signale, à juste titre, que « c'est une première erreur de penser que le Moyen Âge est uniforme » (p. 10).

Le livre se compose de 10 chapitres, auxquels s'ajoutent une introduction et les conclusions. La distribution en dix chapitres correspond à dix idées reçues sur l'époque médiévale (le Moyen Âge comme une époque dépourvue de culture ou comme une période qui rabaisse les femmes et qui aime la violence, par exemple). Dans le premier chapitre l'auteur s'attaque à un des poncifs les plus répandus sur le Moyen Âge, la

* Compte-rendu de l'ouvrage de Martin Aurell, *Dix idées reçues sur le Moyen Âge* (Paris, Flammarion, 2024, 224 p. ISBN : 978-2-0804-4032-7).

misogynie, et affirme que « cette période est beaucoup plus favorable aux femmes que le XIX^e siècle, par exemple » (p. 21). Tout au long des pages qui suivent on découvre que la période médiévale constitue « un indéniable progrès » (p. 36) quant au statut juridique de la femme (le remplacement de la dot par le douaire), ou à la question de l'âme féminine (pp. 22-27). L'auteur dresse aussi quelques brefs portraits des femmes de pouvoir comme la reine de Léon et Castille Urraque, la vicomtesse de Narbonne Ermengarde ou la reine Aliénor d'Aquitaine. Le second chapitre traite la question du Moyen Âge comme une époque intolérante pour démontrer que la période n'est pas si intolérante qu'on se plaît à la décrire, mais qu'elle favorise plutôt la coexistence de différentes communautés (les cas des juifs et des lépreux). C'est à la fin du Moyen Âge que l'État moderne « ne supporte plus la différence religieuse, ni l'intégration de certains malades » (p. 55), affirme l'historien.

Le troisième chapitre offre un rapide aperçu de la littérature médiévale pour contrecarrer le stéréotype du Moyen Âge comme une époque inculte. L'auteur signale que l'alexandrin ou vers en douze syllabes naît à partir du XII^e siècle et que le roman « doit son développement et son nom à l'époque médiévale » (p. 56) et pointe très bien que la fiction contemporaine redécouvre la richesse de la littérature médiévale à partir de Tolkien (p. 69). Le quatrième chapitre aborde la question d'un Moyen Âge violent, où il soutient, entre autres assertions, que la chevalerie était « une éthique guerrière imprégnée de valeurs chrétiennes » (p. 74) et que l'idéal chevaleresque peut expliquer le faible nombre de victimes à plusieurs batailles (p. 75). Et dans la lignée de Valérie Toureille (2013) il combat le cliché de la justice médiévale violente : les deux historiens soutiennent que l'application de la peine capitale et l'exécution d'autres peines ont beaucoup à voir avec l'affirmation royale et la croissance étatique à partir du XIII^e siècle. Dans le chapitre suivant il souligne d'importantes avancées technologiques qui ont eu lieu au Moyen Âge, contrairement à l'idée reçue que cette époque n'avait rien inventé. Même le bouton, nous le devons à cette période (p. 95). Le sixième chapitre expose la modernité des villes médiévales et la complexité de la société de cette époque qu'on ne peut pas réduire à la distinction de trois états (p. 100).

Le septième chapitre permet au professeur Aurell de placer les croisades dans leur contexte, tandis que le huitième est consacré au topique de la lumière, de l'invention des lunettes et de l'art gothique pour combattre l'idée que le Moyen Âge est sombre et austère. De même, il s'élève contre l'idée que le Moyen Âge est ignorant : dans le chapitre 9 il décrit les *scriptoria* monastiques, la figure de Pierre Abélard et la fondation des premières universités pour conclure que « la période a non seulement préservé les acquis de la culture gréco-latine, mais elle les a considérablement enrichis et a mis sur pied un système universitaire qui perdure de nos jours » (p. 160). Enfin, le dernier chapitre a pour objectif de s'opposer au poncif d'un Moyen Âge fanatique : là il avertit d'une erreur contemporaine de juger le Moyen Âge au prisme de la laïcité au sens moderne, une notion qui n'existait pas à cette époque ; pourtant, selon Aurell, la

laïcité n'aurait jamais été possible sans la réflexion des penseurs médiévaux (p. 164 et p. 177). Il admet que quelques périodes médiévales ont pu faire preuve d'intransigeance et expose que « le développement de l'Inquisition est concomitant de celui de l'État de type moderne » (p. 174). Et il ne faut pas oublier non plus que la Renaissance ne supprimera pas l'Inquisition, mais la fomentera.

Dans les Conclusions il énumère quelques inventions de cette période et il souligne encore une fois un fait important : à partir du XIV^e siècle « l'administration du roi, ses tribunaux et sa fiscalité gagnent du terrain au détriment de la seigneurie » (p. 180) ce qui signifie la fin de nombreux contre-pouvoirs de l'époque médiévale et la naissance de l'État qui est désigné par Aurell comme le Léviathan des temps modernes. Il se fait que le Moyen Âge est parfois plus moderne que notre XXI^e siècle ! Ajoutons que l'ouvrage du professeur Aurell a été assez vite traduit et publié en espagnol – en juin 2024 chez l'éditeur Taurus –, donc il est disponible même à ceux qui ne peuvent pas le lire en français.

Le livre est d'une lecture aisée, selon *Le Figaro* il s'agit d'un essai « instructif, érudit et plaisant à lire » et nous partageons cette opinion. Le langage de cet opuscule est accessible pour tout le public, même non-spécialiste, et le procédé de l'auteur est clair, ce qui donne aussi envie de lire un nouvel ouvrage de Martin Aurell : l'historien vient de publier (novembre 2024) une exhaustive bibliographie d'une des reines les plus populaires du Moyen Âge, Aliénor d'Aquitaine (le livre s'intitule *Aliénor d'Aquitaine. Souveraine femme* et a été publié aussi chez Flammarion). L'œuvre s'avère très intéressante car la féminité de la reine est au cœur du livre, selon l'annonce de l'éditeur.

Mais pour en revenir à l'ouvrage, objet de ce compte-rendu, c'est un plaidoyer pour concevoir le Moyen Âge dans sa pluralité et pas comme « une parenthèse médiocre » (p. 184) entre deux autres périodes. En plus, l'opuscule se lit bien et vite et nous voudrions recommander sa lecture à tous les étudiants de la filière de Lettres et aussi ceux qui étudient le journalisme (à plusieurs reprises le professeur Aurell s'en prend justement aux reporters ou présentateurs qui utilisent, d'une manière anachronique, l'adjectif moyenâgeux), éventuellement à un large public. Le Moyen Âge n'a rien à envier à d'autres périodes : il a su « préserver la culture antique en copiant soigneusement les chefs-d'œuvre latins, il a créé une riche littérature dans les langues romanes et germaniques, il a fondé des universités, il a innové sur le plan technique : maîtrise accrue de la force hydraulique, haut-fourneau et fonte, voûte d'ogive, diffusion du papier, comptabilité à partie double, partition musicale, lunettes... » (p. 179). Le moment pour que tous connaissent ces faits est venu, il faut donc en finir avec la mauvaise réputation du Moyen Âge. Qu'il en soit à jamais acquitté, comme le conclut le professeur Aurell.

Le professeur Martin Aurell a décédé soudainement, à l'âge de 66 ans, en février 2025. Nous voudrions lui rendre hommage en souscrivant ces lignes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AURELL, Martin (2024) : *Aliénor d'Aquitaine. Souveraine femme*. Paris, Flammarion.

AURELL, Martin (2024) : *Diez ideas falsas sobre La Edad Media*. Barcelona, Taurus.

PERNOUD, Régine (2014 [1979]) : *Pour en finir avec le Moyen Âge*. Paris, Points.

TOUREILLE, Valérie (2013) : *Crime et châtement au Moyen Âge*. Paris, Le Seuil.

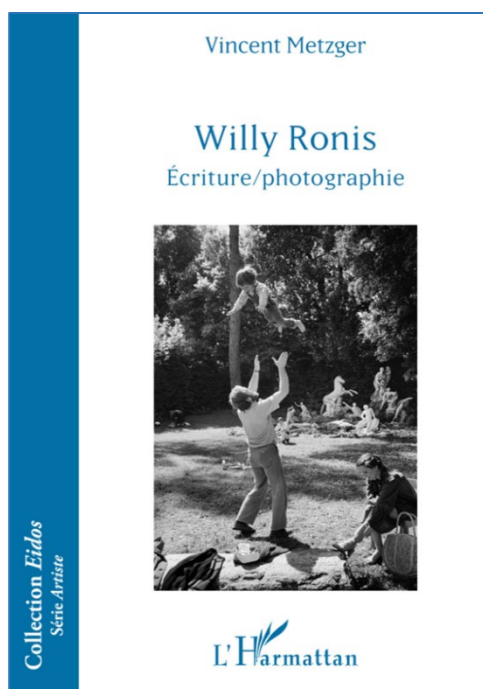
Willy Ronis : dialogues photographiques et scripturaux*

Assia MARFOUQ

Université Hassan Premier de Settat

assia.marfouq@uhp.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0002-1803-3279>



À l'heure où les arts visuels occupent une place importante, tant dans les pratiques artistiques que dans les modes de communication, l'ouvrage de Vincent Metzger, *Willy Ronis. Écriture/photographie*, s'inscrit dans une actualité intellectuelle particulièrement vive. Depuis le tournant postmoderne et les expérimentations du Nouveau Roman, le rapport entre texte et image s'est enrichi, complexifié et densifié, tout en débordant les frontières traditionnelles entre les disciplines artistiques et littéraires. Cette perméabilité des langages esthétiques se manifeste aujourd'hui avec encore plus d'intensité à travers les nouvelles formes de création. « De Barthes à Krauss, se perpétue l'idée de la photographie comme image reproductible, puisque les photographies et le texte doivent

jouer ensemble sur la même page » (Tamisier, 2009 : 12). C'est dans ce contexte fécond que l'ouvrage de Vincent Metzger prend tout son sens, en discutant les entrelacements entre la photographie de Willy Ronis et l'écriture, qu'elle soit critique, narrative ou introspective.

Vincent Metzger, l'auteur de ce livre, est docteur ès lettres, spécialiste reconnu de la critique, de la sémiotique littéraire et de la poésie moderne. Il a publié de nombreux ouvrages et articles dans ces domaines. Membre de RETiNA International

* Compte-rendu de l'ouvrage de Vincent Metzger, *Willy Ronis. Écriture/photographie* (Paris, L'Harmattan, 2025, 131 p. ISBN : 978-2-336-51652-3).

(Recherches Esthétiques & Théorétiques sur les images nouvelles & anciennes), il poursuit une réflexion interdisciplinaire sur la production et la réception des images. À travers son ouvrage, il prolonge l'idée selon laquelle « une photographie est utilisée comme métaphore du texte » (Beguín-Verbrugge, 2006 : 65), inscrivant l'image dans un dialogue permanent avec l'écriture.

L'objet de son étude dans cet ouvrage récemment édité en 2025 est le photographe français Willy Ronis (1910-2009), figure majeure de la photographie humaniste du XX^e siècle et membre du prestigieux groupe des « Cinq » aux côtés de Robert Doisneau, Brassai, Izis et Édouard Boubat. Né à Paris, Ronis commence par la musique avant de se tourner vers la photographie dans les années 1930, influencé par les milieux ouvriers, les luttes sociales et les scènes du quotidien qu'il immortalise avec une sensibilité engagée. Il a contribué à faire de la photographie un art du regard sensible et politique. Ses œuvres ont été largement exposées en France et à l'étranger, et il a reçu de nombreuses distinctions, dont le Grand Prix national de la photographie en 1979.

Mais ce qui distingue particulièrement l'approche de Ronis, c'est l'attention qu'il porte au texte dans l'élaboration et la présentation de ses images. Loin de considérer ses photographies comme des œuvres closes sur elles-mêmes, Ronis accompagne souvent ses clichés de légendes, de commentaires, de récits, et même de réflexions plus larges sur son métier et sa vision du monde. Il rejoint ainsi cette conception selon laquelle « l'abstraction photographique se sera effectuée toute seule, sur la plaque sensible de la mémoire, puis développée et révélée par l'écriture » (Guibert, 1981 : 24). Cette volonté de penser l'image par les mots – et vice versa – témoigne d'un dialogue fécond entre la pratique photographique et l'écriture, entre l'instant fixé par l'objectif du photographe et la mémoire reconstruite. C'est dans ce va-et-vient entre visibilité et lisibilité que « la mise en rapport du texte et des images, à travers un livre où on voit en filigrane l'œuvre entière, instaure une nouvelle sémiosis, [...] [une] matrice parfaite » (Sarkonak, 1994 : 167).

L'image chez Ronis agit également comme un appel à l'écriture, un déclencheur de mémoire, voire un moteur narratif. À ce titre, « une photographie sert, comme le fameux tremplin flaubertien, de stimulus pour la mémoire et suscite l'acte d'écrire sur son propre passé ou celui d'autrui » (Donnarieix *et al.*, 2022 : 231). Ce processus d'activation de la mémoire par l'image s'inscrit dans une dynamique d'anamnèse, où « la parole sur l'image fait surgir chez le lecteur des représentations possibles » (Mathis, 1998 : 302). Le livre de Vincent Metzger élucide cette approche créative, en analysant les multiples formes d'écriture qui traversent et prolongent l'œuvre de Ronis.

L'avant-propos du livre interroge la relation fertile entre la photographie et le texte, une association qui, bien que souvent admise, interroge la légitimité et la nécessité de l'écrit dans l'univers du photographe. Il rappelle que Edward Steichen est l'un des premiers à remettre en cause l'idée que l'image peut se suffire à elle-même en insistant sur le rôle complémentaire du texte. Willy Ronis, qui reprend cette idée, voit que

le texte et l'image ne sont pas en opposition, chacun apportant à l'autre une valeur ajoutée qui enrichit la perception du spectateur. Michel Serres adopte une posture opposée en affirmant que l'image se suffit à elle-même, notamment une peinture et considère que les œuvres visuelles fonctionnent dans un régime d'autonomie complète : elles existent et se déploient dans leur propre langage sans nécessiter d'explication externe. Appliqué à la photographie, ce raisonnement suppose que l'image peut être pleinement saisie dans sa matérialité et sa composition, sans recours à un texte qui viendrait l'encadrer ou la conditionner. La photographie serait donc un langage en soi, indépendant du discours verbal, capable de produire du sens par ses propres moyens. À l'inverse, John Berger montre que toute photographie s'inscrit dans un réseau d'images et de références qui orientent son interprétation. Lorsqu'il analyse la célèbre photographie du cadavre de Che Guevara, il montre que notre perception de l'image est influencée par d'autres représentations artistiques et historiques comme *La leçon d'anatomie* de Rembrandt ou, surtout, une *Pietà* de Mantegna.

Roland Barthes, quant à lui, s'oppose à Serres en avançant que la photographie est immédiatement verbalisée par celui qui la regarde. Dès qu'un individu est confronté à une image, il la nomme, la décrit mentalement et lui attribue un sens en fonction de ses propres références. Contrairement à un tableau qui exige un effort d'interprétation pour identifier les formes qu'il représente, une photographie impose un certain degré de lisibilité instantanée. Dès lors, le langage accompagne toujours l'image, même lorsqu'il n'est pas explicitement écrit sous forme de légende ou de commentaire. Barthes insiste aussi sur un autre aspect de la photographie : elle ne se limite pas à ce qu'elle représente, elle est aussi le résultat d'une intention et d'une présence. Le photographe, par son acte de prise de vue, dote l'image d'une signification spécifique. La photographie est le produit d'un regard, d'un choix, et c'est souvent le récit du photographe lui-même qui permet de comprendre les circonstances et l'intention derrière l'image. Ce rapport entre l'image et son auteur est mis en avant dans les lettres de Robert Doisneau, qui décrivent la manière dont le photographe inscrit ses prises de vue. Doisneau raconte ainsi les anecdotes liées à ses clichés, l'inquiétude face à l'incertitude du résultat et les souvenirs des contraintes techniques et logistiques du métier.

L'avant-propos de l'ouvrage s'offre donc comme un panorama des contributions scientifiques de différents penseurs sur le rapport entre le texte et l'image. L'image n'est pas qu'un simple support visuel, c'est un objet de narration qui s'inscrit dans un réseau de significations qui dépasse son apparente immédiateté. Entre photographie et texte il y a plutôt une réflexion sur leur complémentarité.

Dans son introduction de la première partie, « Textes bilingues », l'auteur s'appuie sur la conception de Willy Ronis selon laquelle une photographie est lisible. Le premier chapitre, intitulé « J'ai vu ça », aborde la fonction narrative dans les textes accompagnant les photographies, en particulier dans le recueil *Ce jour-là* de Willy Ronis. Il s'attarde sur le terme « histoire » en insistant sur le fait que ces histoires ne racontent

pas forcément l'image contenue dans la photo, mais plutôt ce qui entoure sa prise, ce qui l'a précédée ou suivie. Il s'agit d'un récit qui se greffe autour de la photographie et lui attribue une temporalité étendue et une épaisseur narrative. Dès lors, la photographie devient un objet ponctuel dans le temps – un instant de déclenchement – qui se prolonge, se transforme, et parfois même se déplace au gré du récit. Ce n'est pas l'image elle-même qui est directement racontée, mais l'événement, le souvenir, l'émotion ou l'anecdote qui en émane ou qui l'a rendue possible. L'auteur explique ainsi que la photographie dans ce cas n'est pas toujours au cœur du récit. Elle peut s'effacer ou devenir marginale, au point d'être presque absente, sans pour autant cesser d'être le moteur de la narration. En ce sens, le récit donne une première valeur à la photo, celle de l'instant du déclenchement, de ce moment d'incertitude et de fragilité où le photographe ignore encore la portée de son geste. Cette première valeur, subjective, personnelle, peut ensuite être bousculée lorsque la photographie est développée, regardée, interprétée, ou reconnue par autrui. L'un des enjeux du chapitre est justement d'explorer la manière dont le récit peut faire coexister ces deux strates : l'intention originelle et la relecture différée.

La photo peut être réinterprétée à travers un récit de reconnaissance. Il s'agit d'introduire un personnage, reconnu sur l'image par un tiers. Le processus narratif devient alors un jeu de bascule : on passe de l'image comme support de mémoire personnelle du photographe à l'image comme déclencheur de mémoire pour un autre. Le verbe « reconnaître » devient ici crucial : ce n'est plus « voir » qui guide le récit, mais « reconnaître », et par là, reconfigurer le sens de l'image. La photographie, d'abord ancrée dans une fonction documentaire, devient le point de départ d'un récit intime, biographique. Ce renversement marque le passage de la scène initiale (le « ça » du regard photographique) à la scène réinterprétée (le « ça » du regard reconnaissant). Dans *Les amoureux de la Bastille*, par exemple, la photo initiale est prise presque furtivement, sans intention de mise en récit. Mais l'image prend tout son sens lorsque les personnages photographiés se reconnaissent et participent à une nouvelle mise en scène. Ce geste de reconnaissance produit une seconde photographie qui contient la première. Ainsi, jeu entre regard, mémoire, reconnaissance et narration constitue l'un des traits les plus marquants de l'écriture photographique de Ronis.

Le deuxième chapitre de l'ouvrage s'interroge sur la manière dont le texte interagit avec la photographie en lui attribuant un sens, en la lisant, voire en la réécrivant. Il s'agit ici de situations dans lesquelles le texte naît de la photo, s'en empare, et en construit une signification. En effet, la photo n'est pas immédiatement lisible. Elle le devient par un travail d'attention du photographe puis d'élucidation par le texte. Celui-ci isole des éléments identifiables, appelés « informations », qu'il relie entre eux pour dégager un équilibre, une organisation signifiante. Une photo véritablement lisible, selon Ronis, suppose que les éléments soient organisés entre eux par des relations internes qui les hiérarchisent. Loin d'avoir des figures reconnaissables, il faut une

construction et une cohérence de l'ensemble. Le texte peut élucider cette cohérence en montrant comment certains éléments participent à l'équilibre général de la composition. Il est également montré que certaines photos peuvent paraître insignifiantes lorsqu'elles ne dépassent pas le stade du simple panorama ou de la scène brute. Enfin, le texte peut jouer un rôle décisif dans la valorisation ou la disqualification de certains éléments. Ce qui serait, dans une lecture neutre, un détail superflu ou une distraction visuelle, devient par le texte un ajout précieux, un raffinement. Inversement, ce même texte peut aussi juger un élément comme étant de trop, parasite. La valeur d'une information dépend ainsi moins de ce qu'elle est en soi que de la façon dont le texte la traite, en fonction du sens qu'il veut donner à l'image.

En prolongeant la réflexion sur le rapport texte/photographie, l'auteur s'intéresse dans son troisième chapitre à l'approche de Ronis vis-à-vis de son travail. Il examine comment le photographe maintient une distance par rapport à l'image qu'il crée. Par exemple, Ronis préfère éviter de se montrer dans ses images, se tenant à l'écart de ses sujets et privilégie la visée en plongée. Ce retrait physique est une sorte de principe esthétique. Chaque plan dans une photographie de Ronis est autonome, mais s'inscrit dans une harmonie générale, comme une ligne mélodique qui, bien que distincte, forme un ensemble cohérent. Ce principe, lié à la composition photographique, est un moyen pour Ronis d'affirmer une séparation nette entre l'espace où il se trouve et celui de la photo. Cette distanciation est un choix du photographe qui communique sa philosophie personnelle de la photographie et préfère rester un observateur extérieur, voire une entité protectrice, plutôt qu'un acteur impliqué dans l'image.

Intitulée « Univers parallèles », la deuxième partie de l'ouvrage se concentre sur des livres où l'image n'est pas explicitement mise en avant. Dans le quatrième chapitre, l'auteur aborde la question des albums photographiques avant qu'ils ne soient formellement intégrés dans des livres ou des expositions. L'album, selon l'auteur, souvent vu comme un archivage, est une sélection personnelle, un choix de tirages qui ont été jugés dignes d'être retenus par le photographe. Cette sélection accompagnée de textes, légendes ou de dates, offre une première justification pour la présence des photos. Les albums servent par ailleurs à retracer le parcours du photographe, de créer un autoportrait à travers ses choix d'images et leurs légendes. L'album photographique est un espace qui contient la mémoire personnelle du photographe avec une vision plus large de son œuvre, c'est aussi un moyen de valorisation, un outil d'auto-analyse et de réflexion sur la place de chaque photo dans l'ensemble de l'œuvre. Il s'offre comme une forme hybride entre un espace de travail préparatoire pour des projets futurs et un récit de l'évolution de l'auteur, une mémoire et une mise en forme d'un parcours artistique.

Dans la continuité de cette réflexion, le cinquième chapitre approfondit la conception de la photographie comme forme plus personnelle, dans la publication de livres photographiques. L'auteur s'exprime et se dévoile à travers ses photos accompagnées de texte. Dans ces livres, l'auteur est photographe et sujet, et le texte s'offre comme un

moyen d'atténuer le dévoilement personnel ou, au contraire, comme un facteur qui renforce ce dévoilement. Dans ce chapitre, l'auteur soulève en outre la question de la valeur de l'image une fois qu'elle est intégrée dans un livre. Loin des usages précédents de la photo, liés à des publications techniques ou à des reportages, la photo dans un livre est un objet d'art qui acquiert une valeur indépendante. Le texte, dans ce cas, redéfinit ou réévalue cette valeur. L'auteur choisit d'étudier plusieurs livres de Ronis pour illustrer ce phénomène. *Sur le fil du hasard* commence par une démarche introspective et quasi-autobiographique qui soulève la question de l'identité du photographe. Ce livre suggère un regard critique sur la pratique photographique elle-même, un regard qui se défait des attentes conventionnelles et des normes d'un « auteur » canonique. Il évoque les marges et les incertitudes de la photographie, à travers un photographe qui doute de ses capacités et de son rôle. En revanche, *Paris éternellement* ne se positionne pas comme un reportage mais comme une anthologie formée de photos. Ce livre évite les conventions d'un reportage classique et privilégie une approche moins systématique qui laisse une certaine liberté à l'image tout en conservant l'auteur au centre de l'œuvre.

Dans le dernier chapitre de l'ouvrage, l'auteur s'interroge sur ce que les écrivains apportent aux photos, en particulier ceux qui ne sont pas critiques ou historiens de la photographie, mais qui prennent néanmoins une place significative dans la création de ces ouvrages. Les écrivains peuvent soit se contenter d'évoquer les photos sans leur attribuer un sens précis, soit les utiliser pour enrichir un récit, voire les interpréter selon d'autres formes d'art, comme la peinture ou la chanson. Les exemples de Pierre Mac Orlan et Philippe Sollers montrent comment des écrivains peuvent insuffler un sens aux images, mais de manière distincte. Mac Orlan, par exemple, relie ses photos à une chanson, tandis que Sollers, tout en admirant la photo, la place dans un contexte plus abstrait, celui de la sculpture, et laisse moins de place à l'interprétation photographique directe. Dans ces deux cas, le texte domine la photo, et la dépasse. D'autres écrivains, comme Régine Deforges et Didier Daeninckx, ne cherchent pas nécessairement à imposer un sens aux photos, mais plutôt à utiliser les images comme points de départ pour des récits qui se tissent avec les photos, sans les réduire à une simple illustration. Le texte et l'image coexistent sans se subordonner et sans qu'il y ait de lien rigide entre le texte et l'image. Le chapitre soulève la répartition des rôles entre le photographe et l'écrivain. En effet, il y a une réflexion sur la domination du texte sur l'image, ou vice versa, et sur la manière dont chaque discipline influence l'interprétation de l'autre.

Une fois exploré à rebours, le parcours de cet ouvrage nous conduit à une réflexion profonde sur l'interaction entre l'écriture et la photographie. D'un côté, on observe une interaction où chaque domaine tend à préserver son autonomie. De l'autre côté, certaines œuvres photographiques et littéraires révèlent un passage et une interférence des genres qui se jouent dans des « confins », des espaces de rencontre où le texte et l'image échangent, mais ne se confondent pas. L'œuvre de Willy Ronis et ses images sont

scrutées à travers la question de l'efficiencia symbolique. L'image est contaminée par l'affectivité du texte qui agit comme un catalyseur. Cela va jusqu'à un point où l'image, en dialoguant avec le texte, entre dans un processus mimétique qui l'active et la modifie. Le texte redéfinit l'image, la reconfigure d'une manière qui dépasse sa simple représentation visuelle. Ce mécanisme révèle beaucoup de dimensions cachées et latentes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEGUIN-VERBRUGGE, Annette (2006) : *Images en texte. Images du texte : Dispositifs graphiques et communication écrite*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- DONNARIEUX, Anne-Sophie ; Morgane KIEFFER ; Jochen MECKE & Dominique VIART [dir.] (2022) : *La Machine à histoires : Le romanesque dans les écritures contemporaines*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- GUIBERT, Hervé (1981) : *L'Image fantôme*. Paris, Minuit.
- MATHIS, Gilles [dir.] (1998) : *Le cliché*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- SARKONAK, Ralph (1994) : *Les trajets de l'écriture. Claude Simon*. Toronto, Paratexte.
- RONIS, Willy (2006) : *Ce jour-là*. Paris, Mercure de France, (coll. Traits et portraits).
- TAMISIER, Marc (2009) : *Texte, art et photographie : la théorisation de la photographie*. Paris, L'Harmattan.

Estrategias iconográficas de escritoras y autores *queer*: postura autorial y autopromoción*

Carmen PÉREZ RODRÍGUEZ

Universidad de Salamanca

carmenpro@usal.es

<https://orcid.org/0000-0001-8686-4827>



Como el agua en un colador son el nombre y la reputación: / no duran. / El que en su puño puede aguantar una tormenta, / o atar un elefante con un cabello de su cabeza, / he aquí aquel cuyo nombre y reputación permanecen¹.

El autocontrol, la educación de la voluntad y la disciplina de las pasiones no están reñidos con la *performance* de una imagen pública que impacte y perdure; de hecho, sin ellos, la notoriedad sería imposible, como ya reconocía la poeta Lalleshwari, autora de la cita colocada en exergo.

Con la llegada de la modernidad urbana e industrial y las nuevas formas de producción y consumo, el modelo de celebridad en la carrera literaria se transforma, pues a la clásica búsqueda de trascendencia y atemporalidad se añade el empeño en el éxito mediático a partir de nuevas fórmulas de autopromoción que garantizan la fama –y la subsistencia– a personas no identificadas con los paradigmas dominantes. Nueve estudios dan cuenta en este volumen colectivo de la complejidad de las propuestas iconográficas y literarias protagonizadas por mujeres

* Reseña del volumen colectivo dirigido por Flavie Fouchard, *Iconografía y autorías femeninas y queer. Perspectivas cruzadas Francia y España (siglos XIX-XX)* (Granada, Comares, colección Interlingua, 2024, 176 p. ISBN: 978-84-1369-867-0).

¹ Lal Ded (1320-1392), asceta y poeta mística de Cachemira, también conocida como Lalleshwari.

y autores *queer*, como ejemplos de autorías desafiantes para la mirada masculina y hegemónica, a caballo entre finales del siglo XIX y principios del XX.

La postura autorial, entendida como una imagen colectiva construida, tanto por el discurso de cada autor/a como por el público, la crítica y los elementos extradiscursivos, es aquí estudiada mediante textos literarios y representaciones iconográficas, como fotografías y pinturas que se unen a noticias y testimonios. Este pormenorizado análisis revela numerosas estrategias en cuanto a la construcción del perfil de autor/a.

Al comienzo, Mercedes Comellas e Isabel Clúa se ocupan de observar el anonimato y el seudónimo, a modo de táctica de ocultamiento, para proteger la referencia a la identidad más íntima en el caso de Fernán Caballero (1796-1877). Frente a la ambición y el férreo control de la autoría, en el estricto sentido de la propiedad, aparecen actitudes más lúdicas e incluso indiferentes a la fama y la visibilidad, como se aprecia en el estudio de Inmaculada Illanes Ortega sobre Judith Gautier (1845-1917). Voluntaria o involuntariamente, el desinterés de la autora hacia la notoriedad pública forma parte de su postura autorial, al igual que su gusto por lo exótico y la naturaleza.

En la escritora Marcelle Tinayre (1870-1948), presentada aquí por Myriam Mallart Brussosa, el rechazo a un mundo urbano que ha olvidado la vida en el campo, se mezcla con el compromiso en la reivindicación de la legitimidad literaria de las mujeres. Eso sí, como otras escritoras urbanas de familias acomodadas, la aspiración a la igualdad se realiza sin romper los moldes serviles y domésticos de la madre y esposa, a imagen de la naturaleza dominada por el hombre de progreso. Y es que la valía intelectual de las mujeres es atribuida desde largo tiempo a un don natural, instintivo e inconsciente, al contrario que el talento masculino, siempre cultivado. Asimismo, más que por la calidad de las obras, el público se interesa por la apariencia física, los gustos y las relaciones personales de las autoras, y la crítica destina enormes esfuerzos en sacar a relucir episodios de la vida privada cargándolos de mordacidad. En el caso de la escritora –e icono de la moda– Anna de Noailles (1876-1933), a la que nos acerca Irene Atalaya, la crítica califica sus atuendos de atrevidos, entre otros adjetivos peyorativos. Cuando esto ocurre, la identidad construida por el otro como prisma de la propia representación es con frecuencia empleada sabiamente por las artistas para su propio beneficio en términos de notoriedad y de protección de una identidad mucho más compleja.

Aunque algunas autoras se desentienden de la etiqueta «feminista», no es menos cierto que sus obras han contribuido al cambio de opinión generalizada sobre las mujeres y, en particular, sobre las mujeres escritoras en los misóginos círculos decimonónicos de hombres de letras, lo que ha allanado el camino a otras personalidades en la historia literaria, antes excluidas de la esfera de la cultura y la actividad artística. Por un lado, a pesar de que la literatura y la prensa «femenina» estén en pleno auge, se establece cierto rechazo hacia esta terminología que denota frivolidad y escasa calidad literaria frente a lo masculino, considerado talentoso y competente. Por otro lado, tanto autoras como autores *queer* se sirven de exitosas fórmulas de autorrepresentación ya empleadas

por las mujeres del espectáculo, como el erotismo y la teatralidad. Al margen del decoro impuesto a lo femenino, estas artistas son consideradas como ejemplo triunfante en cuanto a la emancipación, de manera que generan nuevos modelos de libertad sexo-afectiva y un ideal a seguir en el camino a la fama. Para ello, el retrato y la fotografía se convierten en una pieza clave, pues la imagen, con frecuencia erotizada y convertida en un objeto de consumo visual, no solo genera interés mediático al seducir y alentar la curiosidad del lector mediante el ofrecimiento de la intimidad ficcionalizada del artista, sino que también altera el sistema de creencias del observador mediante desviaciones de la norma en lo que respecta a la diferencia sexual o la definición de género, al desligar lo femenino y lo masculino de los cuerpos sexuados. Tal es el ejemplo de Rachilde (1860-1953), escritora proto-*queer* de postura no-binaria *avant l'heure*, quien, mediante una estrategia de masculinización, encuentra una combinación equilibrada y exitosa entre ambas polaridades, como bien señala M^a del Carmen Lojo Tizón en su estudio.

La irrefrenable presencia mediática de estos iconos de la modernidad, produce nuevas posibilidades de identificación para aquellos sujetos que, a menudo víctimas de los discursos científicos de patologización y psiquiatrización, aceptan victoriosos la propia disidencia en una estructura jerárquica marcada por la masculinidad dominante, lo que demuestra Víctor Cansino en su investigación acerca de Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1940) y Álvaro Retana (1890-1970). También inmersa en la cultura de la frivolidad y el espectáculo, Ángeles Vicente (1878-1918) es presentada por M^a Inmaculada Naranjo Ruiz como escritora paradigmática de la cultura erótica popular y de las transformaciones a nivel ideológico que los nuevos enfoques en torno a los cuerpos y a la sexualidad pueden generar. Ganándose la animadversión y descrédito de la cultura burguesa masculina, la autora explora universos eróticos proscritos, como el homoerotismo lésbico, con episodios explícitos, y prefija las características de la literatura popular erótica de kiosco. En su profesión, no busca seudónimo masculino ni anonimato, pues la autoría femenina en la categoría erótica es enaltecida, dado el carácter testimonial que asegura la sugestión del lector. A pesar de la frivolidad adjudicada al género, la autora reivindica la importancia de la disciplina personal, lo que genera una imagen pública incongruente, llena de equívocos y tensiones, que resiste a toda homogeneización.

La imagen ofrecida al público para el ascenso en la carrera literaria es fundamental y también Colette (1873-1954) conoce las tácticas publicitarias que el retrato fotográfico ofrece en la época. Así nos lo cuenta Flavie Fouchard al analizar la importancia de la meticulosa evolución iconográfica de la autora, en su paso de la respetable mujer burguesa casada y subordinada a la celebridad de su marido, hacia la emancipación como escritora, actriz y bailarina, gracias al personaje mediático de actitud lúdica. Igualmente, la aclamada retratista Marie Laurencin (1883-1956), conocida amante y *alter ego* de Apollinaire, es tachada por la crítica de superficial e inconsistente a causa

de su espíritu infantil. Sin embargo, según escribe M^a Vicenta Hernández Álvarez, debido a sus exitosas estrategias de comunicación, la artista gana mayor reconocimiento y se pone de moda entre las mujeres de la alta sociedad parisina, a las que representa como mujeres inquietantes, ambiguas y cambiantes en una atmósfera sensual y espiritual; ambiente que también caracteriza la postura de la autora. Mediante su obra, la artista ejecuta un proceso de búsqueda personal en el que la gravedad y la resistencia ante las fluctuaciones de las tendencias se aúnan con la satisfacción generada y propagan una obra atemporal.

Tan pronto alabadas por su belleza y su habilidad para la escritura, tan pronto criticadas por su aspecto tras el paso del tiempo, sus relaciones personales o sus originales actuaciones, estas personalidades en busca de autoconocimiento y de reconocimiento, han sido claramente homenajeadas en esta obra colectiva. La investigación y la crítica literaria de las últimas décadas se esfuerzan en recuperar vidas y obras en cierto modo apartadas del canon. Sin duda, al parecer de quien escribe estas líneas, esta reciente contribución aporta una novedosa indagación, respecto a la construcción de la representación autorial y al impacto que las nuevas propuestas iconográficas generaron y generan en el discurso legitimado.

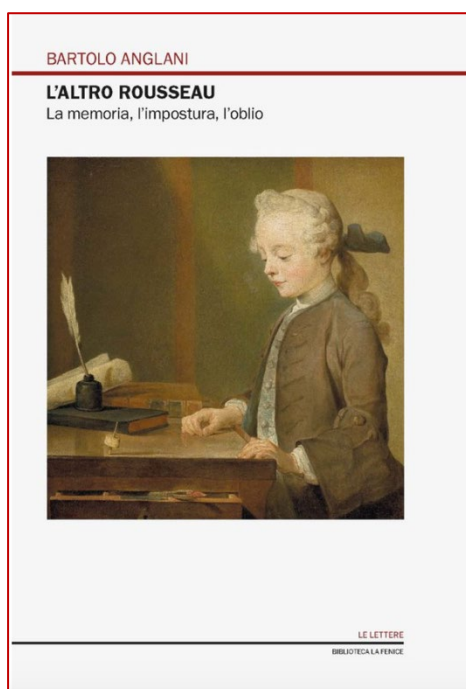
L'imposture comme révélation : la dialectique de la mémoire chez Jean-Jacques Rousseau*

Eduardo SAN MARTÍN FERMÍN

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

esanmartin012@ikasle.ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0002-4894-5594>



Spécialiste de la littérature autobiographique du XVIII^e siècle, Bartolo Anglani, propose avec *L'altro Rousseau* (2023) une analyse originale de l'œuvre autobiographique de Jean-Jacques Rousseau. Cet essai, qui fait suite à des travaux antérieurs de l'auteur sur la sincérité rousseauiste, s'attache à éclairer la lutte intérieure que Rousseau mène contre son « autre moi ». Anglani suggère en effet qu'un « double » obscur, un frère noir symbolique, hante les confessions de Rousseau et incarne ses penchants inavouables. À travers une lecture à la fois narrative et rigoureuse des *Confessions* et des *Rêveries du promeneur solitaire* (entre autres textes), l'auteur retrace le roman d'une longue lutte identitaire : Rousseau cherche à se construire une image de philosophe vertueux, tout en tentant de refouler les

souvenirs honteux qui contredisent sa doctrine de l'homme naturellement bon. Le résultat est un autoportrait paradoxal où l'écrivain, pour se montrer « dans toute la vérité de la nature » selon son célèbre projet initial, se voit pourtant contraint de mettre en scène cet « autre Rousseau » qu'il voudrait oublier.

Anglani met en lumière le rôle central de la mémoire et de l'oubli dans cette entreprise autobiographique. L'un des apports théoriques majeurs de l'ouvrage est de

* Compte-rendu de l'ouvrage de Bartolo Anglani, *L'altro Rousseau. La memoria, l'impostura, l'oblio* (Florence, Le Lettere, Biblioteca La Fenice, 7, 2023, 624 p. ISBN : 9788893663519).

montrer que, chez Rousseau, la mémoire n'est pas une simple faculté de remémoration transparente, mais une activité créatrice indissociable de l'oubli. Comme le souligne Anglani, l'oubli intervient à double titre dans l'acte de se remémorer : il sélectionne et reconstruit le passé en fonction d'une cohérence souhaitée, et il sert de mécanisme de défense pour occulter les éléments dissonants.

En ce sens, *L'altro Rousseau* rejoint certaines réflexions contemporaines sur l'autobiographie et l'herméneutique du sujet – on pense notamment aux travaux de Paul Ricoeur, pour qui l'oubli n'est pas qu'une défaillance mais aussi une fonction positive de la mémoire humaine. Chez Rousseau, d'après Anglani, l'oubli apparaît ainsi comme « le moyen dont [il] cherche à occulter les conflits qui structurent sa pensée » (p. 263). Chaque fois qu'un détail vécu menace l'unité du système qu'il a bâti en théorie, Rousseau tend à l'effacer de sa mémoire – du moins provisoirement. Par exemple, l'épisode du ruban volé, fameux méfait de jeunesse où il accuse à tort la jeune Marion, est interprété comme un cas de refoulement mémoriel : pris de panique et de honte, Jean-Jacques Rousseau attribue instinctivement sa faute à un autre, comme s'il était étranger à lui-même. L'auteur montre que cet oubli sélectif, loin d'être anodin, est au cœur même de l'écriture de soi : c'est grâce à lui que Rousseau peut transformer son passé en un récit plus cohérent, quitte à laisser dans l'ombre certaines « vérités invouables ».

Ce processus d'occultation n'est toutefois jamais total ni définitif. Anglani souligne avec finesse le paradoxe suivant : plus Rousseau s'efforce de reléguer sa part d'ombre dans l'oubli, plus il est amené à en parler malgré lui, faisant de cette part d'ombre une véritable protagoniste de son récit autobiographique. Rousseau prétend au départ tout dire de lui (« Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon... »), mais il finit par dévoiler en creux ses propres dissimulations.

L'étude montre bien comment les mensonges et les omissions de Rousseau servent paradoxalement à révéler, à l'échelle du texte entier, les conflits intérieurs qu'il tente de masquer. On songe ici au pacte autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune : l'autobiographe s'engage à la sincérité, mais cette sincérité même peut prendre des chemins détournés, entre souvenirs recomposés et silence partiel (1975 : 15). Anglani rappelle que Rousseau lui-même avoue, dans la préface des *Confessions*, avoir eu recours à quelques « ornements indifférents » pour combler ses trous de mémoire – aveu d'une infime part de fiction dans un récit se voulant véridique. De fait l'ouvrage éclaire de nombreux écarts entre fiction et mensonge chez Rousseau. Un chapitre remarquable analyse, par exemple, la réflexion menée dans la quatrième promenade des *Rêveries* où Rousseau distingue les inventions imaginatives (fables inoffensives pour meubler la conversation) du véritable mensonge. Anglani montre que cette frontière est plus floue qu'il n'y paraît : pressé par la honte ou la timidité, Rousseau cède parfois à des affabulations spontanées qu'il peine ensuite à reconnaître.

L'imposture chez Rousseau revêt ainsi un caractère involontaire et tragique – l'auteur parle à ce propos d'« automatismes » de conduite qui échappent à la volonté du philosophe et le laissent désemparé face à lui-même. En examinant de près des épisodes clés (le vol du ruban, la cassure du peigne de Mlle Lambercier, les mensonges de conversation, etc.), *L'altro Rousseau* met en évidence la dialectique subtile entre mensonge et sincérité qui traverse les *Confessions*. Ce faisant, Anglani prolonge les intuitions de critiques comme Jean Starobinski (1957), qui avait analysé le rêve rousseauiste d'une transparence absolue contrariée par d'inévitables obstacles intérieurs. Ici, l'obstacle prend la forme d'un double imaginaire à qui sont imputés les fautes et les égarements – un stratagème psychologique grâce auquel Rousseau tente de sauver l'idéal de lui-même qu'il veut présenter au monde.

L'aspect le plus profondément philosophique de l'ouvrage réside dans l'étude de cette dualité du moi et de ses enjeux. Anglani montre que Rousseau, en se penchant sur ces propres contradictions, fait une découverte vertigineuse : « l'*io* (le moi) ne coïncide jamais avec lui-même » (p. 75). Autrement dit, il existe toujours en nous une part d'altérité irréductible. Rousseau constate que, même lorsqu'il est « le plus lui-même », une force obscure en lui agit à son insu. L'auteur formule ce constat en des termes frappants : « Lorsque Jean-Jacques est lui-même, il est aussi toujours un autre. Le maximum d'immédiateté coïncide avec le maximum d'aliénation » (p. 75). Une telle affirmation fait écho aux théories modernes de l'identité narrative – on pense à Paul Ricœur et son « soi-même un autre » (1990) – ainsi que qu'aux débats en herméneutique du sujet sur la construction du moi. On affirme surtout le drame intime de Rousseau : celui d'un penseur prônant l'unité et la bonté originelle de l'âme, mais découvrant en lui-même une division profonde.

Anglani insiste sur le fait que cette contradiction interne n'est pas un simple détail autobiographique ; elle menace la cohérence du système philosophique de Rousseau. Comment concilier, en effet, la thèse que l'homme naît bon et un Rousseau qui se révèle en proie à des impulsions négatives spontanées ? L'ouvrage montre que Rousseau tente de résoudre ce schisme en projetant hors de lui ce qui le fait souffrir, en externalisant son mal. C'est ici qu'intervient l'idée d'imposture évoquée dans le titre : Rousseau endosse malgré lui le rôle d'un imposteur à l'égard de lui-même, feignant de ne pas reconnaître ce « moi mauvais » comme sien. Il y a là un enjeu moral et ontologique majeur, que *L'altro Rousseau* éclaire avec brio : Rousseau veut être un sujet unifié et transparent, mais il est rattrapé par son autre intérieur, ce double délirant qu'il accuse de ses propres fautes. Anglani va jusqu'à comparer cet autre à « une espèce de Pinocchio du XVIII^e siècle, toujours en fuite et fasciné par les *lucignoli* (mauvais compagnons) rencontrés en chemin ». La métaphore peut surprendre dans une étude académique, mais elle s'avère parlante pour figurer ce personnage intérieur incontrôlable qui semble guider Rousseau hors du droit chemin. De même, l'analyse des *Rêveries* met en évidence

la tension entre le rêve d'innocence de Rousseau et la persistance d'un sentiment de faute inexplicable qu'il traîne avec lui jusqu'à la fin de sa vie.

Sur le plan stylistique et critique, l'ouvrage de Bartolo Anglani se distingue par son alliage de rigueur analytique et de vivacité narrative. Le sous-titre annonce un propos ambitieux sur la mémoire, l'imposture et l'oubli ; la démonstration tient ses promesses en naviguant habilement entre la lecture minutieuse des textes de Rousseau et une mise en perspective plus large, philosophique et morale. L'écriture est soignée d'un ton mesuré mais engagé, parfois empreinte d'une empathie lucide envers le philosophe. Anglani connaît intimement son Rousseau : les références aux moindres recoins des *Confessions* ou des *Rêveries* abondent, ce qui témoigne d'un travail exhaustif sur les sources. Pour autant, le livre n'est pas qu'une exégèse linéaire – il est construit presque comme un récit critique rendant son fil rouge (la traque de l'« autre » en soi) particulièrement captivant. On apprécie notamment les passerelles que l'auteur jette avec d'autres penseurs des Lumières, pour souligner l'originalité de la posture rousseauiste. Par exemple, Anglani n'hésite pas à convoquer un parallèle avec Goldoni ou Diderot lorsque cela éclaire le débat sur la sincérité et le masque social au XVIII^e siècle. Ces digressions comparatistes, toujours pertinentes, enrichissent le propos sans nuire à sa cohérence. En somme, le style d'Anglani allie la finesse de l'analyse littéraire à une forme presque romanesque de critique – un équilibre peu commun dans les études rousseauistes, qu'il convient de saluer.

En conclusion, *L'altro Rousseau. La memoria, l'impostura, l'oblio*, s'affirme comme une contribution majeure aux études rousseauistes et, plus largement, à la réflexion sur l'autobiographie et le sujet. Bartolo Anglani y déploie une lecture neuve et pénétrante des textes autobiographiques de Rousseau, éclairant d'un jour nouveau les enjeux de la mémoire et de l'identité personnelle au siècle des Lumières. L'ouvrage dialogue de manière féconde avec les grandes voix critiques qui ont précédé (de Jean Starobinski à Philippe Lejeune en passant par Paul Ricœur), tout en apportant sa propre pierre à l'édifice : en forgeant la figure de cet « autre Rousseau », Anglani offre un cadre conceptuel puissant pour comprendre comment un écrivain peut à la fois se révéler et se dissimuler dans le récit de sa vie.

Cette note de lecture ne peut qu'effleurer la richesse de ce livre foisonnant, dont la lecture s'impose à quiconque s'intéresse à la littérature introspective, à la philosophie de la mémoire ou à l'âme torturée de Jean-Jacques Rousseau. L'essai d'Anglani allie la profondeur philosophique à la précision philologique, et il le fait avec une élégance et une rigueur exemplaires. Il en résulte une œuvre stimulante, nuancée, appelant le lecteur à méditer sur la part d'ombre inhérente à toute quête de vérité sur soi.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

LEJEUNE, Philippe (1975) : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.

RICCEUR, Paul (2000) : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil.

RICCEUR, Paul (1990) : *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2012 [1789]) : *Les Confessions*. 2 vol. Paris, Flammarion.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2012 [1782]) : *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris, Flammarion.

STAROBINSKI, Jean (1957) : *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard.