

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ANGLOGERMÁNICA Y FRANCESA

INTERTEXTO Y POLIFONÍA

ESTUDIOS EN HOMENAJE

A

M^a AURORA ARAGÓN

II

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

**INTERTEXTO Y
POLIFONÍA**

Tomo II

Homenaje a M^a Aurora Aragón

INTERTEXTO Y POLIFONÍA

Tomo II

Edición a cargo de:

Flor M^a Bango de la Campa
Antonio Niembro Prieto
Emma Álvarez Prendes



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

OVIEDO, 2008

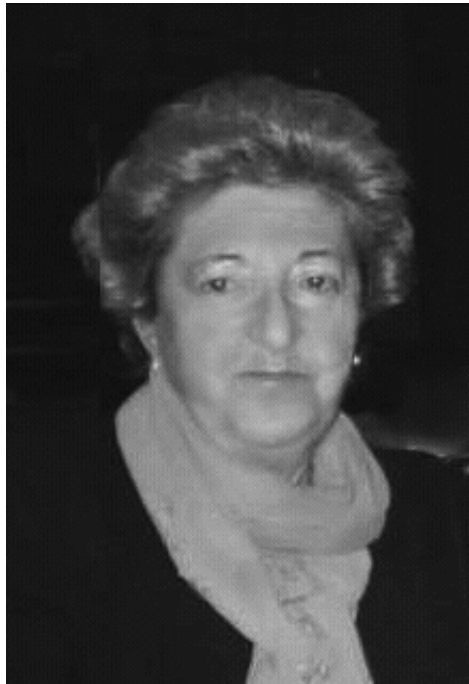
© 2008 Ediciones de la Universidad de Oviedo
© Varios autores

Ediciones de la Universidad de Oviedo
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo (Asturias)
Tel. 985 10 95 03 Fax: 985 10 95 07
[http: www.uniovi.es/publicaciones](http://www.uniovi.es/publicaciones)
servipub@uniovi.es

ISBN obra completa: 978-84-8317-696-2
ISBN tomo II: 978-84-8317-719-8
Depósito Legal: AS/4.283-2008

Imprime: Imprenta Gofer

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.



Mª Aurora Aragón

Índice

TOMO II

2. Lingüística y polifonía

- Plantin, Christian: «Un modèle dialogal de l'argumentation» 737
- Álvarez Castro, Camino: «Enunciados en futuro, inferencia interpretativa y tratamiento polifónico» 757
- Álvarez Prendes, Emma: «'Eppur si muove', ou la concession devant l'Inquisition» 765
- Bango de la Campa, Flor M^a y Prieto López, Virginia: «Las locuciones: a-/dis-/poli-fonía» 773
- Bruña Cuevas, Manuel: «Vicente Salvá, plagiaire? Son dictionnaire bilingue français-espagnol (1856)» 781
- Casal Silva, M^a Luz: «Le 'temps' verbal» 789
- Ciprés Palacín, M^a Ángeles: «Étude des marqueurs dialogiques dans le récit occitan *Vida de Joan Larsinhac* de Robert Lafont» 797
- Corral Fullà, Anna: «La polyphonie en poésie: lecture et musicalisation d'un poème de Baudelaire» 807
- Espuny Monserrat, Janina: «Le sujet qui se cache... Différentes manières de ne pas s'impliquer, ou de se déguiser» 815
- Estrada Medina, Marta: «Les marques phoniques de la polyphonie et la 'question écho'» 825
- González Hernández, Ana T.: «Un estudio de los marcadores polifónicos en *Les demoiselles sous les ébéniers* de Suzanne Prou» 833
- Hermoso Mellado-Llamas, Adelaida: «Polyphonie et concession: le cas de *cependant*» 841
- Jorge Chaparro, M^a Carmen: «Relación entre ciertos campos semánticos y el desarrollo de la acción en *Le Pèlerinage de Charlemagne*»... 851
- Navarro Domínguez, Fernando: «Des énoncés sur d'autres énoncés: quand le slogan imite le proverbe» 859
- Pino Serrano, Laura: «La insubordinación de las subordinadas: coordinación, incrustación y correlación» 869
- Rodríguez Pedreira, Nuria: «La corrélation dans la subordination circonstancielle» 877
- Rodríguez Rañón, Xosé Carlos: «Le complément adverbial de lieu en français et en galicien: étude comparée» 887

• Ruiz Quemoun, Fernande: «Le discours rapporté et le discours allusif, sources de polyphonie»	895
• Tejedor de Felipe, Desiderio: «Point de vue et construction de l' <i>ethos</i> linguistique»	905
• Vázquez Molina, Jesús: «Viaje al centro de la polifonía»	913

3. Polifonía y dialogismo

• Donaire Fernández, M ^a Luisa (coord.): «Dialogismo constitutivo de la lengua»	923
• Espuny Monserrat, Janina: «Polifonía discursiva y/o lingüística»	931
• Vázquez Molina, Jesús: «Diálogo de enunciadores y jerarquía»	935

4. Polifonía y FLE

• Álvarez González, Severina: «La polyphonie dans l'unité didactique» ...	943
• Burrial Sancho, Xavier y Verrier Delahaie, Jacky: «Recours à la polyphonie pour l'interprétation d'énoncés en classe de FLE»	951
• De Agustín Grijalbo, Javier: «L'intertexte: opérations et applications au FLE»	959
• Juan Oliva, Esther: «Debates en torno a la enseñanza del francés, la transición del siglo XIX en España»	967
• Maciá Espadas, Natalia: «Les nouvelles technologies et le français du tourisme»	975
• Martínez García, Juan Ángel: «La canción como polifonía de la clase de francés»	983
• Tomé Díaz, Mario: «FLENET: Français langue étrangère et internet: un projet de recherche et un dispositif pédagogique pour le FLE»	993

5. El texto en traducción

• Arregui Barragán, Natalia: «La monodia estilística en traducción literaria»	1005
• Carol Gres, Mireia: «Traducir la intertextualidad de los textos periodísticos (II)»	1013
• Gallego Hernández, Daniel: «Algunos aspectos en torno a la traducción (español-francés) del nombre propio como referente cultural. El caso de la tira cómica de <i>Mafalda</i> »	1021
• Kwik, Esther: «La traduction de l'humour: une réécriture polyphonique»	1031

• Llorca Tonda, M ^a Ángeles: «Traducir la intertextualidad de los textos periodísticos (I)».....	1039
• Oliver Frade, José M. y Curell Aguilà, Clara: «Traducir poesía: un poema canario de Max Elskamp»	1045
• Pérez González, Lourdes: «Rastreado la pluralidad en el texto traducido...».....	1051
• Pinilla Martínez, Julia: «De la ‘traducción’ de los glosarios científico-técnicos en el siglo XVIII y su contribución a la creación del léxico especializado».....	1059
• Tiayon, Charles y Tolosa Igualada, Miguel: «De la ‘polyphonie traductionnelle’»	1067

6. Cultura y civilización: dialogismos

• Aguilà Solana, Irene: «Viajeros franceses y tabaco en la España del siglo XVIII: aspectos costumbristas»	1079
• Álvarez de la Rosa, Antonio: «La pena de muerte en el espacio de Víctor Hugo».....	1089
• Aragón Cobo, Marina: «Éplucher le lexique de la gastronomie, un régal de polyphonie».....	1097
• Arnal Gély, Anne-Marie: «Polyphonie et discordances à l’Exposition coloniale de 1931 à Paris-Vincennes».....	1107
• Artuñedo Guillén, Belén: «Panorama de la última canción francesa: intertexto y polifonía (II)».....	1115
• Benito de la Fuente, Javier: «Panorama de la última canción francesa: intertexto y polifonía (I)»	1121
• Caamaño Piñeiro, M ^a Ángeles: «Polyphonie chinoise en France: l’art de la calligraphie»	1127
• Cortijo Talavera, Adela: «L’univers romanesque de Boris Vian à rythme de jazz»	1135
• García Casado, Margarita: « <i>Talismano</i> d’Abdelwahab Meddeb: pensée soufie et subversion»	1145
• Iñarrea Las Heras, Ignacio: «Las voces del peregrino: el <i>Voyage d’Espagne</i> de Guillaume Manier (1736)»	1153
• Moscardó Rius, Joana: «Isabelle Eberhardt: nomadismo e identidad».	1161
• Palacios Bernal, Concepción: «Historias de Nodier sobre fondo de paisaje»	1169
• Popa-Liseanu, Doina: «‘Nous avons tous pillé’».....	1177
• Raskin, Lydia: «La bande dessinée francophone: hypertextualité et hypervisualité».....	1185

• Solé Castells, Cristina: «Yo frente al otro: la visión de Alemania en la obra de Albert Camus».....	1193
• Soler Pérez, Ana: «La ‘voix off’ comme élément structurel dans le récit filmique <i>La nuit sacrée</i> ».....	1201
• Tamarit Vallés, Inmaculada: «Le regard du voyageur français sur la femme espagnole et la galanterie au XVIII ^e siècle».....	1209
• Verna Haize, Christine y Corbí Sáez, M ^a Isabel: «Les Cajuns ‘nos cousins d’Amérique’»	1217
 7. Intertexto(s) y polifonía(s) virtuales	
• Fernández Menéndez, Mercedes (coord.): «Intertexto(s) y polifonía(s) virtuales: el formato digital»	1231
• Demaizière, François: «Écriture virtuelle de ressources pédagogiques».....	1237
• Orejudo Prieto de los Mozos, Patricia: «La protección de los derechos de autor en internet: aspectos de Derecho internacional privado y resolución alternativa de litigios en línea»	1245
• Díaz Fernández, Mario: «Intertexto virtual: el formato digital»	1253
 8. Creación literaria y polifonía	
• González Fernández, Francisco: «Présences de Gatti»	1263
• Gatti, Armand: «Il tuo nome era Letizia/Tu nombre era Alegría». Traducción de José M ^a Fernández Cardo	1269
 Epílogo	
• Donaire Fernández, M ^a Luisa: «In honorem Marita Aragón».....	1285
 Índice de autores	1291

2. Lingüística y polifonía

Un modèle dialogal de l'argumentation

Christian Plantin
CNRS-Université Lyon 2

Les études d'argumentation ont connu de profondes transformations à l'époque contemporaine¹. Définies auparavant dans le cadre des théories de l'invention rhétorique et de l'enchaînement syllogistique, elles ont subi le contrecoup de la mathématisation de la logique, et, en France, à la suite des luttes intellectuelles, politiques et religieuses de la fin du XIX^e siècle, les conséquences du rejet de la rhétorique. À la suite des catastrophes militaires et totalitaires qui ont affecté l'Europe, elles ont été retrouvées dans la période de l'après-seconde guerre mondiale, dans une tentative pour reconstruire un «bon discours» rationnel, voulant dire, et même prouver, quelque chose, à la différence des discours fous et tyranniques du stalinisme et du nazisme (Domenach, 1950; Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1958; Toulmin, 1958; voir Tchakotine, 1939).

Curieusement, les œuvres de Perelman et de Toulmin n'ont connu qu'un retentissement sectoriel et limité en France, au moment de leur publication et dans les années 60 et 70. Dans le domaine francophone, le terme «argumentation» a été, de façon on espère définitive, rétabli comme concept honorable dans les sciences humaines d'une part dans le cadre des études linguistiques par Oswald Ducrot, par la théorie à l'intitulé hautement paradoxal d'«argumentation dans la langue», et, d'autre part, par Jean-Blaise Grize, dans le cadre des recherches sur la logique et la cognition naturelles.

Ces apports conceptuels des années 70 et suivantes, sont tout à fait compatibles avec les approches de Perelman et de Toulmin, à une condition essentielle: renoncer à voir dans l'argumentation quelque chose d'élémentaire, à tous les sens du terme et repenser l'activité argumentative dans un cadre aux dimensions suffisantes, et avec un outillage conceptuel substantiel qui se monte certainement à plusieurs centaines de concepts. L'analyse dialogale

1 Cet article correspond à une partie d'un ouvrage sur l'argumentation en préparation pour les PUF collection «Que sais-je?». Il synthétise différents articles cités en bibliographie.

du discours fournit ce cadre, permettant de repenser le yin logique monologique et le yang rhétorique dialogué de l'argumentation.

1. L'argumentation dialoguée

1.1. Doute et contradiction

Le déclencheur de l'activité argumentative est la mise en doute d'un point de vue. Sur le plan épistémique, douter, c'est être dans un état de «suspension de l'assentiment» vis-à-vis d'une proposition ou d'un point de vue; c'est notamment le cas lorsque la proposition est envisagée comme une hypothèse. Du point de vue langagier, dans les termes de Ducrot, cette suspension de l'assentiment se manifeste par la non identification du locuteur à l'énonciateur, la non prise en charge par le locuteur de la proposition qu'il énonce, la «déréalisation» de l'énoncé. Cet état épistémique peut s'accompagner d'un état d'inconfort psychologique du type «inquiétude».

Le dialogue «externalise» cette opération, la rend intelligible, la précise en lui donnant une forme langagière et une configuration micro-sociale: un locuteur soutient une proposition, un point de vue, matérialisée dans un tour de parole; la mise en doute est définie comme un acte réactif d'un interlocuteur qui refuse de ratifier ce tour de parole, et externalise ainsi son refus d'assentiment. Cette situation interactionnelle oblige le premier locuteur à argumenter, c'est-à-dire à développer un discours dit de justification autour de son point de vue. L'argumentation est une activité coûteuse, du point de vue cognitif comme du point de vue interactionnel; on ne s'y engage que contraint par la résistance de l'autre à l'opinion qu'on expose. Mais, symétriquement, le doute ne peut rester «gratuit»; l'opposant doit, de son côté, justifier ses réserves, en développant ses bonnes raisons de douter, soit en apportant des arguments orientés vers un autre point de vue, soit en réfutant les bonnes raisons données en soutien à la proposition originelle. C'est ainsi, par la rencontre du discours et du contre-discours qu'est créée une question argumentative.

Selon la conception dialogale, la situation argumentative typique se définit par le développement et la confrontation de points de vue en contradiction en réponse à une même question. Dans une telle situation, ont valeur argumentative tous les éléments sémiotiques articulés autour de cette question. En particulier, les justifications peuvent s'accompagner d'une série d'actions concrètes, coorientées avec les paroles, et visant à rendre sensibles les positions soutenues.

1.2. Dialogue, polyphonie, intertextualité

Cette définition vise à prendre en compte l'insatisfaction liée aux modèles purement monologiques de l'argumentation qui est apparue au moins de-

puis les années 80, tout en préservant et développant leurs acquis. Il y a irréductiblement de l'énonciatif et de l'interactionnel dans l'argumentation. Selon l'heureuse formulation de Schiffrin «l'argumentation est un mode de discours ni purement monologique ni purement dialogique (...) un discours par lequel les locuteurs défendent des positions discutables» (1987: 17-18). Il s'agit donc d'articuler un ensemble de notions permettant de prendre en compte cet aspect biface de l'activité argumentative; on propose de la reconstruire autour de la notion de dialogue.

Prototypiquement, le dialogue suppose le face à face, le langage oral, la présence physique des interlocuteurs, et l'enchaînement continu de répliques relativement brèves. Les concepts de polyphonie et d'intertextualité permettent d'étendre la conception dialoguée de l'argumentation au discours monolocuteur. Dans la théorie de la polyphonie, le «for intérieur» est vu comme un espace dialogique, où une proposition peut être envisagée comme possible, à titre hypothétique; par convention, on dira qu'elle est attribuée à une «voix» par rapport à laquelle le locuteur se situe. Il s'ensuit un dialogue intérieur, libéré des contraintes du face à face, mais qui reste un discours biface, articulant argumentations et contre-argumentations. D'autre part, l'étude de l'argumentation dialoguée est nécessairement intertextuelle. Dans la version de Ducrot, la parole polyphonique est «mise en scène» par le locuteur, qui se voit ainsi reconnaître une certaine forme d'activité, celle du «metteur en scène» ayant le choix de ses identifications. Par rapport à cette conception, la notion d'intertextualité abaisse le rôle du locuteur, qui n'est qu'une instance de reformulation de discours déjà tenus ailleurs, qui le disent plus qu'il ne les dit. C'est une vision qui s'harmonise bien avec la théorie des lieux communs argumentatifs; une argumentation concrète entre dans des liens d'intertextualité avec les autres argumentations développées autour de la question, ce qui rejoint la notion de script argumentatif (voir infra).

D'une façon générale, on parlera de «modèle dialogal» de l'argumentation pour couvrir à la fois le dialogal proprement dit, le polyphonique et l'intertextuel, afin de mettre l'accent sur un aspect fondamental de l'argumentation, celui de toujours articuler deux discours contradictoires. La préférence pour le dialogue dans l'étude de l'argumentation est d'abord d'ordre méthodologique, dans la mesure où le dialogue permet l'externalisation des positions en présence. Les paragraphes qui suivent se proposent en conséquence de construire un modèle de l'argumentation à partir d'un ensemble de notions définies dans le cadre du dialogue, et de montrer qu'il intègre, ordonne, et éclaire les acquis des conceptions monologiques de l'argumentation.

1.3. Les données

La définition proposée pour l'argumentation comme forme de dialogue autour d'une question amène à reconsidérer ce qu'est une donnée. D'une part, comme dans les modèles du monologue, elles peuvent être inventées ou

issues de l'écrit, mais aussi de l'oral et de dialogues authentiques, ce qui suppose la mise en œuvre d'un mode de traitement et d'une méthodologie spécifiques inspirées de l'analyse des interactions verbales.

D'autre part, et c'est le point essentiel, elles ne peuvent pas se réduire à un énoncé ou à une paire d'énoncés produits par un même locuteur. C'est une conséquence inéluctable de la définition. Qu'il s'agisse de l'oral ou de l'écrit, la donnée de base est constituée d'au moins deux discours antagonistes, en contact ou à distance. On travaille sur un corpus constitué d'au moins deux éléments. Si la mise au point du modèle exige évidemment le recours à des exemples, son ambition reste de permettre de véritables études de cas.

2. Du désaccord conversationnel au désaccord argumentatif

Dans la conversation ordinaire, il existe une «préférence pour l'accord»; en principe l'interlocuteur s'aligne sur le locuteur; puisque l'accord va sans dire, il suffit d'une marque linguistique minimale («oui oui», «OK», «On y va»), d'une marque quasi-verbale («hm hm») ou corporelle (hochement de tête).

L'opposition à une intervention peut être verbale («Je ne suis pas d'accord») ou paraverbale. Dans ce dernier cas, elle se manifeste par des phénomènes bien précis: essais de l'un pour prendre la parole et le refus de l'autre de la céder; apparition de chevauchements entre tours de parole, d'accélération du débit, de haussement de voix; refus d'émettre des régulateurs, ou un excès ironique de signes d'approbation; comportement de partenaire non adressé, non ratifié («T'es sourd ou quoi?»); émission de régulateurs négatifs verbaux ou non (signes négatifs de la tête, soupirs, agitation), etc. L'absence de ratification positive vaut désaccord. Ces épisodes de divergence conversationnelle se caractérisent par leur occurrence non planifiée; leur déroulement également non planifié, ou faiblement planifié; leur possible incidence négative sur les buts de l'interaction globale; la tension qu'ils introduisent entre menace pour la relation (affirmer sa différence en persistant dans son discours) et menace pour la face (sacrifier sa différence en renonçant à son discours); et enfin le fait qu'ils peuvent contenir des arguments.

La contradiction conversationnelle peut être réparée, par les procédures d'ajustement et de négociation (subsistant parfois sous les formes d'un affect de mauvaise humeur) ou évoluer vers l'approfondissement du différend (Traverso).

Les interactions fortement argumentatives reposent sur un différend qui présente des caractéristiques bien spécifiques: il n'est pas réparable instantanément au fil de l'interaction où il est apparu; il est thématiquement dans l'interaction; il peut être porté sur un site argumentatif spécifique (tribunal, réunion de famille, plateau de télévision). Il engendre ainsi des interactions fortement argumentatives, qui sont organisées autour d'un conflit préexistant; le conflit est la raison d'être de ces interactions, et détermine leur déroulement et les interventions qui s'y déroulent sont développées et planifiées.

3. La notion de question argumentative

3.1. Proposer, s'opposer, douter: la question

L'exemple suivant, construit autour de la question «Faut-il légaliser la drogue?» permet de montrer très schématiquement comment se distribuent les rôles argumentatifs, en fonction des trois actes fondamentaux qui constituent l'essence des rapports argumentatifs, proposer, s'opposer et douter.

Proposer. En France, actuellement, «le commerce, la possession et la consommation de la drogue sont interdits»; cet énoncé correspond en principe à «l'opinion dominante», la «doxa», au moins telle que la loi l'incarne. Il existe un autre discours orienté vers une Proposition opposée à cette opinion, dont une formulation très générale est: «P: —Légalisons la consommation de certains de ces produits, par exemple le haschich!». (P) est dans le rôle argumentatif de base, celui de Proposant. Certains locuteurs peuvent s'aligner sur cette proposition; ils sont dans le même rôle argumentatif.

S'opposer. D'autres locuteurs s'y opposent: «O —C'est absurde!». Sont dans le rôle d'Opposant tous les acteurs disposés à tenir ce type de discours négatif vis-à-vis de la Proposition.

Douter. Certains locuteurs ne s'alignent pas sur l'un ou l'autre de ces discours, ils se trouvent dans la position de Tiers, transformant ainsi l'opposition en question: «T: —On ne sait plus qu'en penser. Faut-il maintenir l'interdit sur tous ces produits?»

La question. Une question est ainsi engendrée par la contradiction discours/contre-discours, d'où le schéma:

Proposition vs Opposition —> Question argumentative

La construction du discours argumenté. Le Proposant doit donner des arguments en faveur de la nouveauté qu'il soutient:

(P) — (Argument:) Le haschich n'est pas plus dangereux que l'alcool, or l'alcool ne fait l'objet d'aucune interdiction générale. (Conclusion:) Légalisons le haschich!

La conclusion comme réponse à la question. Considérons la question une fois qu'elle s'est stabilisée. À la question (Q) du Tiers, le Proposant répond donc par l'affirmation de sa position: «Oui! Légalisons le haschich!». Il accompagne cette conclusion d'un discours de soutien, orienté vers cette conclusion. Ce discours constitue, par définition, son argument. La syntagmatique du discours argumentatif est donc la suivante:

Question —> Argument —> (Conclusion = Réponse à la Question)

L'argumentation est donc vue comme un mode de construction des réponses à des questions organisant un conflit discursif.

Réfutation et contre-argumentation. L'Opposant montre que le discours du Proposant est intenable. D'une part, il réfute les arguments du Proposant (il détruit son discours), d'autre part il contre-argumente en faveur d'une autre position qui peut correspondre à l'opinion reçue: «O: —L'alcool fait partie de notre culture, pas le haschich. Et si vous commencez par légaliser le haschich, vous devrez bientôt tout légaliser!». C'est un fait remarquable que la doxa qui d'une certaine façon «va sans dire», est ainsi amenée à se justifier. Son discours peut évidemment se schématiser selon les mêmes principes.

Sur ce problème particulier, l'opposition discursive qui vient d'être schématisée constitue un élément relativement permanent du débat public. La question ne s'est pas toujours posée en ces termes et elle évoluera certainement; les questions argumentatives ont une histoire.

3.2. Origine de la notion

Cette définition de l'argumentation, qui ancre l'énonciation argumentative dans le dialogue entre points de vue incompatibles sur un même objet n'est repérable qu'indirectement dans les approches de l'argumentation dans la langue, la nouvelle rhétorique, le modèle de Toulmin, l'argumentation dans la langue et la logique naturelle, qui mobilisent (parfois seulement de façon implicite) les visions de type intertextuelle ou polyphonique. C'est pourquoi on peut les considérer comme des modèles du monologue. La parole de l'autre y est reconstruite dans le discours propre. Elle n'a pas de statut théorique propre, ce qui se manifeste clairement au niveau des objets: le dialogue (en face à face ou à distance) n'y est pas construit comme objet d'étude.

L'argumentation dialoguée a des antécédents anciens dans la dialectique. La dialectique a cherché à définir les règles d'un débat égalitaire permettant d'avancer vers la recherche, logique ou philosophique, de la vérité; cette orientation a été reprise dans le cadre d'une «Nouvelle dialectique» par van Eemeren et Grootendorst (1996), dans la perspective du règlement de différends guidé par des normes touchant à la forme et au fond du débat. Ces normes assurent en fait la fonction du Tiers.

Le débat dialectique est un hautement conventionnalisé, orienté vers la production de représentations partagées. La notion de question a son origine dans l'interaction judiciaire, théorisée par l'argumentation rhétorique. Les origines de la notion de «Question argumentative» sont anciennes. La Rhétorique à Herennius définit le premier stade de la rencontre judiciaire comme la détermination du point essentiel définissant la cause; ce point se dégage de la conjonction de la riposte du défendeur et de l'accusation de l'accusateur (I-18). On trouve la même idée dans Quintilien «ce n'est que lorsque les parties ne sont plus d'accord que surgit le point à débattre (la *quæstio*)» (*Institution Oratoire*, VII: 1, 6). La question, c'est-à-dire le point à juger se déduit ainsi de la nature de la réplique apportée par l'accusé à l'accusateur.

3.3. Corollaires

La double contrainte. Le schéma montre que l'argumentation se construit sous une double contrainte: elle est orientée par une question et se fait sous la pression d'un contre-discours. Des phénomènes macrodiscursifs caractérisent cette situation:

- Bipolarisation des discours: Attraction des locuteurs tiers intéressés, qui s'identifient aux argumentateurs en vedette, normalisent leur langage et l'alignent sur l'un ou l'autre des discours en présence; symétriquement, exclusion des tenants du discours opposé (*nous vs eux*).

- Phénomènes de figement: Sémantisation argumentative des discours confrontés, production d'antinomies (de «couples antagonistes»), tendance à la stéréotypisation, congélation des arguments en argumentaires prêts à énoncer.

- Corrélativement, apparition de mécanismes de résistance à la réfutation: tendance à présenter les argumentations sous forme d'énoncés auto-argumentés, mimant l'analyticité.

Conditions de discussion. Est-il toujours légitime de proposer? Cette question fait l'objet d'un débat. Van Eemeren et Grootendorst posent que «les partenaires ne doivent pas faire obstacle à l'expression ou à la mise en doute des points de vue» (1996: 124). Cette position reprend celle de Stuart Mill (*On Liberty*), et doit être contrastée avec celle d'Aristote dans les *Topiques* (*Topiques*, I: 11). Les prises de position dans ce domaine doivent tenir compte des conditions pragmatiques de «disputabilité» d'une proposition donnée: on ne discute pas de n'importe quoi (condition sur le sujet, sur l'ordre du jour), avec n'importe qui (condition sur les partenaires), n'importe où, n'importe quand (dans quel cadre), n'importe comment (selon quelle procédure).

4. Paradoxe de l'argumentation

Une série de paradoxes tient au fait qu'on argumente dans une situation orientée par une question et en présence d'un contre-discours.

Argumenter pour P affaiblit P. La croyance argumentative, inférentielle, est considérée comme inférieure à l'évidence sensible ou intellectuelle, et, en particulier à la croyance fondée sur l'évidence de la foi; c'est ce que souligne Newman dans sa *Grammaire de l'assentiment* (1975 [1870]: 153-154): «Beaucoup sont capables de vivre et de mourir pour un dogme; personne ne voudra être martyr pour une conclusion. (...) Pour la plupart des gens, l'argumentation rend le point en question encore plus douteux et considérablement moins impressionnant». Dans le même sens, Thomas d'Aquin discutant la question «Doit-on discuter en public avec les incroyants?» relève parmi les arguments négatifs que «la religion est une chose très certaine; une disputation par sa nature même, la met en doute» (d'après Dayan, 1991: 44; Dayan, 1999: 353).

Réfuter P renforce P; ne pas le faire encore plus. Il vaut mieux être critiqué qu'être ignoré; chercher des contradicteurs est une stratégie argumentative. Réciproquement, on valide un discours en lui apportant la contradiction. L'acte de s'opposer en élaborant un «contre discours» engendre une question qui, par rétroaction légitime les discours qui y répondent. Par ce raisonnement méta-argumentatif, on conclut que, si des professeurs au Collège de France et des Prix Nobel se mobilisent pour réfuter une thèse pseudoscientifique soutenue par une faible femme, c'est bien que cette thèse «les dérange». Le prestige même des réfuteurs renforce la thèse réfutée. Le Proposant est faible en ce qu'il supporte la charge de la preuve. Il est fort car il crée une question.

5. Le différend et le doute

Le différend. L'argumentation apparaît ainsi comme un mode de gestion du différend, parmi d'autres. D'une façon générale le différend peut recevoir un traitement non linguistique (élimination physique de l'adversaire, guerre, violence d'état, violence privée; élimination du discours de l'adversaire (censure); tirage au sort pour décider de l'action à suivre; vote...) ou un traitement linguistique (explication, argumentation, palabre...). Les interactions concrètes combinent ces divers instruments.

Ce modèle propose une première ébauche des conditions génériques permettant d'approcher la notion d'argumentativité. Cette caractéristique de certaines situations langagières se manifeste dans un nombre infini de genres scientifiques, littéraires, conversationnels. Certaines sont orientées vers l'expression et l'amplification du différend (débat d'idées, débats politiques...); d'autres vers sa résolution (négociations, conciliations, médiations...). Chacune obéit à des contraintes légales ou coutumières spécifiques.

Argumentation, débat, conseil. Le débat ne doit pas être considéré comme la pratique dialogale argumentative prototypique; la théorie de l'argumentation ne se confond pas avec une théorie du débat, à plus forte raison de la polémique violente. D'une part, le débat peut être coopératif, nous l'avons vu, et d'autre part, il existe au moins une autre forme type basique d'interaction pleinement argumentative, c'est le conseil, ou la consultation, qui se nouent autour d'une question traitée entre un ou plusieurs conseiller et un conseillé.

Dans le conseil, le concept de tiers passe au premier plan, et, contrairement au débat, il n'y a pas égalité de principe des partenaires vis-à-vis de la question. Cette situation est marquée par le doute et confiance, par opposition à la certitude et l'antagonisme qui caractérisent l'interaction polémique.

6. Degrés et formes d'argumentativité

Dans ce modèle, l'argumentation est définie comme le type d'activité langagière développé dans une situation argumentative. Mais l'argumentativité

d'une situation n'est pas une question de tout ou rien; il faut distinguer des formes et des degrés d'argumentativité en fonction de la combinatoire spécifique des composantes fondamentales: ensembles discursifs (potentiellement) contradictoires, type de contact qu'ils entretiennent, type de question qui émerge et réponses (= conclusions) qui lui sont données, type de discours (= arguments) qui environnent ces conclusions. On peut ainsi aller au delà de l'opposition entre forme narrative, descriptive ou argumentative. Il est ainsi parfaitement possible d'évaluer le potentiel argumentatif de deux descriptions ou de deux narrations contradictoires, à condition évidemment qu'elles soient présentées en support de deux réponses différentes à une même interrogation.

Une situation langagière donnée commence à devenir argumentative lorsqu'il s'y manifeste une opposition de discours. Deux monologues juxtaposés, contradictoires, sans allusions l'un à l'autre, constituent un diptyque argumentatif. C'est sans doute la forme argumentative de base: chacun répète sa position sur des tons à chaque fois différents. Mais la communication est pleinement argumentative lorsque cette différence est problématisée en une Question, et que se dégagent nettement les trois rôles actanciels de Proposant, d'Opposant et de Tiers.

7. Les rôles argumentatifs: Proposant, Opposant, Tiers

La situation d'argumentation précédemment définie est une situation tripolaire, à trois actants: Proposant, Opposant, Tiers. À chacun de ces pôles correspond une modalité discursive spécifique, discours de Proposition (soutenu par le Proposant), discours d'Opposition (soutenu par l'Opposant) et discours du Doute ou de la mise en question, définitoire de la position du Tiers.

7.1. Proposant et Opposant

Les termes de Proposant et d'Opposant ont été définis dans la théorie dialectique, qui voit dans l'argumentation un jeu entre ces deux partenaires. Dans une perspective interactive, l'argumentation devient dialectique lorsque le Tiers est éliminé et que chaque acteur se voit attribuer un rôle («Tu fais le proposant, je fais l'opposant») auquel il doit se tenir durant toute la «partie de dialectique» (Brunschwig). L'élimination du Tiers va de pair avec l'expulsion de la rhétorique et la constitution d'un système de normes objectives/rationnelles; de façon à peine figurée, on pourrait dire que le Tiers est alors remplacé par la Raison ou par la Nature, autrement dit par les règles du Vrai.

Dans la conception rhétorique de l'argumentation, le jeu argumentatif est défini d'abord comme une interaction entre le Proposant, l'orateur, et un auditoire à convaincre, le public Tiers réduit au silence. Opposant et Contre-Discours sont non pas absents, mais repoussés à l'arrière-plan.

7.2. Tiers

Retenir la question parmi les composantes systémiques de l'interaction argumentative pousse à mettre en avant le rôle du Tiers. Dans cette figure se matérialisent la publicité des enjeux et le contact entre les discours contradictoires. Dans sa forme prototypique, la situation argumentative apparaît comme une situation d'interaction entre discours du Proposant et Contre-Discours de l'Opposant, médiatisée par un discours Tiers, donc une situation trilogique, qui s'incarne de façon exemplaire dans l'échange public contradictoire. Les situations argumentatives reconnues comme fondamentales, le débat politique et la confrontation au tribunal sont trilogiques. La parole argumentative est systématiquement pluri-adressée, le destinataire n'étant pas seulement ou pas forcément l'adversaire-interlocuteur, mais dans un cas le juge, dans l'autre le public et son bulletin de vote.

Le Tiers peut certes être le mou et l'indécis, mais aussi celui qui refuse son assentiment à l'une comme à l'autre des thèses en présence, et maintient le doute ouvert afin de pouvoir se prononcer «en connaissance de cause». En ce sens, et conformément aux données les plus classiques, le juge représente une figure prototypique du Tiers. Sont également dans cette position les acteurs qui considèrent que les forces argumentatives en présence s'équilibrent, ou, plus subtilement, que même si l'une semble l'emporter, l'autre ne peut être tenue pour nulle. À la limite, le Tiers aboutit à la figure du sceptique radical, qui n'exclut absolument aucune vision des choses.

La prise en compte de la Question au titre d'élément clé de l'échange argumentatif permet ainsi de laisser aux actants la pleine et entière responsabilité de leurs discours; l'un répondra «non!» l'autre «oui!/si!» sans qu'aucun des deux ne puisse être systématiquement taxé de discours mensonger, ou de mauvaise foi, ou manipulateur. C'est en ce sens que ce modèle de l'argumentation est non cartésien: «Chaque fois que deux hommes portent sur la même chose des jugements contraires, il est sûr que l'un ou l'autre au moins se trompe. Aucun des deux ne semble même avoir de science, car, si les raisons de l'un étaient certaines et évidentes, il pourrait les exposer à l'autre de manière à finir par convaincre son entendement» (Descartes, 1988: 6-7). Par sa base dialogale, le modèle permet de prendre en compte la méthode sceptique-sophistique, si l'on accepte de prendre ces termes dans leur acception historique exacte. Le modèle dialogal tient ses normes du Tiers et de l'Opposant. Sous certaines conditions, il peut en outre être conventionnellement normé dans son langage et par la réalité même, s'il peut-être amené à son contact.

7.3. Actants et acteurs de l'argumentation

Il faut distinguer entre les actants (Proposant, Opposant et Tiers) et les acteurs de la communication argumentative, qui sont les individus concrets engagés dans la communication. Dans une interaction concrète, le même rôle

actancier peut être tenu par plusieurs acteurs (on parlera alors d'alliance argumentative). Les acteurs peuvent occuper successivement chacune des positions argumentatives (ou rôles actanciers), selon tous les trajets possibles. Un acteur peut abandonner son discours d'opposition pour un discours de doute, c'est-à-dire passer de la position d'Opposant à celle de Tiers. Il se peut même que les rôles s'échangent, les partenaires s'étant convaincus mutuellement. Réciproquement, la même position d'actant argumentatif peut être occupée par plusieurs acteurs, c'est-à-dire par plusieurs individus alliés. L'étude de l'argumentation s'intéresse donc, non moins qu'aux systèmes d'anti-énonciation, aux systèmes de co-énonciation.

La distinction actants/acteurs permet de revenir sur le fameux slogan bizarrement tant prisé «l'argumentation c'est la guerre», ainsi que la famille de métaphores belliqueuses qu'on se plaît parfois à lui rattacher. Il importe de ne pas confondre l'opposition entre discours —entre actants— et les éventuelles collaborations ou oppositions entre personnes —entre acteurs. La situation d'argumentation n'est conflictuelle que lorsque les acteurs s'identifient aux rôles argumentatifs. Dans le cas le plus évident, celui de la délibération intérieure, le même acteur peut parcourir pacifiquement tous les rôles actanciers. Si un groupe fortement lié par un intérêt commun examine une question mettant en jeu cet intérêt commun, il arrive fort heureusement que ses membres examinent successivement les différentes réponses possibles à cette question et les arguments qui les soutiennent. Au cours de ce processus, ils parcourent de façon méthodique les différentes positions actancielles, sans identification nette à l'une de ces positions, et sans qu'apparaissent forcément des antagonismes d'acteurs. La polémique n'est pas inhérente à la situation argumentative.

8. Charge de la preuve

La charge de la preuve joue un rôle fondamental en argumentation. C'est un principe conservateur: «Je continue à faire la même chose à moins que vous ne me donniez une bonne raison de changer». Ce principe est définitoire du rôle de Proposant, qui est celui des partenaires qui supporte la charge de la preuve. Il fournit également une définition de la doxa: un «endoxon» (une proposition de la doxa) est une croyance sur laquelle ne pèse pas la charge de la preuve, et donc considérée comme «normale». En droit, l'attribution de la charge de la preuve détermine légalement qui doit prouver quoi, et elle fonde l'appel aux précédents.

D'une façon générale, la charge de la preuve est relative à une question. Si un discutant avance une contre-proposition, il supporte normalement la charge de la preuve sur ce point.

De nombreuses stratégies de débat s'interprètent par la volonté d'inverser la charge de la preuve, de la rejeter sur l'adversaire: elle cesse d'être une caractéristique préalable du débat pour devenir un enjeu du débat.

La charge de la preuve peut varier avec le groupe. Si la doxa du groupe est qu'aucun interdit ne doit frapper la consommation de la drogue, alors, dans ce groupe, c'est le partisan de l'interdit qui doit prouver.

La stabilisation de la charge de la preuve apparaît en fin de compte comme un attribut institutionnel, imposé aux participants (tribunal) ou comme une convention acceptée par les participants, dans un échange dialectique au sens historique du terme.

Hamblin a redéfini la charge de la preuve dans le jeu de langage comme la détermination du joueur à qui revient l'initiative du premier coup. Cette définition peut être transposée aux interactions fortement argumentatives, où l'on constate que le premier tour de parole est très généralement alloué à la personne qui fait la proposition qui sera discutée.

9. Sites

Certaines questions argumentatives se résolvent en un temps relativement bref («Qui va sortir la poubelle?»); d'autres ne peuvent pas se résoudre sur le plan privé et sont portées devant des institutions spécialisées. On peut appeler sites argumentatifs, les lieux organisant le débat et permettant de traiter certaines questions en fonction des normes d'une culture. Les interventions argumentatives qui s'y déroulent sont planifiées notamment par les conventions qui caractérisent le site, en tout premier lieu la codification spécifique des tours et des droits à la parole.

Soit la dispute sur la légalisation de la drogue en France; elle peut être agitée en des lieux aussi divers que le compartiment de métro, la table familiale, le bistrot du coin, la salle polyvalente, la salle du parti où est mise au point la position officielle, l'Assemblée Nationale, la commission des lois, etc.; certains de ces forums sont destinés à l'expression des disputes et ont pouvoir décisionnaire, d'autres non, et visent plutôt l'amplification du débat que sa clôture. Notons que la question cruciale de la charge de la preuve est liée non seulement à l'état de l'opinion générale (la doxa) au moment de la discussion, mais aussi au site où se tient la discussion. Tous ces sites préforment les interactions qui s'y déroulent, notamment leur type interactif.

10. Scripts

On distingue le script et les discours argumentatifs: le script argumentatif préexiste et informe les discours argumentatifs concrets, dont il constitue un élément déterminant, mais non unique. Il est susceptible d'être actualisé un nombre de fois indéterminé, sur une grande variété de sites.

Dès que les questions restent ouvertes, elles attirent les arguments. Il se constitue alors des scripts argumentatifs, attachés aux rôles de Proposant et d'Opposant. Ces scripts (ou argumentaires) fournissent le «stock» d'arguments sur le fond mobilisables sitôt que la question surgit, la partition qui est exé-

cutée avec plus ou moins de bonheur par les acteurs d'un échange spécifique. Le script argumentatif est susceptible d'être actualisé un nombre de fois indéterminé, sur une grande variété de sites.

La mise en évidence de la notion de script modifie largement l'idée héritée du catéchisme rhétorique selon laquelle les arguments sont inventés: ils le sont peut-être dans le cadre judiciaire, mais ils ne le sont pas dans d'innombrables argumentations politiques. Les arguments ne sont pas inventés, ils sont hérités, et le travail du locuteur est de les mettre en parole, de les amplifier. Cette vision a des répercussions sur la conception de l'activité argumentative.

11. Réfuter, contre-argumenter, objecter, concéder

Du point de vue scientifique, une proposition est réfutée s'il est prouvé qu'elle est fautive (le calcul dont elle dérive contient une erreur, les prédictions qu'elle opère sont contradictoires avec les faits observés...). On connaît l'importance que Popper accorde à la réfutation dans ce domaine.

Du point de vue dialogal, la réfutation est un acte réactif argumentatif d'opposition. Une proposition est réfutée si, après avoir été discutée, elle est abandonnée par l'adversaire, explicitement ou implicitement, et il n'en est plus question dans l'interaction particulière ou, d'une façon plus large, dans le débat autour de cette question.

11.1. Manipulations interactionnelles du discours

Disqualification du discours. Sous sa forme radicale, l'objectif de la réfutation est la destruction du discours attaqué. Tous ses éléments entrant dans la définition d'un discours en situation peuvent être utilisés ou manipulés pour le rendre intenable.

La réfutation peut d'abord viser la forme linguistique du discours de l'adversaire. Ce discours est rejeté parce que mal formé, quelle que soit la nature de la malformation: signification obscure, syntaxe incorrecte, lexique ridicule, prononciation défectueuse ou provinciale... ce qui permet de faire l'économie de l'examen de la proposition: «Je ne comprends pas ce que tu dis», «Il parle vraiment très mal l'anglais/le français».

On peut également faire à son adversaire le coup du mépris (que la rhétorique ancienne désigne par le terme d'apodioxis), en refusant même d'argumenter contre lui, la mauvaise qualité de son argumentation étant déclarée évidente: «Je ne ferai pas à votre exposé l'honneur d'une réfutation». C'est une forme de disqualification destinée au tiers, que l'opposant ne peut évidemment pas entendre. L'émotion affichée est le mépris, pouvant aller jusqu'à l'indignation, prêtant le flanc à l'accusation d'arrogance.

Réfutation d'un discours aménagé. Dans les genres argumentatifs socialement ou scientifiquement normés, la réfutation porte sur un segment essentiel extrait du discours où s'exprime une position isolable, effectivement

soutenue. C'est ce que demande le fair-play argumentatif, mais dans les dialogues ordinaires, l'opposant peut procéder à divers aménagements du discours auquel il s'oppose, afin de faciliter sa réfutation, par réduction ou exagération absurdfiante, aménagement intensif, qui rend le discours facile à réfuter: «L: —Ce jardin est mal entretenu! L: —Écoute, ce n'est quand même pas la jungle!».

Changement d'orientation argumentative. Il substitue un terme d'orientation argumentative non-C à un terme d'orientation argumentative C: «Ce que tu appelles courage, je l'appelle témérité». Le même effet peut être obtenu par enchaînement sur les présupposés: «Le contrevenant: —Je n'ai presque rien bu!; (Rapport de police): —Le contrevenant a reconnu avoir bu».

Le changement d'orientation du discours s'opère sur les termes même de ce discours (la rhétorique classique parle d'antanaclase), rejet ironique et agressif: «L: —Nous n'avons pas pu vous réserver un hôtel, en ce moment c'est la foire à Lyon; L2: —J'ai l'impression que c'est souvent la foire à Lyon».

11.2. Prise de distance

On peut parfaitement admettre une conclusion et l'argument qui la soutient, et lui opposer un contre-discours:

Question: —Faut-il accorder largement la nationalité française aux immigrés qui en font la demande?

P1: —La France a une dette envers ses anciennes colonies, qu'elle a exploitées honteusement. Elle doit accueillir largement leurs ressortissants.

P2: —En effet, on devrait, mais on ne peut pas, on n'a pas les moyens de payer pour tous ces gens.

La proposition a établi un «devoir», qui normalement conduit à un «faire»; P2 réfute le faire en opérant une descente modale, valide, en intercalant entre le «devoir» et le «faire» la modalité «pouvoir», ce qui est une opération logique valide.

11.3. Réfutation propositionnelle

Le modèle argumentatif propositionnel distingue différentes composantes qui chacune peuvent être la cible de l'acte de réfutation. La réfutation propositionnelle est centrale pour la théorie de l'argumentation.

Apport d'un contre-argument. La réplique apporte un argument allant dans le sens d'une conclusion en contradiction avec la première:

A: —Construisons la nouvelle école là-bas, les terrains sont moins chers;

B: —Si on la construisait ici, cela réduirait le temps des transports scolaire.

D'une façon générale, de par le jeu de la négation, le fait de fournir une raison de faire l'un se transforme en raison de ne pas faire l'autre. On peut à la rigueur dire que l'argumentation en faveur de X est une contribution à la réfutation de Y, ou une contre-argumentation, en défaveur de Y. On peut simplement considérer qu'on a affaire à un diptyque argumentatif, un schéma classique discours/contre-discours.

On peut réserver l'appellation de contre-argumentation à l'argumentation qui construit un contre-discours structuré, et parler de réfutation lorsque l'intervention se borne à détruire l'argumentation, et n'apporte aucune solution de substitution.

La contre-argumentation, au sens de «présentation d'un argument contre» correspond à l'objection:

B: —Oui mais, si on la construit là-bas, on va allonger la durée des transports scolaires.

Dans cet exemple, la contre-argumentation présente une conséquence indésirable, cas particulier de la conséquence absurde ou de l'effet pervers. Elle peut également, selon le cas, utiliser toutes les formes de la mise en contradiction: votre proposition contredit une autorité, une loi, votre propre politique... Le principe des contraires sert la réfutation (pour arrêter une investigation judiciaire mettant en cause des membres de son propre parti: «Si vous combattez vos amis, alors vous faites des cadeaux à vos ennemis»).

Rejet de l'argument. L'argument donné en faveur d'un autre argument peut être rejeté, sans que rien ne soit dit de la conclusion qu'il visait. Logiquement, elle peut être maintenue, mais elle est au moins déstabilisée:

A: —Pierre arrivera mardi, il veut être là mercredi pour l'anniversaire de Paul;

B: —L'anniversaire de Paul est lundi.

Le rejet de l'argument peut entraîner l'ouverture d'une nouvelle question argumentative (sous-débat, sur une question dérivée), portant cette fois sur l'ancien argument.

Rejet de la loi de passage

A: —Pedro est natif des îles Malvinas, donc il est argentin.

B: —Les îles Malouines sont territoire britannique.

Le connecteur «justement» permet la réorientation d'un argument en faveur d'une nouvelle conclusion (Ducrot, 1982), en substituant une loi de passage à une autre permet de réorienter un argument présenté en faveur d'une conclusion C vers une conclusion opposée:

A1: —Ce soir, on mange des pâtes!

B: —Encore! C'est antidiététique, on en a déjà mangé à midi.

A2: —Justement, il faut les finir.

A2 récupère le contre-argument de B (en introduisant une information supplémentaire en ligne avec l'argument de B «il reste des nouilles»), en substituant à un principe d'hygiène alimentaire un principe d'économie.

D'une façon générale, l'attaque peut porter contre un élément quelconque du schème argumentatif. Soit l'échange:

A: —Tu ne sortiras pas ce soir! Ta soeur a bien attendu d'avoir seize ans.

B: —Je ne suis pas ma soeur!

(A) utilise le principe de justice ou argument a pari «Les êtres d'une même catégorie (i. e. les enfants d'une même famille) doivent être traités de la même façon»; B refuse l'assimilation catégorielle nécessaire à l'application de la règle générale.

Objection

On peut tenter de définir l'objection du point de vue des contenus, comme l'expression d'une opposition argumentative du type de la réfutation, mais plus locale, moins radicale, par le biais d'un argument faible: objecter c'est «faire obstacle», réfuter, c'est abattre. On peut présenter des objections contre tous les types d'argumentation, qu'elles tendent à faire croire ou à faire faire.

Objection et réfutation diffèrent essentiellement par leurs statuts interactionnels. D'une part, objecter c'est présenter un argument n'allant pas dans le sens de la conclusion du partenaire de dialogue tout en maintenant cette conclusion implicite, par exemple en soulignant une conséquence négative de la proposition qu'il défend, dans une démarche qui, comme nous l'avons vu, correspond à la contre-argumentation («Mais si on construit la nouvelle école ici, les élèves auront des déplacements trop longs»). D'autre part, celui qui réfute prétend clore le débat; celui qui objecte maintient le dialogue ouvert; son argument est en quête de réponse, il se présente comme accessible à la réfutation. L'éthos et les états émotionnels affichés lors de ces deux opérations ne sont pas les mêmes: à la réfutation sont associées agressivité et fermeture; à l'objection, esprit de mesure, dialogue et ouverture.

Dans une situation où L1 propose le discours D et L2 lui oppose un contre-discours CD prétendant réfuter D (ou si L1 imagine qu'on pourrait dire que CD), si L1 fait allusion à ce contre-discours (prolepse), alors il le désigne non pas comme une réfutation mais comme une objection: «On pourrait objecter que (reprise de CD)»; «bien que (reprise de CD)». Cette objection sera traitée sous la modalité de la concession.

Concession

Par la concession, l'argumentateur modifie sa position en diminuant ses exigences ou en accordant à l'adversaire des points controversés. Du point de vue stratégique, il recule en bon ordre. La concession est un moment essentielle de la négociation, entendue comme discussion sur un différend ouvert et tendant à l'établissement d'un accord.

À la différence de la réfutation, en tenant un discours concessif, le locuteur reconnaît une certaine validité à un discours soutenant un point de vue différent du sien, tout en maintenant ses propres conclusions. Il peut estimer:

- qu'il dispose d'arguments plus forts que ou plus nombreux que ceux de son opposant;
- qu'il a des arguments d'un autre ordre auxquels il ne veut pas renoncer;
- qu'il n'a aucun argument à opposer mais qu'il maintient son point de vue envers et contre tout et tous, selon la formule «Je sais bien mais quand même».

Dans l'interaction, la concession apparaît comme un pas fait vers l'adversaire; elle est constitutive d'un éthos positif (ouverture, écoute de l'autre).

En grammaire, les constructions concessives monologiques coordonnent deux discours «D1 —connecteur concessif— D2» d'orientation argumentatives contradictoires tout en ayant pour orientation globale celle du second membre D2: «Certes D1 mais D2»; «Bien que D1, D2»; «J'admets D1 mais je maintiens D2»... D1 reprend ou reformule le discours d'un opposant réel (ou évoque d'un discours d'un opposant fictif), D2 réaffirme la position du locuteur.

Les discours contre

D'une façon générale, à chaque type d'argument correspond un discours contre: «contre l'autorité», «contre les témoignages», «contre les définitions», «contre l'induction», «contre les exemples», contre ... Ce discours contre peut être exploité comme une réfutation, une objection ou une concession.

Par exemple, la réfutation des argumentations fondées sur des dires d'experts se fait selon les lignes suivantes, que l'on retrouve dans tous les discours «contre les experts»:

- L'autorité ne satisfait pas aux conditions d'expertise dans le domaine en question
- L'autorité n'est pas interprétée correctement
- Le domaine en question ne relève pas du domaine de compétence spécifique de l'expert
- On ne dispose d'aucune preuve directe
- Il n'y a pas consensus parmi les experts.

Le discours contre fournit l'ossature d'une position critique face au type d'arguments correspondant.

Conclusion

La notion fondamentale de question permet de dégager un ensemble de notions systématiques permettant l'étude de l'argumentation dans le dialogue et le discours. Cette conception entraîne une révision de la notion même de donnée en argumentation (au moins une paire de discours en contradiction). La conception dialogale est intégrante. Elle utilise des notions fondamentales comme celle d'orientation de la théorie de l'argumentation dans la langue ou la réflexion sur les objets proposée par la logique naturelle. Elle permet d'établir un lien avec une riche tradition d'études logique et rhétorique. Elle ouvre de nouvelles perspectives sur le rapport entre argumentation et démonstration, ainsi que sur la place de l'émotion dans l'échange argumentatif. Enfin, elle permet de poser le problème de l'argumentation comparée, c'est-à-dire des formes d'argumentation pratiquées dans différentes cultures.

Bibliographie

- (1989): *Rhétorique à Herennius*, (trad. de Guy Achard), Les Belles Lettres, Paris.
- Anscombe J.-C. et Ducrot, O. (1983): *L'Argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles.
- Aristote (1967): *Topiques*, (texte établi et traduit par Jacques Brunschwig), Les Belles Lettres, Paris.
- Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (2002): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris.
- Domenach, J.-M. (1950): *La propagande politique*, PUF, Paris.
- Ducrot, O. (1980): *Les mots du discours*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1988): *Polifonía y argumentación*, Universidad del Valle, Cali.
- Eemeren, F. van et Grootendorst, R. (1996): *La nouvelle dialectique*, (trad. de *Argumentation, Communication, and Fallacies*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, N. J., 1992), Kimé, Paris.
- Hamblin, C. L. (1970): *Fallacies*, Methuen, Londres.
- Newman, J. H. (1975 [1870]): *Grammaire de l'assentiment* (traduit de l'anglais par M.-M. Olive), Desclée de Brouwer, Paris.
- Perelman, Ch. et Olbrechts-Tyteca, L. (1976 [1958]): *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.
- Plantin, Chr. (1990): *Essais sur l'argumentation*, Kimé, Paris.
- (1996): *L'argumentation*, Éditions du Seuil, Paris.
- (éd.) (2000): *La argumentacion*, (n° spécial *Escritos*, 17/18), Université de Puebla, Mexique.

- Quintilien (1977): *Institution oratoire* (texte établi et traduit par J. Cousin, tome IV, livre VI et VII), Les Belles Lettres, Paris.
- Schiffrin, D. (1987): *Discourse Markers*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Tchakotine, S. (1939): *Le viol des foules par la propagande politique*, Gallimard, Paris.
- Toulmin, S. E. (1958): *The Uses of Argument*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Traverso, V. (1999): *L'analyse des conversations*, Nathan, Paris.

Enunciados en futuro, inferencia interpretativa y tratamiento polifónico

Camino Álvarez Castro
Universidad de Oviedo

La reflexión sobre el tiempo que está por venir, el morfema de futuro y los enunciados en futuro en lengua francesa inspira numerosos interrogantes, planteados en diversos campos de estudio —ya sea la ontología, la cognición, la semántica, la pragmática, etc.—. Entre otras cuestiones, las variadas interpretaciones de los enunciados en futuro nos llaman la atención sobre el hecho de que no parece tratarse exclusivamente de una cuestión de localización temporal y de que, además del morfema de futuro, otros elementos, lingüísticos o no, también jugarían un papel a este respecto. Pero, a la vista de tales resultados interpretativos —más o menos alejados del marco de la temporalidad propiamente dicha—, no podemos dejar de preguntarnos qué lugar ocuparía entonces la hipótesis referencial en lo que concierne al análisis del futuro.

Cuando tratamos de hallar una respuesta a esta cuestión surge otra, que nos lleva a preguntarnos por la diferencia entre nuestra capacidad representacional sobre eventualidades futuras, que carecen de estatus ontológico, y nuestra capacidad representacional sobre eventualidades pasadas, de las que podemos describir hechos confirmados. Cuando utilizamos una forma verbal de futuro, ¿es posible que estemos describiendo hechos que no disponen de realidad? En otras palabras, ¿cuál sería el estatus de un uso «descriptivo»¹ como *Paul passera demain au bureau?*

1 En el marco de la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson, se habla de uso descriptivo de un enunciado cuando su forma proposicional describe bien un estado de cosas en el mundo real —o en un mundo posible—, bien un estado de cosas deseable. Se habla de uso interpretativo de un enunciado cuando su forma proposicional representa otra representación con forma proposicional también, a la que se parece por poseer un contenido proposicional similar. Esta representación puede ser un pensamiento atribuido a una instancia distinta del locutor en el momento del habla, a propósito de un estado de cosas, o un pensamiento deseable. Cf. Sperber y Wilson (1995: 228-229).

Podemos pensar que persiste un valor modal-epistémico. En ese caso, cuando asertamos algo en futuro se dejaría reformular por *Je suppose que Paul passera demain au bureau*. El futuro se interpretaría como una realización posible en el interior de un mundo posible. O podríamos pensar, en cambio, que existe una simetría entre la descripción de eventualidades pasadas y la de eventualidades futuras. De la misma manera que entendemos que los enunciados en los que aparece una forma verbal de pasado —y que comunican una eventualidad pasada— son descripciones del mundo en un determinado estado ya acaecido, ¿podría ser interpretado el futuro como la descripción de unos hechos que pertenecen al mundo en un determinado estado?

Estas breves observaciones no deben ocultar las cuestiones que se abren a su paso como, por ejemplo, la diferencia conceptual entre la representación del tiempo futuro y la representación del tiempo pasado, debatida ampliamente por lingüistas y filósofos. Una de las diferencias señaladas es el hecho de que nos representamos los acontecimientos futuros en forma de estructura arborescente: no solo nos representamos la secuencia de los acontecimientos tal como la escuchamos, sino que cada uno de esos acontecimientos puede ser el nudo del que salen diferentes ramas. Es la estructura del tiempo ramificado. Esa representación estaría limitada, no obstante, por nuestra propia capacidad cognitiva y por el hecho de que se trata de un sistema de probabilidad más o menos abierto. Cuando yo les digo *Vendredi prochain, je prendrai l'avion*, puede que les parezca inverosímil la posibilidad de que finalmente no haga el viaje y por lo tanto ni siquiera aparezca esa hipótesis en su representación arborescente. De este modo, la estructura arborescente sería en realidad un esquema ideal, pues no llegamos a representarnos todas las bifurcaciones posibles. Incluso habría que plantearse si llegamos a representarnos un camino con una más alta probabilidad que los demás de ser el realizado o si simplemente nos representamos un camino como verosímil.

Por ejemplo, si yo les digo *Les actions de Wanadoo monteront de 10%*, algunos de ustedes irán a comprar acciones hoy mismo, pero no están pensando que se trata de algo más probable que otra cosa. Del mismo modo, si yo les digo *Les actions de Wanadoo ont perdu 10 points ce matin*, también pueden creer que se trata de buena información. La hipótesis de base referencial, es decir, el conjunto de condiciones que permiten asociar un valor de verdad a una representación en el futuro no sería estrictamente diferente de la que adoptamos para una representación en el pasado. La diferencia radicaría en el hecho de que el pasado es objeto de verificación. Pueden, por ejemplo, corroborar la información sobre lo ocurrido esta mañana con las acciones de Wanadoo en el periódico. En cambio, en el futuro las condiciones de verificación están asociadas a lo que va a ocurrir. Por ello, debemos preguntarnos si repercutiría de alguna manera en la interpretación de los enunciados en futuro en uso descriptivo.

Ante todas estas cuestiones, se pueden emprender varias vías de reflexión. Desde una perspectiva pragmática, podemos interesarnos por la fuer-

za con la que, como interlocutores, mantenemos la creencia en la realización futura de un acontecimiento, independientemente de la probabilidad o posibilidad de que pueda llegar a ocurrir o no². Cuando interpretamos un enunciado, producimos una hipótesis acerca de lo que pensamos que el locutor ha querido comunicarnos en referencia a un estado del mundo en un momento por venir. En la realización de esta tarea, no solo contamos con la información codificada lingüísticamente, sino también con informaciones contextuales activadas en nuestra mente a partir del momento en que recibimos el enunciado. El número de indicios de los que dispondríamos en cada etapa del proceso interpretativo y para cada enunciado es variable. En consecuencia, el grado de certeza que depositamos en nuestra propia hipótesis también será mayor o menor.

Otra cuestión sería la confrontación de esa hipótesis con determinados supuestos contextuales. De esa confrontación resultará y dependerá nuestra propia adhesión y el grado de nuestra adhesión a esa proposición, en calidad de hipótesis contextual que pasaría a formar parte de nuestro entorno cognitivo. Cobra especial protagonismo, en la investigación pragmática a este respecto, la identificación de los factores que constriñen dicho proceso y cuyo diálogo, en unas condiciones particulares, autoriza al interlocutor a sostener una representación en el futuro como verosímil sin que la indeterminación ontológica intervenga. La dimensión modal, en el sentido de grado de certeza denotado por el morfema de futuro que se le ha llegado a atribuir, pasaría a ser, pues, bajo este enfoque, el resultado del diálogo establecido entre varios parámetros externos al tiempo verbal, en la gestión llevada a cabo por el interlocutor de su hipótesis interpretativa.

Habiendo esbozado hasta aquí algunos de los temas de debate alentados por el análisis de los enunciados en futuro y por la reflexión sobre el tiempo que está por venir, queremos completar esta presentación trasladando nuestro prisma a la perspectiva polifónica y reconociendo de antemano la distancia que separa un enfoque del otro. Si bien con un programa diferente, el interés por los tiempos verbales no es nuevo para aquellos que desarrollan su investigación en el ámbito de la polifonía, como así lo muestran los estudios dedicados al imperfecto (Donaire, 2006) o al condicional (Haillet, 2002), por ejemplo. No obstante, pese a compartir presupuestos teóricos, los diferentes trabajos vertidos desde la óptica polifónica no siempre han tenido un mismo campo de aplicación. Teniendo en cuenta la problemática abordada

2 En este sentido, no parece que la diferencia entre nuestra capacidad representacional en lo que concierne a las eventualidades futuras y a las eventualidades pasadas esté relacionada con la actitud del locutor hacia su proposición. Si yo les digo que voy a resucitar tras mi muerte, tanto en pasado (*J'ai ressuscité après ma mort*) como en futuro (*Je ressusciterai après ma mort*), seguramente no me creerán en ningún caso de acuerdo a sus convicciones o a mi reputación de loca, por ejemplo. Consideraciones de este tipo permitirían plantear una discusión en nuevos términos sobre la noción de modalidad respecto al futuro.

en la primera parte de este artículo, nos situaremos en una perspectiva enunciativa que toma en consideración el análisis polifónico de los enunciados, cercana a la de Haillet (2002). No obstante, en una reflexión más amplia que adopte esta línea de investigación, una de las tareas que habría que acometer para conocer y comprender el comportamiento del morfema de futuro en el marco del enunciado sería su definición en lengua, tal como reclama Donaire (2006) para el imperfecto³.

Haillet considera que todo enunciado en el que aparece una forma verbal es una representación del proceso y así emplear uno u otro tiempo verbal supone representar el proceso de una manera u otra, en lo que concierne principalmente a la temporalidad y al aspecto⁴. La hipótesis de trabajo de Haillet se completa con un análisis polifónico de los enunciados. La interpretación de los enunciados se lleva a cabo tomando en consideración la actitud atribuida al locutor respecto a los diferentes puntos de vista proyectados sobre el objeto representado. Haillet se apoya en la distinción recogida por Ducrot (1984) entre «locutor» y «enunciador». El locutor, responsable del enunciado, da existencia a través de este a uno o varios enunciadores, correspondientes a otros tantos puntos de vista. Además, puede identificarse con el enunciador responsable de un punto de vista o, por el contrario, puede distanciarse, lo que no significa necesariamente que rechace su punto de vista, sino que no asume su responsabilidad.

Veamos cómo se podría aplicar los presupuestos manejados por Haillet a *Paul passera demain au bureau*. Este enunciado constituiría la representación discursiva de un número aún por definir de puntos de vista sobre el objeto “Paul-passer-au bureau”⁵. El enunciado representaría este objeto en un momento posterior al «ahora» del locutor, punto de vista atribuido por defecto al locutor. Pero a la vista de la problemática expuesta al comienzo de esta reflexión, ¿en qué términos estaría asumiendo el locutor tal punto de vista sobre un objeto que no dispone de realidad? El análisis de Haillet no se llega a plantear este interrogante de este modo, pero apunta que el objeto en cuestión se encuentra representado en un enunciado en futuro como *Max déposer une demande de logement* como «imaginado» o no integrado en lo que él denomina la «realidad del locutor»⁶. Pese a la distancia que separa al en-

3 En opinión de Donaire (2006), si el enunciado y el discurso son polifónicos es porque la lengua es ella misma polifónica.

4 Tras esta consideración subyace una distinción entre la representación instruida por el enunciado, por un lado, y el objeto representado, por otro lado. El objeto representado al que se refiere Haillet es un objeto constituido por el discurso, que proyecta sobre él al menos un punto de vista.

5 Por convención, utilizamos la anotación esquemática de Haillet, que a su vez se inspira de la propuesta por Maingueneau (1981) y que consiste en combinar el infinitivo del verbo con los guiones y las comillas.

6 Esa «realidad» a la que se refiere Haillet no es una noción equivalente a la utilizada en nuestro interrogante, ya que se trata de una construcción discursiva, del mismo modo que el locutor es, según la descripción de Ducrot, un ser del discurso constituido en el senti-

foque polifónico de la perspectiva que hemos desplegado anteriormente, algunos paralelismos salen a la luz. Ateniéndonos a la definición de la realidad del locutor ofrecida por Haillet, no estarían integrados en ella aquellos puntos de vista que representan al objeto de tal manera que no se puede afirmar de él que ha modificado el estado del mundo o que lo está haciendo en el momento de enunciación. Asimismo, no deja de ser significativa la utilización del participio francés «imaginé», que refleja la carencia de un estatus, pero en esta ocasión discursivo.

Por otra parte, nos preguntamos si esta representación del objeto como imaginado no podría ser correlativa de una configuración polifónica de los enunciados en futuro en uso descriptivo, de un modo cercano a lo que ocurre en los enunciados en condicional. Nos gustaría saber si tal representación discursiva de un proceso puede llegar a convocar a varios enunciadores y cuál es el debate que se establece entre sus diferentes puntos de vista. Detengámonos en el análisis llevado a cabo por Haillet (2002) de los enunciados en condicional, como por ejemplo: *J'étais convaincu qu'un jour, ils feraient appel à moi*⁷. La principal característica de cualquier enunciado en condicional temporal es que representa el proceso como ulterior a una referencia pasada. En un análisis polifónico, esta proyección del proceso a partir de un momento particular constituye un punto de vista, junto a otro punto de vista atribuido al locutor que representa esa proyección como anterior a su «ahora». En el caso del enunciado mencionado, la instancia representada como origen de la proyección hacia el futuro del proceso «eux-faire-appel» no sería «yo-ahora», locutor-autor del enunciado, sino «yo-entonces», al que Haillet identifica con el «locutor como ser del mundo»⁸.

Retomemos el enunciado *Paul passera demain au bureau*, que yo les vuelvo a enunciar en este momento. Uno de los puntos de vista reflejados es

do del enunciado. La realidad del locutor está compuesta por los puntos de vista que el discurso representa como asumidos por el locutor y expresados o parafraseables por una aserción que representa el objeto como anterior o simultáneo al «ahora» del locutor (Haillet, 2004: 97). Ese locutor presenta una enunciación y pone en juego así, según explica Haillet, un parámetro enunciativo, el momento —o intervalo— de enunciación. El «ahora» del locutor o momento de enunciación formaría parte de la descripción que el enunciado hace de su enunciación.

7 Utilizamos como ilustración esta clase en particular de enunciados en condicional temporal porque, aunque en un marco teórico diferente, combina los dos tipos de representación sobre los que hemos articulado nuestra reflexión en la primera parte: al lado de la representación de un acontecimiento futuro respecto a una referencia particular, aparece otra representación en el pasado respecto a una referencia particular.

8 La noción de locutor, entidad del discurso a la que Ducrot hace referencia, recubre dos instancias: el «locutor como tal» y el «locutor como ser del mundo». El primero es el responsable de la enunciación y posee únicamente esa propiedad. Correspondería al «locutor» al que hemos hecho mención hasta ahora. En cuanto al segundo, es una persona «completa» y posee, entre otras propiedades, la de ser el origen del enunciado, aunque sigue siendo un ser de discurso. Haillet refleja este desdoblamiento con la distinción entre el «locutor-autor» y el «locutor-objeto» respectivamente.

aquel que representa el proceso “Paul-passer-au bureau” como no integrado en la realidad del locutor. Como ya hemos comentado, el locutor, *Je*, se identificaría en este enunciado con el enunciador responsable de tal punto de vista. De hecho, si introdujéramos una marca de primera persona, por ejemplo «sans mon consentement», ese «mon» les remitiría a un enunciador en primera persona. También designaría a *Je* y les obligaría a identificarle con ese enunciador. Un enunciado en futuro como este comparte un punto de vista de esta naturaleza con algunos enunciados en condicional. No obstante, no comparte sus circunstancias. En los enunciados en condicional, ese punto de vista aparece en un discurso que lo condiciona mediante un marco hipotético correlativo necesario —*Pour ma part, à la place du président désavoué, je ne resterais pas un instant en fonction*—, o pone en escena otro punto de vista que podríamos considerar «complementario». En efecto, en los enunciados en condicional de hipótesis que representan el proceso como imaginado en correlación con una estructura hipotética, ese segundo punto de vista representa el proceso disociado de la estructura hipotética parafraseable por *même si*, siendo asumido asimismo por el locutor e integrado en la realidad de este. También puede tratarse de un punto de vista parafraseable por la aserción frente a la que el locutor, que se identifica por lo menos con el enunciador correspondiente al primer punto de vista, manifiesta su distancia —enunciados de alteridad enunciativa⁹—.

Estas observaciones nos llevan a pensar que el punto de vista que hemos identificado en nuestro enunciado no aparecería tampoco en solitario. Además, si recordamos nuestro planteamiento inicial, así como entonces exponíamos la hipótesis de que el interlocutor se representaría un camino —de entre todos los que componen una estructura arborescente— como verosímil, en el marco actual podría ser el caso que el locutor de *Paul passera demain au bureau* asumiera el primer punto de vista porque al mismo tiempo asume otro que le sirve de complemento. Así, podríamos llegar a plantear la convivencia de dos puntos de vista sobre el proceso, al considerar que el enunciado hace aparecer un segundo punto de vista que representa el proceso no como posterior al «ahora» de su responsable, sino como contemporáneo a otro enunciador, situado en un momento o intervalo particular designado en este caso por el adverbio «demain», o por alguna información contextual accesible en otros casos. No tendría que tratarse necesariamente de un punto de vista verbalizado, ni de un pensamiento. De hecho, en la perspectiva polifónica, el discurso no copia necesariamente la realidad, sino que representaría una forma de realidad creada por él. De este modo, el locutor no estaría representando, en un enunciado en futuro como el que estamos analizando, esa otra instancia como habiendo dicho o pensado algo en un momento determinado. Se trataría de dos puntos de vista distintos, pero no contradictorios. A este respecto, debemos tener en cuenta la diferencia

9 Cf. Haillet (2002: 31-98) para un análisis polifónico en profundidad de estos enunciados.

que separa este enunciado en futuro del primer enunciado en condicional. En el caso del enunciado en futuro, no es posible identificar una instancia distinta al “yo-ahora”, en el sentido de un enunciador externo al locutor o del desdoblamiento del propio locutor en locutor-autor y locutor-objeto, como responsable de una aserción en presente. Por ello, el locutor-autor asumiría los dos puntos de vista, lo que podríamos interpretar como una «perspectiva temporal particular», fenómeno cercano a lo que ocurre en los enunciados en condicional temporal objetivos en opinión de Haillet¹⁰ y que nacería como consecuencia de la indeterminación «discursiva» del proceso representado “Paul-passer-au bureau”.

Para concluir con este breve tránsito por tierras polifónicas, hemos de señalar que al tiempo que se hace necesario un estudio pormenorizado y una catalogación adecuada de los enunciados en futuro desde esta óptica polifónica, cabe preguntarse si la dimensión polifónica no solo es un efecto discursivo que afecta a los enunciados, sino que también afecta al valor en lengua del morfema de futuro. En este sentido, nos hacemos eco de la tesis esgrimida por Donaire (2006) para reclamar un análisis explicativo de los tiempos verbales como morfemas en el marco de un enfoque polifónico de la lengua: los tiempos verbales no solamente sirven para localizar, sino que también sirven para significar. Este sería, a nuestro entender, uno de los puntos de partida para reflexiones futuras en torno al morfema de futuro desde la perspectiva polifónica, en lo que supondría una mirada sobre la capacidad representativa y el significado de este morfema. De hecho, ese interés por identificar la función precisa atribuible al morfema de futuro, o a cualquiera que sea el tiempo verbal en cuestión, en la construcción del sentido del enunciado también se plasma en la investigación sobre la interpretación de enunciados desde una orientación pragmática.

Bibliografía

- Donaire, M^a L. (2006): «Imparfait anaphorique, imparfait polyphonique?», en Riegel, M. y otros (eds.): *Aux carrefours du sens. Hommages offerts à Georges Kleiber pour son 60^e anniversaire*, Peeters, Lovaina-París, 353-366.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París.
- Haillet, P. P. (2002): *Le conditionnel en français: une approche polyphonique*, Ophrys, París.
- (2004): «Cadres hypothétiques au conditionnel et stratégie concessive», en Donaire, M^a L. (ed.): *Dynamiques concessives/Dinámicas concesivas*, Arrecife, Madrid, 95-116.

10 Al contrario que en los empleos temporales subjetivos, en los empleos temporales objetivos el punto de vista que representa el proceso como ulterior a una referencia pasada no es interpretado como correspondiente a las palabras o al pensamiento de alguien en un momento pasado (Haillet, 2002: 27).

- Maingueneau, D. (1981): *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Hachette, París.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1995 [1986]): *Relevance. Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford.

«Eppur si muove», ou la concession devant l’Inquisition

Emma Álvarez Prendes
Universidad de Oviedo

Liminaires

Dans ce travail¹, nous nous proposons de caractériser les structures concessives (i.e. «Malgré cette victoire ce soir des nationalistes, beaucoup d’Écossais ne se disent pas prêts pour l’indépendance»², «Ton devoir est de te sacrifier pour autrui. Cependant, n’imagine pas que ton sacrifice rendra heureux ceux auxquels tu le dédieras»³, «Aux États-Unis on imagine que la production d’un film se passe toujours très bien, cela n’a pas toujours été le cas pour vous»⁴, etc.) et de les distinguer d’autres types de rapport oppositif — notamment celui que l’on appelle «adversatif» (i.e. «Ce n’est pas un corbeau, mais une pie»⁵, «Je ne pleure pas, je sanglote avec des hoquets»⁶, etc.).

Adversativité et concession sont toutes deux des stratégies discursives oppositives, mais se profile une nette différence entre elles. Pour la grammaire traditionnelle, cette différence relève du domaine de la syntaxe: les constructions adversatives sont associées à la coordination alors que les énoncés concessifs le sont à la subordination (Grevisse, 1986: 1647 et 1667). Pour nous, la différence se trouve ailleurs. Elle est de nature sémantico-pragmatique et a surtout trait à la façon dont chacune de ces deux constructions réfute un argument préalablement affirmé. La principale différence entre adversativité et concession repose, en effet, sur une question de degré ou de

1 Communication inscrite dans le cadre du projet de recherche «Dinámicas concesivas: de la lengua al discurso» (ref. HUM2004-00457/FILO).

2 Exemple tiré du journal télévisé de 20h de France 2 (04/05/2007).

3 Nothomb, A. (1999): *Stupeurs et tremblements*, Le livre de poche, Paris, p. 99.

4 Exemple tiré du journal télévisé de 13h de France 2 (16/06/2006).

5 Exemple tiré du journal télévisé de 13h de France 3 (19/05/2006); allusion à l’affaire ‘Clearstream’ où un dénonciateur anonyme n’a cessé d’ajouter de nouveaux noms à ceux déjà connus.

6 Herzog, M. (2005): *Annapurna. Mon premier 8000*, Arthaud, Paris, p. 357.

polarité: tandis que dans les constructions adversatives l'on trouve toujours la négation explicite d'un argument affirmé auparavant⁷, l'on ne trouve pas nécessairement de négation —explicite ou implicite— d'argument précédent dans les énoncés concessifs; la réfutation de cet argument se fait dans ces derniers par un autre moyen. Dans l'article qui suit nous nous proposons de justifier notre hypothèse sur la différente polarité de ces deux types d'énoncés à l'aide d'un exemple célèbre: celui, attribué à Galileo Galilei, d'«Eppur si muove» (ou «Et pourtant elle tourne [la Terre]»).

Mais avant d'initier notre analyse linguistique, il conviendrait peut-être de rappeler brièvement quel était l'état de la science à l'époque où vécut le célèbre astronome et physicien italien et quel y fut l'impact de son affirmation, afin de bien pouvoir saisir par la suite nos raisonnements.

1. La science à la fin du XVI^e siècle et la contribution de Galilée

Galileo Galilei (1584-1642), dit Galilée, doit sa notoriété dans le domaine scientifique à l'application des mathématiques au monde de la physique, ce qui entraîna l'abandon des vieux concepts de la physique aristotélicienne. Dans la cosmogonie aristotélicienne, la Terre constituait le centre —immobile— de l'Univers. L'Église catholique, principale puissance politique et culturelle de l'époque, avait fait sienne cette théorie, car elle s'accordait à merveille avec le fait que Dieu se soit fait homme sur Terre. Mettre en doute l'immobilité de la Terre revenait, en somme, à questionner l'Église et son dogme.

En 1543, un astronome polonais, Nicolas Copernic, publia un ouvrage où il défendit pour la première fois une thèse héliocentrique: le Soleil, et non la Terre, serait le centre de l'Univers. Lorsqu'il fut nommé professeur de mathématiques à l'Université, Galilée enseigna une astronomie conforme aux programmes officiels; il connaissait déjà les théories de Copernic, mais il n'avait pour l'instant aucune preuve de leur bien-fondé. Tout change en 1610, avec la publication de son ouvrage *Sidereus Nuncius* (ou le *Message Celeste*), où il défend la théorie copernicienne. La raison de ce changement d'attitude est due à une importante découverte scientifique: celle de la lunette astronomique, qui lui permit d'avertir les satellites de Jupiter. Ce fait marqua la fin du géocentrisme, car il apporta la preuve décisive que la Terre n'était pas le centre de tous les mouvements célestes.

En ce qui concerne son affrontement avec l'Église, Galilée avait osé affirmer que le discours religieux ne devait aucunement se mêler aux débats

7 Négation dite aussi «métalinguistique»: «J'appellerai 'métalinguistique' une négation qui contredit les termes mêmes d'une parole effective à laquelle elle s'oppose. Je dirai que l'énoncé négatif s'en prend alors à un locuteur qui a énoncé son correspondant positif» (Ducrot, 1984: 217). Elle se différencie ainsi de la négation descriptive, «qui est affirmation d'un contenu négatif, sans référence à une affirmation antithétique» (Ducrot, 1972: 123), i.e. «Il n'y a pas un nuage dans le ciel».

scientifiques; il fut alors, en 1616, convoqué une première fois devant le Saint-Office. Lorsqu'en 1623 est élu pape un cardinal qui l'avait toujours soutenu, Galilée croit pouvoir enfin sortir de sa retraite. Il discute de la publication de son *Dialogue concernant les deux principaux systèmes du monde* et s'engage à y exposer objectivement les deux visions du monde existantes. Mais lorsqu'en 1632 l'ouvrage est finalement publié, certains font remarquer au pape que ses recommandations n'ont pas été suivies: le beau rôle est accordé au porte-parole de Galilée, alors que le défenseur des idées aristotéliennes est souvent mené en dérision. Le pape fut donc contraint d'instruire un deuxième procès contre Galilée, où l'on lui demanda de se rétracter de toutes ses idées sur le mouvement de la Terre. Galilée fit ainsi, mais la légende lui attribue l'articulation du bout des lèvres du mot «Eppur si muove» tout à la fin du procès.

Nous pouvons à présent nous engager dans l'analyse de cet énoncé concessif employé par Galilée et essayer de voir quelles sont les principales différences entre celui et d'autres constructions fortement apparentées, comme sont les énoncés adversatifs.

2. Les constructions concessives vs. les constructions adversatives

Les énoncés concessifs sont des constructions oppositives qui connaissent de multiples réalisations, hypotactiques aussi bien que paratactiques (cf. exemples *supra*). Nous pouvons caractériser ce genre d'énoncés par le fait qu'ils mettent en place une structure en surface du type «P conn. conc. Q», où P désigne le premier segment contenant une première proposition *p*, Q le deuxième segment contenant une deuxième proposition *q*, et conn. conc. le connecteur concessif. Cette structure superficielle renvoie à une structure profonde prototypiquement quaternaire⁸, puisque les énoncés concessifs sont des énoncés polyphoniques⁹ où l'on trouve un jeu à quatre voix. Si nous prenons un exemple comme: «Ton devoir est de te sacrifier pour autrui. Cependant, n' imagine pas que ton sacrifice rendra heureux ceux auxquels tu le dédieras», nous pouvons y rencontrer un premier énonciateur e_1 qui manifeste un point de vue *p* (par exemple, «ton devoir est de te sacrifier pour autrui»);

8 Une structure ternaire est aussi parfois possible, cf. Moeschler et De Spengler (1981) et (1982), Morel (1980) et (1996).

9 La théorie de la polyphonie dans l'énonciation a été développée par Oswald Ducrot (1984). Elle prône qu'un locuteur L ne se manifeste jamais directement dans un énoncé, mais à travers des points de vue. Ces points de vue sont véhiculés par différents énonciateurs $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$, vis-à-vis desquels L prend des attitudes différentes: il peut s'en distancier (comme dans le cas des énoncés ironiques), il peut ne pas prendre l'énoncé en charge (comme dans le cas de la négation), ou il peut effectivement le prendre en charge. Des successeurs de la théorie de Ducrot, tels que Donaire (2001), ont élargi l'application de la perspective polyphonique à la langue elle-même, qui comporterait ainsi des mécanismes capables d'exprimer ce jeu de voix.

un deuxième énonciateur e_2 qui introduit un point de vue r (par ex., «les gens seront heureux grâce à ton sacrifice»); un troisième énonciateur e_3 qui défend un point de vue q (i.e. «n’imagine pas que ton sacrifice rendra heureux ceux auxquels tu le dédieras»), opposé à p ; et un quatrième énonciateur e_4 qui soutient un point de vue r' (i.e. «les gens ne seront pas heureux grâce à ton sacrifice»), opposé à r . On peut à ce moment remarquer que les énoncés concessifs s’avèrent des énoncés paradoxaux, car l’on y affirme simultanément deux points de vue contradictoires: r et r' . Mais cette contradiction n’entrave nullement le processus communicatif car elle est de caractère local (c’est-à-dire, conversationnel ou discursif), et non pas logique. Rien ne nous oblige à admettre comme irréconciliables les faits de «faire un sacrifice» et celui de «rendre quelqu’un heureux». Grâce aux instructions véhiculées par le connecteur concessif (i.e. *cependant*, dans l’exemple analysé), l’interlocuteur sait discerner quels points de vue le locuteur de l’énoncé prend en charge (i.e. e_1 et e_3 , dans l’exemple), quel point de vue il rejette (i.e. e_2 , donc r) et à quel point de vue L s’identifie (i.e. e_4).

Pour leur part, les structures adversatives servent, tout comme les constructions concessives, à mettre en place une stratégie discursive de type oppositif et connaissent un bon nombre de réalisations, allant, elles aussi, de l’hypotaxe à la parataxe (cf. exemples *supra*). Mais à la différence des énoncés concessifs, les constructions adversatives manifestent prototypiquement une structure binaire du type «P conn. adv. Q», où conn. adv. désigne le connecteur adversatif présent dans l’énoncé et P et Q, des segments contenant des propositions p et q , respectivement. Le sens de ces deux propositions est antonyme, de sorte que l’on ne pourra jamais affirmer d’un individu quelconque qu’il est p et q en même temps. C’est pour cela que, afin de ne pas véhiculer une contradiction autrement irrésoluble, nous rencontrons toujours dans l’un ou l’autre de ces segments une négation explicite et syntaxique. De ce fait, les constructions adversatives ne constituent jamais des énoncés paradoxaux, car jamais deux termes contradictoires n’y sont simultanément affirmés.

À la différence des constructions concessives, les énoncés adversatifs ne sont pas non plus des énoncés polyphoniques mais diaphoniques: on y trouve toujours deux locuteurs différents (et non pas deux énonciateurs) qui s’affrontent. Le premier locuteur reprend P en le niant et le deuxième affirme Q qui réfute ce que son interlocuteur vient de dire.

Nous allons à présent examiner en détail une dernière différence existante entre ces deux types d’énoncés, différence que nous avons déjà mentionnée et sur laquelle porte l’hypothèse centrale de notre travail.

3. La stratégie argumentative dans les énoncés adversatifs et les énoncés concessifs

Nous avons préalablement signalé que tant les énoncés adversatifs que les énoncés concessifs sont des constructions à forte charge oppositive.

Néanmoins, il existe une notable différence concernant la nature de ce caractère oppositif; différence qui, d'après nous, justifie par elle-même la distinction typologique de ces deux classes d'énoncés.

Nous avons vu comment la réfutation d'un argument se fait d'une manière catégorique ou totale dans les énoncés adversatifs (i.e. par le biais d'une négation dite «métalinguistique»). Cette négation équivaut à repousser le cadre discursif —instauré par le premier segment de l'énoncé— dans lequel l'interlocuteur veut placer la communication. Étant donné que cette négation est habituellement suivie d'un deuxième segment explicatif ou correctif, un nouveau cadre discursif est proposé par le locuteur dans cette deuxième partie de l'énoncé. En conséquence, ce type d'énoncés n'oppose pas vraiment deux énonciateurs ou points de vue différents, mais témoigne de l'affrontement argumentatif de deux locuteurs nettement distincts (García Negroni et Tordesillas, 2001: 209).

En revanche, les constructions concessives sont, tel que nous l'avons remarqué, des constructions paradoxales: nous sommes amenés à tirer simultanément des propositions p et q communiquées deux conclusions (i.e. r et r') contradictoires. Il n'y existe pas, à proprement parler, de négation mais l'affirmation de deux contraires. À aucun moment le point de vue de notre interlocuteur est ouvertement dénié, mais plutôt diluées ou atténuées ses conséquences. La résolution du paradoxe passe alors par l'emploi d'un connecteur concessif (et plus spécifiquement, par les instructions concernant le traitement des deux arguments opposés que celui-là véhicule) ainsi que par la nature même des raisonnements humains. Dans un raisonnement logique typique, l'affirmation simultanée de deux termes contradictoires résulte insurmontable. Mais la nature des raisonnements humains n'est pas celle des raisonnements logiques. Ceux-là n'appliquent pas une logique classique bivalente, de même qu'ils ne sont pas, dans la plupart des cas, des raisonnements exacts mais approximatifs (Zadeh, 1987; Velarde, 1991). Ceci expliquerait aussi le fait que l'on puisse en tirer des conclusions locales (c'est-à-dire, valables pour un seul cadre discursif), conclusions qui peuvent, par conséquent, s'avérer momentanément contradictoires.

C'est justement ce que nous avons pu constater dans l'exemple du mot prêté à Galilée. Lors de son deuxième procès devant le Tribunal de l'Inquisition, il fut contraint de se rétracter de ses théories sur l'immobilité du Soleil. Ainsi il affirma explicitement que la Terre constituait le centre de l'Univers, pour ajouter ensuite «et pourtant elle tourne». À aucun moment cette dernière assertion ne vient ouvertement contredire ce que Galilée a préalablement affirmé devant le Saint-Office (autrement les conséquences de son procès auraient été beaucoup plus lourdes que ce qu'elles ne furent finalement). Il invite plutôt son interlocuteur à trouver une solution lui permettant de concilier les deux affirmations proférées. Pour revenir à ses théories et faire passer sa véritable conviction,

10 Moeschler et De Spengler (1982) ont ainsi appelé la concession «la réfutation interdite».

il choisit une forme atténuée de réfutation, une réfutation en positif¹⁰. Sachant ce à quoi il devrait s'attendre dans le cas contraire, il n'ose pas se servir d'une négation métalinguistique (et donc d'un énoncé adversatif). Nous pensons alors que, tant depuis une perspective argumentative que linguistique, la différence entre ces deux types de réfutations («positive» et négative) et ces deux types d'énoncés (concessifs et adversatifs) reste fondamentale.

4. Une explication axée sur les théories sur la politesse dans les interactions verbales

Nous allons à présent justifier la convenance de l'emploi des énoncés concessifs, au détriment des énoncés adversatifs, à l'aide de certaines notions issues des théories sur la politesse dans la communication verbale.

Nous entendons par «politesse» l'ensemble des stratégies destinées à mitiger le conflit qu'une intervention verbale pourrait causer dans le cadre de nos échanges communicatifs quotidiens. Ces stratégies visent à maintenir un certain équilibre social, car toute intervention linguistique suppose une incursion (plus ou moins grave) dans le territoire de l'autre et comporte, de ce fait, une certaine dose d'agressivité qu'il conviendrait de minimiser. Celui est le point de départ commun à la plupart des théories sur la politesse développées jusqu'à présent.

Nous allons désormais rentrer dans les détails du modèle élaboré par Brown et Levinson (1987) afin de pouvoir approfondir notre analyse sur la place que prend la politesse dans les énoncés adversatifs et les énoncés concessifs. Ces auteurs articulent leur conception de la politesse sur la notion de «face». Pour eux, tout être social possède deux faces: une face négative (qui correspond à l'«espace vital» occupé par le sujet) et une face positive (qui renvoie à l'image qu'il a de lui-même et qu'il veut montrer aux autres). Dans un échange linguistique quelconque il y a donc quatre faces en jeu: les deux (positive et négative) correspondant au locuteur et les deux (positive et négative) correspondant à l'interlocuteur. Brown et Levinson proposent également une classification des actes de langage en fonction de la «face» que ces actes sont susceptibles de menacer. Parmi les actes qui pourraient être perçus comme menaçants pour la face positive de celui qui les subit figurent «la critique, la réfutation, le reproche, l'insulte et l'injure, la rebuffade, les moqueries et autres farces» (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 169, l'italique est nôtre). Ils signalent en même temps diverses stratégies (qu'ils classent sous cinq rubriques générales) servant à diminuer la menace intrinsèquement véhiculée par ces actes. Sous l'une de ces rubriques l'on trouve: «Évitez le désaccord». Nous soutenons alors que un énoncé concessif véhicule une charge d'agressivité moindre que celle d'un énoncé adversatif et que son emploi est, dans la plupart de contextes (et surtout devant un tribunal de l'Inquisition), plus intéressant aux yeux du sujet parlant, car il lui évite un affrontement direct avec son interlocuteur.

Corollaires

Le but de notre travail était d'étayer l'hypothèse que la principale différence entre un énoncé concessif et un énoncé adversatif reste une question de polarité: l'énoncé concessif réfute en positif ce que l'interlocuteur vient de manifester et le dialogue reste alors possible; en revanche, l'énoncé adversatif empêche toute possibilité de continuation, si ce n'est une nouvelle réfutation catégorique de la part de l'interlocuteur.

Bibliographie

- Anscombre, J.-Cl. (1985): «Grammaire traditionnelle et grammaire argumentative de la concession», *Revue Internationale de Philosophie*, 39, 333-349.
- Anscombre, J.-Cl. et Ducrot, O. (1977): «Deux *mais* en français», *Lingua*, 43, 23-40.
- Brown, P. et Levinson, S. (1987): *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Donaire, M^a L. (2001): *Subjuntivo y polifonía (español, francés)*, Arrecife, Madrid.
- Ducrot, O. (1991 [1972]): *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris.
- (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Ducrot, O. et al. (1980): *Les mots du discours*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- García Negroni, M^a M. et Tordesillas, M. (2001): *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Gredos, Madrid.
- Grevisse, M. (1986): *Le bon usage*, DeBoeck-Duculot, Louvain-la-Neuve.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1992): *Les interactions verbales*, Armand Colin, Paris.
- Moeschler, J. et De Spengler, N. (1981): «*Quand même*: de la concession à la réfutation», *Cahiers de Linguistique Française*, 2, 93-112.
- (1982): «La concession ou la réfutation interdite. Approches argumentative et conversationnelle», *Cahiers de Linguistique Française*, 4, 1982, 7-36.
- Morel, M.-A. (1980): *Étude sur les moyens grammaticaux et lexicaux propres à exprimer une concession en français contemporains*, Université de La Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris.
- (1996): *La concession en français*, Ophrys, Paris.
- Velarde, J. (1991): *Gnoseología de los sistemas difusos*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Zadeh, L. A. / Yager, R. R. (ed.) (1987): *Fuzzy Sets and Applications (Selected Papers by L. A. Zadeh)*, John Wiley & Sons, New York.

Las locuciones: a-/dis-/poli-fonía

Flor M^a Bango de la Campa

Virginia Prieto López

Universidad de Oviedo

Parece inherente a la lingüística no solo la dificultad en la definición de los conceptos propios con los que opera, sino también la falta de unanimidad en las definiciones propuestas para un único término, diversidad derivada de esa dificultad inicial, así como de la multiplicidad de apelaciones existentes para un mismo concepto.

Claro exponente de esta situación son las denominadas «locuciones», fenómeno que abordaremos en dos fases: en la primera, mostraremos las diferentes ópticas desde las que han sido examinadas, una *meta-polifonía*, no ausente de afonías y disfonías; en la segunda, proponemos otra visión en el marco de la teoría de la polifonía.

Parece obvio iniciar este estudio desde un planteamiento diacrónico que contemple cómo han sido abordados estos constructos en los modelos lingüísticos. En este recorrido, nuestro punto de partida, por razones históricas incuestionables, es el modelo tradicional, con un fuerte y único arraigo hasta los años treinta, en que comienzan a sucederse otros paradigmas teóricos.

La concepción tradicional está representada en las gramáticas de corte clásico, entre las que destaca, como referencia ineludible y prototípica, *Le Bon Usage*¹.

Lo primero que llama la atención en las ediciones anteriores a 1986 es que el término «locution» está reservado a lo que podríamos denominar un tratamiento monolítico, una única acepción, presentada de una forma un tanto opaca: resulta «chocante» que la definición del término «locution» sea más bien implícita, pues se deduce al detenernos en las páginas dedicadas a su tipología. Cotejándola, observamos que el rasgo común —lo que permite identificarlas como «locuciones»— es su carácter analítico, «une réunion de mots», es decir, una estructura integrada por al menos dos elementos: un úni-

1 Grevisse, M. (1980 [1936]): *Le Bon Usage*, Duculot, París-Gembloux.

co formativo nunca constituiría una locución. Así, a título ilustrativo, la «locution prépositive» es «une réunion de mots équivalant à une préposition», al igual que la «adverbiale» es «une réunion de mots équivalant à un adverbe», así sucesivamente hasta un total de seis clases diferentes: «adjective», «adverbiale», «conjonctive», «interjective», «prépositive» y «verbale», si bien en ediciones anteriores este número es un tanto fluctuante.

En otras palabras, la locución responde inicialmente a un análisis formal: se trata de una «réunion de mots», con la ambigüedad que suponen tanto los términos «réunion» como «mot». Ahora bien, centrándonos en la segunda parte de la definición, aquella en la que se especifica la «partie du discours» a la que equivale, ya que la locución no figura entre las nueve partes reconocidas y enumeradas por la tradición, se plantea la duda de saber si la equivalencia es funcional, es decir, la función desempeñada por esa parte sintética del discurso de la que es equivalente, o morfológica, de acuerdo a uno de los elementos constitutivos de la locución: aquel que, no sin cierta arbitrariedad, se consideraría nuclear. Así «à côté de» figura entre las prepositivas al igual que «étant donné», donde no figura entre sus constituyentes ninguna preposición, o «par-dessus», «par-devant», etc., igualmente catalogadas de prepositivas, frente a «au-delà», clasificada entre las adverbiales. Incluso Grevisse (1980: 1224) señala que algunas locuciones conjuntivas pueden transformarse en prepositivas por la simple conmutación del «que» con las preposiciones «à» o «de»: «afin que» es una locución conjuntiva, mientras que «afin de» es prepositiva o «au lieu que», conjuntiva, frente a «au lieu de», prepositiva, etc. Esta afirmación demuestra que, en el caso de las conjuntivas, estas son catalogadas por la presencia del «que», como se deduce de sus propias palabras (1980: 1229).

Estas observaciones confirman que el concepto de «locución» es ante todo un constructo de índole morfológico en el que no existe un linde claro entre algunas de las tipologías propuestas, sin mencionar con exactitud cuáles son los parámetros sobre los que se asientan. No deben sorprendernos estas lagunas porque son, de hecho, algunos de los reproches frecuentemente señalados al modelo tradicional, deficiencias que se completan con las que exponemos a continuación y que han servido para delimitar estas construcciones.

En efecto, en la edición conjunta de *Le Bon Usage*², los autores, conscientes de su omisión respecto a la definición de «locution», confirman nuestra intuición, pues en esta ocasión comienzan su estudio definiéndola como «une suite de mots qui sont séparés par des blancs dans l'écriture et qui forment pourtant une unité lexicale» (Grevisse, 1986: 261), formulación en el más genuino estilo tradicional al utilizar un criterio de orden gráfico como primer parámetro definitorio. Esto corrobora, una vez más, una de las lagunas del modelo tradicional: la prioridad de la dimensión escrita sobre la oral, siendo

2 Grevisse, M. (1986): *Le Bon Usage*, (12^a edición revisada por André Goosse), Éditions Duculot, Paris-Gembloux.

este último ámbito uno de sus rasgos característicos. En la segunda parte de esta definición, se insiste en que, a pesar de su analiticidad, estos segmentos forman una «unité lexicale». Se plantea, ahora, qué entender por «unité lexicale». En principio, las unidades léxicas designarían entidades de doble faz, con expresión y contenido, de modo que todas las locuciones presentarían este doble estatuto: por un lado, un continuo sonoro; por otro, un contenido semántico, que, paradójicamente, les niega la tradición, en especial a las locuciones conjuntivas.

En efecto, conviene señalar que el tratamiento «clásico» otorgado a estas combinaciones las reducía al papel de simples nexos en el ámbito de la sintaxis subordina, sin acordarles ningún valor preferente. A este respecto, son significativos los términos de Casares al comentar la locución «con tal que»:

Estas tres palabras, que juntas equivalen a una conjunción condicional, no significan cosa alguna por sí mismas y solo sirven de enlace para poner en relación oraciones o vocablos significantes. Las locuciones de este tipo, como son las conjuntivas y prepositivas, las agrupamos bajo la denominación de *conexivas* porque su humilde oficio se reduce a establecer un nexo sintáctico. (Casares, 1992: 171)

Esta cita no precisa comentario: no se puede sintetizar tan implacablemente el planteamiento tradicional en el análisis de las locuciones³.

Sin embargo, a raíz de las investigaciones lingüísticas, concretamente en el ámbito de la semántica y de la pragmática, a partir de la década de los setenta, surgen nuevos modelos teóricos que proponen descripciones diferentes, acordes con su concepción de la lengua, lo que supone otros parámetros de análisis que permiten definir con más rigor, y por tanto redefinir y redimensionar, muchos conceptos gramaticales clásicos. Entre estos figuran, precisamente, las «locuciones conjuntivas» que, con otras unidades —conjunciones, adverbios, etc.—, se convierten en piezas clave para acceder al sentido del enunciado.

Uno de los modelos semánticos surgidos en aquellos años lo constituye la *teoría de la argumentación* de Oswald Ducrot y Jean-Claude Anscombe quienes se apartan de una concepción referencialista de la lengua, propugnada por la óptica tradicional, para inscribirse en una concepción no informativa, no referencialista⁴: lo propio de la lengua es *significar*, no referir a nada externo a ella, a lo extra-lingüístico, sino aludir al proceso mismo de la significación, al proceso de la propia construcción del enunciado. En otras palabras, remitir a todas sus posibilidades de continuación, reflejadas mediante encadenamientos congruentes, bloqueando aquellos menos «naturales». El

3 Coincidiendo en cierta medida con Casares, Gérald Antoine consideraba que se trataba de «termes accessoires du discours». Cf. Antoine, G. (1959): *La coordination en français*, I, Éditions d'Artrey, París, p. 5.

4 Anscombe, J.-Cl. y Ducrot, O. (1983): *L'argumentation dans la langue*, Pierre Mardaga, Lieja.

significado está constituido por una serie de instrucciones contenidas en las unidades lingüísticas que remiten a su propio uso, unidades que, todas ellas sin excepción, concurren en la construcción e interpretación del sentido del enunciado.

Con estos principios, ciertas unidades son clave esencial para demostrar el funcionamiento interno de la lengua. Se trata de los *conectores argumentativos*, que agrupan no solo las tradicionales conjunciones coordinativas y subordinadas, sino también las diferentes locuciones conjuntivas, reformuladas desde este planteamiento.

De este modo, de un tratamiento exclusivamente sintáctico se da paso a un tratamiento semántico en el que estos segmentos son analizados como signos cuyo valor está constituido por una serie de instrucciones que permiten acceder a la correcta construcción e interpretación del sentido del enunciado, como ya indicamos más arriba.

He aquí una primera concepción sobre la locución que podríamos calificar de representativa en el marco morfosintáctico, propio del modelo tradicional, y su posterior tratamiento y «reordenación» en el marco semántico del modelo argumentativo.

Si para el enfoque tradicional, el término «locución» respondía únicamente a los parámetros que acabamos de exponer, en la década de 50-60 surge otra nueva acepción, radicalmente diferente, para aludir a unas construcciones un tanto «marginales» (Guiraud, 1973: 5), olvidadas por la gramática tradicional e igualmente obviadas por el estructuralismo pues, según Coseriu (1977: 114), no debían ser consideradas por este paradigma⁵.

No resulta difícil adivinar que nos referimos a unas estructuras, muy frecuentes en todas las lenguas, consideradas incluso como características de los lenguajes naturales, fuente de toda una nomenclatura tanto en francés (*idiomes, idiotismes, tournures, expressions idiomatiques/figées/imagées/figurées*, etc.), como en español (*modismos, idiotismos, giros, expresiones idiomáticas/fijas, idiomatismos, locuciones figuradas, frases hechas*, etc.). No obstante, hoy, tanto en la bibliografía francesa como española se ha impuesto la denominación de «locution»/«locución».

Se trata de aquellas construcciones constituidas formalmente por dos o más elementos —al igual que las locuciones tradicionales—, en una estructura rígida, fija, que responde al principio de no composicionalidad: su sentido global no resulta de la suma de los sentidos de sus formativos, sino que supone un sentido no recto, idiomático. Estas construcciones, contrapuestas inicialmente a los sintagmas libres, y posteriormente a las colocaciones y enunciados fraseológicos, han sido caracterizadas esencialmente desde dos ámbitos: el morfosintáctico y el semántico. En el primero se insiste en su defectividad estructural: son reacias a la conmutación, permutación, adición, pasivación, tematización, etc., tests que apoyan su fijación; en el segundo, en

5 Coseriu, E. (1977): *Principios de Semántica estructural*, Gredos, Madrid.

su sentido no recto, idiomático, ya señalados, «funcional» en términos de Alain Rey (1976: 833).

Como hemos mencionado, estas estructuras, solo fueron objeto de estudio, en lo que a la lengua francesa se refiere, a partir de los años 60, siendo Guiraud uno de los pioneros en su análisis al dedicarles una pequeña obra íntegramente consagrada a su examen (Guiraud, 1961), si bien, en estas fechas, seguían considerándose «al margen de la lengua», como «cuerpos extraños», como dice Gross. De hecho, resultaba difícil enfrentarse a su examen, dada su diversidad formal, desde unos parámetros morfosintácticos, propios de los modelos tradicionales y estructurales, que solo originan taxonomías formales. Pero tampoco fueron objeto de devoción del generativismo por estos mismos motivos: su analiticidad estructural planteaba numerosos problemas.

En efecto, en líneas generales, puede decirse que la gramática generativa de corte chomskiano sostiene que las reglas de inserción léxica operan con unidades simples. Esta concepción del lexicón encuentra un escollo difícil de salvar en las locuciones, constituidas por definición por dos o más elementos. La explicación más extendida es que, al gozar de un significado único, estas entidades podían considerarse como palabras especiales que, en última instancia, serían también introducidas por las reglas de inserción léxica tradicionales, requiriendo una serie de mecanismos *ad hoc*. La realidad es que la gramática generativa tradicional no era capaz de ofrecer una explicación convincente de cómo se almacenan las locuciones en el léxico, además de constreñir los ejemplos a frases opacas del tipo *kick the bucket*, en las que efectivamente la relación entre los formativos y el significado figurado no guardan relación aparente.

Completamos este recorrido con otro enfoque de gran implantación actualmente en el análisis de las locuciones: la lingüística cognitiva. Este modelo aboga más bien por el carácter composicional de las mismas: defiende cierta no arbitrariedad en la cadena de formativos, no arbitrariedad que se apoya en una serie de inferencias basadas en nuestro conocimiento y conceptualización del mundo extralingüístico, así como en la adecuación de la imagen (metáfora y metonimia) que integran y/o despliegan dichas locuciones, aspectos que remitirían, en nuestra opinión, a una nueva concepción referencialista de la lengua. La existencia de locuciones similares en las lenguas —los «europeísmos naturales»⁶ y «culturales»— como *jeter de l'huile sur le feu/echar leña al fuego*; *avoir les mains liées/tener las manos atadas*; *sortir du placard/salir del armario*; *verser des larmes de crocodile/llorar lágrimas de cocodrilo*, *être plus royaliste que le roi/ser más papista que el Papa*, etc. apoyaría estas afirmaciones, frente a los que inciden más en el anisomorfismo interlingüístico. Ello no implica que no existan otras locuciones cu-

6 Cf. Corpas Pastor, G. (2000): «Acerca de (in)traducibilidad de la fraseología», en Corpas Pastor, G. (ed.): *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Editorial Comares, Granada, p. 487.

yos formativos no respondan a esa composicionalidad: *prendre la poudre d'escampette/poner pies en polvorosa, salirse por los cerros de Úbeda*, etc. resultan opacos por su formación, no en cuanto a uso.

Este panorama sobre el tratamiento de las locuciones pone de manifiesto la inadecuación de los principios desplegados en sus propuestas por los distintos modelos revisados, ya que ninguno explica satisfactoriamente su especificidad: el planteamiento «tradicional» se reduce a un análisis formal en el que la analiticidad es el primer criterio para su identificación, en una posterior taxonomía en función del equivalente sintético al que corresponde. De este modo, la locución verbal *se tenir la langue* es equivalente a la forma verbal *se taire*, al igual que *bien que* es una locución conjuntiva equivalente a las formas sintéticas *cependant, pourtant*, etc. en lo que podríamos denominar una *afonía* porque se lleva a cabo un tratamiento unitario para todas las locuciones; es obvio que su funcionamiento es diferente: no puede equipararse una locución verbal con una locución conjuntiva porque son fenómenos distintos, amén de las *disfonías*, ya señaladas.

Desde el estructuralismo, las locuciones analizadas son preferentemente las idiomáticas. El análisis formal (diversidad de combinaciones de sus formativos) se acompaña de un análisis semántico limitándose, esencialmente, a reseñar su carácter no composicional, que, de forma arbitraria, origina un sentido idiomático, parafraseable por una forma sintética, nueva *disfonía*: *se froter les mains* no equivale a *se réjouir*, como *frotarse las manos* no es equivalente a *alegrarse*, sino que hay «algo más».

Disfonía igualmente en el modelo cognitivo al focalizar sobre el carácter no composicional de muchas locuciones, explicado desde una dinámica más bien referencialista, externa a la propia lengua.

Pensamos que un análisis más «interiorista», desde la teoría de la polifonía, puede explicar su idiosincrasia. No resulta novedoso señalar que las locuciones son polifónicas. Si la polifonía consiste, por definición, en la presencia de otras voces que se dejan oír, nuestras estructuras, por su propia fosilización, por su propia cristalización, formas no discretas, contrapuestas a la creatividad lingüística, resultan ser una «voz repetida», «una voz estereotípica». Pero la voz ¿de quién? La respuesta generalizada es la de la colectividad lingüística en la que se enmarcan, la *vox populi*, representada por el mayor o menor grado de institucionalización de la locución.

Ahora bien, estas afirmaciones resultan un tanto gratuitas: solo desde un análisis de sus propiedades lingüísticas deberán ser confirmadas. ¿Cómo probamos desde el propio funcionamiento de la lengua que convocan esa *vox populi*? Creemos que la teoría de los estereotipos puede dar una respuesta a esta interrogación.

Hemos visto que las locuciones se presentan formalmente como estructuras fijas⁷, en diversidad combinativa de constituyentes, que difícilmente ad-

7 En rigor, habría que aludir a un mayor o menor grado de fijación formal.

miten alteraciones en sus formativos y semánticamente, como no-composicionales, desarrollando un sentido idiomático. Desde el punto de vista oracional, pueden funcionar como oraciones completas (*se jeter dans la gueule du loup*) o como miembros oracionales: *en fila india/à la queue leu leu*.

La locución, como señaló Kleiber, es una forma de denominación. Se trata de una denominación un tanto «específica», recubriendo una situación comunicativa estereotípica, de forma que se establece una ecuación entre «la fijación estructural» y «la fijación situacional estereotípica», o, dicho en otros términos, entre el «contexto estereotípico» y «la voz estereotípica», el denominado «discurso repetido» de Coseriu. Al carácter no discreto de la locución le corresponde igualmente un carácter no discreto, no descomposicional de la situación a la que se aplica, como un todo que no se somete a un análisis interno, sino relacionándolo con otras instancias del mismo estereotipo, de ahí su carácter holístico y de ahí, igualmente, que sea posible hablar de una doble fijación: fijación estructural (estereotipo formal) y fijación denotacional (estereotipo situacional); en otras palabras, están fuertemente marcadas por el propio estereotipo situacional, de ahí que no solo no puedan trasvasarse a otras enunciaciones estereotípicas que no les correspondan, sino incluso también fuera de los márgenes del umbral del propio estereotipo situacional. Sería poco «natural», en un contexto de calificaciones de exámenes, un enunciado como: **Sacó un 8: aprobó por los pelos*, en el caso de estudiantes españoles así como, entre estudiantes franceses: **Il est passé de justesse: 18/20*; sin embargo, sí es perfectamente admisible: *Sacó un 5,2: aprobó por los pelos/Il a obtenu 11/20: il est passé de justesse*, al ajustarse a los límites (umbrales) mínimos requeridos para el aprobado.

Volviendo sobre el carácter polifónico de estas unidades, el locutor que utiliza una locución está convocando, como hemos mencionado, un punto de vista, una voz prefabricada. Prueba de que se trata de la voz de la comunidad lingüística es la posible combinación de la locución con la estructura incidental «como se dice (habitualmente)», «comme on dit», donde tanto la construcción de pasiva refleja española como la presencia, en el caso del francés, del pronombre *on*, que remite a toda la colectividad, confirman la existencia de la voz de los «otros», de todos los otros. A título ilustrativo, la locución *por los pelos* admite fácilmente la inserción de la incidental: *Perdí el tren por los pelos, como se dice habitualmente/Comme on dit, j'ai raté le train de justesse*.

Pero, al mismo tiempo, la locución admite la autoría personal, no en cuanto a que el locutor se responsabilice de esa voz prefabricada, cristalizada, sino en cuanto a la autoría de la evaluación y asociación o atribución respecto al estereotipo situacional. Así son posibles las combinaciones: *Según X, ganó por los pelos/D'après X, il a gagné de justesse; en mi opinión, ganó por los pelos/à mon avis, il a gagné de justesse*, etc. que remiten a una «cadena» polifónica, donde la última voz sería la colectiva.

Otro test que confirma esta propiedad, es decir, la identificación del locutor con el punto de vista convocado mediante la locución evaluativa del es-

tereotipo situacional, son los verbos performativos: *Creo/considero/... que aprobó por los pelos; je trouve/je considère/... qu'il a passé de justesse.*

Estas propiedades lingüísticas y otras, que este breve marco no permite desarrollar, confirman cómo es posible caracterizar las locuciones desde su propio funcionamiento interno. Creemos haber demostrado desde el estricto planteamiento lingüístico el carácter polifónico de estas unidades, carácter que solo la teoría de la polifonía ha sabido desentrañar *con y desde* las propias armas de la lengua.

Bibliografía

- Anscombre, J.-Cl. (1994): «Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative», *Langue Française*, 102, 95-107.
- Casares, J. (1992³ [1950]): *Introducción a la lexicografía moderna*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 167-242.
- Corpas Pastor, G. (2000): «Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología», en Corpas Pastor, G. (ed.): *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Editorial Comares, Granada, 483-522.
- Gaatone, D. (1997): «La locution: analyse interne et analyse globale», en Martins-Baltar, M. (ed.): *La locution entre langue et usages*, ENS Éditions, Fontenay Saint-Cloud, 165-178.
- González Rey, M^a I. (2002): *La phraséologie du français*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Gross, G. (1996): *Les expressions figées en français*, Ophrys, París.
- Guiraud, P. (1973 [1961]): *Les locutions françaises*, PUF, París.
- Rey, A. (1976): «Structure sémantique des locutions françaises», *Actes du XIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 831-842.
- Schapira, Ch. (1999): *Les stéréotypes en français: proverbes et autres formules*, Ophrys, París.

Vicente Salvá, plagiaire? Son dictionnaire bilingue français-espagnol (1856)

Manuel Bruña Cuevas
Universidad de Sevilla

Dans le titre de cette communication, nous nous posons la question de savoir si Vicente Salvá (1786-1849), le grand lexicographe espagnol du XIX^e siècle, était un plagiaire. La réponse dépend de ce que l'on entend par ce terme. Si «plagier» consistait à se servir des matériaux d'autrui, presque tout le monde donnerait à un moment ou à un autre dans le plagiat. Mais nous ne croyons pas que «plagier» doive être employé dans ce sens; pour nous, l'essentiel du plagiat consiste dans l'utilisation des matériaux d'autrui en cachant délibérément que l'on s'en sert ou en occultant l'origine de l'emprunt. Selon cette définition, voyons si la qualification de «plagiaire» est applicable à Salvá.

Dans le domaine lexicographique, Salvá est l'auteur d'une version révisée (1832) du dictionnaire latin-espagnol de Valbuena. Il ne s'agit pas d'une simple réimpression des éditions précédentes; il l'a vraiment réformé, sans le présenter, pour autant, comme sien¹.

Toujours dans le domaine lexicographique, il a publié en 1838 une version révisée et augmentée du *Diccionario* de la Real Academia Española. Or, non seulement il avoue franchement sur la page de titre qu'il s'agit du dictionnaire de l'Academia, mais il a attendu jusqu'à la quatrième édition de sa version révisée (1846) pour l'éditer enfin sous son nom. Azorín Fernández (2000: 258-259) soutient, pourtant, que son apport à l'édition précédente (1843) a été si important que l'on peut la considérer comme correspondant à un dictionnaire différent de celui de la Real Academia, comme un ouvrage de Salvá.

Comme on le voit, il ne semble pas jusqu'ici qu'on ait le droit de qualifier Salvá de plagiaire. Bien au contraire, on devrait plutôt l'admirer pour son honnêteté intellectuelle. Mais, qu'en est-il du dictionnaire français-espagnol qui porte son nom, le *Nuevo diccionario francés-español y español-francés* (1856)?

1 Martínez López ne serait certainement pas de notre avis (voir sa préface pour la version du Valbuena qu'il a éditée à Madrid en 1853). Il n'en reste pas moins vrai que Salvá a toujours conservé le nom de Valbuena dans le titre de toutes ses éditions de ce dictionnaire.

Pour y répondre, commençons par signaler que le ton de la préface de ce dictionnaire ne rappelle absolument pas celui qui caractérise les préfaces rédigées par Salvá pour d'autres ouvrages. Dans celle qu'il a faite pour son dictionnaire monolingue espagnol, par exemple, ses critiques du dictionnaire de la Real Academia ne vont pas jusqu'au mépris dont ont fait montre d'autres lexicographes de son époque, durs envers le dictionnaire académique alors qu'il était, en fin de compte, la source principale où ils puisaient tous². Les critiques versées dans la préface du *Nuevo diccionario* de 1856 contre les dictionnaires bilingues précédents sont, en revanche, vraiment acérées. Elles n'épargnent, en partie, que celui de Capmany (1805), présenté comme le bon vieux ouvrage que les dictionnaires bilingues postérieurs n'avaient fait que reproduire servilement au lieu de le mettre à jour comme il l'aurait mérité.

Cependant, la plupart des critiques lancées par la préface du *Nuevo diccionario* contre ses prédécesseurs ne sont adressées en réalité qu'à un seul d'entre eux: le *Diccionario universal francés-español y español-francés* (1845-1846) de Domínguez (1811-1848). Ces critiques contre le Domínguez ne manquent pas de fondement, mais leur accumulation finit par les rendre excessives: à en croire la préface de 1856, le dictionnaire de Domínguez ne présenterait aucun aspect positif.

Après la lecture de la préface, par conséquent, on s'attendrait difficilement à trouver la moindre influence du *Diccionario universal* de Domínguez sur le *Nuevo diccionario* bilingue attribué à Salvá. Or, rien n'est moins vrai. Notre analyse de ce dernier ouvrage nous a révélé qu'il a été composé à partir du dictionnaire de Domínguez, au point qu'un haut pourcentage des articles de ce dernier ont été littéralement ou presque littéralement incorporés dans le *Nuevo diccionario* de 1856. Comparez, par exemple, l'article *habille-ment* dans les deux dictionnaires:

Diccionario universal de Domínguez

Habillement, s. m. *a-bi-ll-man*. Vestimenta; vestuario, vestido, ropa con que una persona se cubre el cuerpo diariamente para presentarse en sociedad. Traje; forma, modo, corte, figura; hechura y género del vestido que se lleva. Ornato; galas, adornos que se injieren en el ropaje. = *Habillement de tête*; casco, armadura que cubria la cabeza. Inusitado. 2. Vestuario; provision de uniformes ó ropas con que se viste al ejército.

Nuevo diccionario de 1856

HABILLEMENT, m. *abillmán*. Vestido, ropa con que una persona se cubre el cuerpo diariamente. Traje, forma, modo, corte, hechura y género del vestido que se lleva. Ornato, galas, adornos que se injieren en el ropaje. Vestuario, provision de uniformes ó ropas con que se viste al ejército. *Habillement de tête*, casco, armadura que cubria la cabeza. Inusitado.

2 Cf. ce commentaire d'Álvarez de Miranda (2002: 1876) à propos du dictionnaire monolingue de Salvá: «Con toda honradez y claridad reconoce el autor, desde la portada misma, que su obra es una versión ampliada y mejorada del repertorio académico (...). Hasta tal punto este diccionario contiene en su interior el de la Academia de 1843 que reproduce de él sus preliminares, incluida la lista de los miembros de la Corporación», bien que Salvá y ajoute, lo-liquement, ses propres préliminaires pour pouvoir rendre compte de ses innovations.

Certes, avant d'adopter les contenus du Domínguez, les rédacteurs du *Nuevo diccionario* en corrigent fréquemment les déficiences à l'aide du *Dictionnaire national* (1845-1846) de Bescherelle, source principale du dictionnaire de Domínguez:

Diccionario universal de Domínguez

Abajoue, s. f. *a-ba-jú*. Bolsa que algunos mamíferos tienen en el espesor de los carrillos para conservar los alimentos antes de ser triturados.

Nuevo diccionario de 1856

ABAJOUÉ, f. *abajú*. Bolsa que los monos y otros mamíferos tienen en el espesor de los carrillos. 2 La parte lateral del hocico cocido del puerco ó de la ternera. 2 fam. Papada.

Les augmentations qu'on constate dans cet article «abajoue» du *Nuevo diccionario* par rapport à l'ouvrage de Domínguez proviennent, en effet, du Bescherelle:

ABAJOUÉ. (...) Les zoologistes donnent ce nom à une double poche qu'un assez grand nombre de mammifères portent sur le côté de la bouche, soit à l'extérieur des joues, comme dans quelques rongeurs; soit à l'intérieur, entre les joues et les mâchoires, comme dans beaucoup de singes (...).

C Dans le langage familier, on appelle *abajoues* des joues volumineuses et pendantes. (...)

C Charcut. Parties latérales du groin de cochon et de la tête de veau lorsqu'ils sont cuits.

Souvent, les rédacteurs du *Nuevo diccionario* de 1856 enrichissent également le nombre des synonymes ou des acceptions donnés pour chaque entrée en puisant dans le dictionnaire de Capmany (1805) ou dans celui de Núñez de Taboada (1812), un plagiat de celui de Capmany. Comparez:

Capmany

Gentilite. s. f. Gentilidad: los gentiles, los idólatras antiguos. = Gentilidad, gentilismo: la profesion y culto de los gentiles.

Domínguez

Gentilite, s. f. *jan-ti-li-té*. Gentilidad; el conjunto y agregado de todos los gentiles.

Nuevo diccionario

GENTILITÉ, f. *jantilité*. Gentilidad, el conjunto y agregado de todos los gentiles. Gentilidad, los gentiles, los idólatras antiguos.

Toutes ces opérations ont donné comme résultat un dictionnaire, le *Nuevo diccionario* de 1856, supérieur à celui de Domínguez à maints égards. Mais il n'en reste pas moins vrai que sa source principale est tout de même le Domínguez, c'est-à-dire le dictionnaire le plus dénigré dans la préface du *Nuevo diccionario* de 1856. On chercherait en vain dans cette préface le moindre signe de reconnaissance à l'égard des dictionnaires de Domínguez, de Capmany ou de Bescherelle; loin de là, on y décèle une tentative de brouiller les pistes qui pourraient révéler les vraies sources du dictionnaire. On y lit, par exemple, que les rédacteurs du *Nuevo diccionario* de 1856:

(...) sin atenerse á los Dictionarios franceses-españoles y españoles-franceses publicados en Madrid ó Paris, todos mas ó menos defectuosos, como hemos advertido, y es fácil conocer, han tenido á la vista los mejores y mas modernos que se han escrito para los Franceses. (Préface: VII)

Or, cette déclaration, selon laquelle seuls les dictionnaires monolingues français ont inspiré la composition du *Nuevo diccionario*, entre en contradiction avec celle qui se trouve dans la même préface, mais quelques pages plus haut, selon laquelle l'ouvrage aurait été composé «con el auxilio de todos los Dictionarios últimamente impresos en España y Francia» (Préface: I).

On aura certainement remarqué que ces procédés n'ont rien à voir avec l'attitude adoptée par Salvá lors de la publication de sa version du dictionnaire de la Real Academia. Et pour cause: la préface du *Nuevo diccionario* ne lui appartient pas. Celui-ci est paru en 1856, alors que Salvá est mort en 1849.

La préface du *Nuevo diccionario* de 1856 se présente comme étant rédigée par les propriétaires de la maison d'édition, les frères Garnier, mais ses véritables auteurs ont dû être Guim et Noriega, les rédacteurs du dictionnaire. Rien n'empêche, dès lors, d'imputer à ces derniers, et non à Salvá, la responsabilité des procédés mis en œuvre dans la préface pour occulter les sources du dictionnaire. Certes, selon la page de titre et la préface, Guim et Noriega ont profité, pour la composition du *Nuevo diccionario*, des matériaux légués par Salvá; mais, même en admettant que Salvá était parti lui-même du dictionnaire de Domínguez et de celui de Bescherelle —ce qui ne nous semble pas du tout évident— et que, par conséquent, le *Nuevo diccionario* que nous connaissons était déjà préfiguré dans les matériaux transmis par Salvá, tout ce que l'on pourrait dire sur Salvá, c'est qu'il avait travaillé comme les lexicographes de tous temps: il serait parti des dictionnaires existants pour essayer de les améliorer ou de les adapter à de nouveaux besoins. Or, ce n'est pas ce que nous avons reproché à Guim et à Noriega et nous ne saurions pas le reprocher non plus à Salvá. Ce que nous reprochions à Guim et à Noriega, c'est que leur préface cherche à cacher leurs sources et qu'elle dénigre, surtout, justement la principale d'entre elles. Et c'est là le propre des plagiaires. Mais il est peu probable, étant donné ce qu'il a fait en vie, que Salvá aurait agi de même s'il avait rédigé la préface du *Nuevo diccionario*.

En résumé, et en guise de conclusion pour notre première partie: nous ne dirions pas que Salvá est un plagiaire.

Il n'est pas un plagiaire parce qu'il n'est pas l'auteur de la préface. Or, est-il vraiment l'auteur du dictionnaire?

La page de titre du *Nuevo diccionario* de 1856 nous indique qu'il a été «arreglado con presencia de los materiales reunidos para esta obra por D. Vicente Salvá». Mort en 1849, quels sont ces matériaux légués par Salvá? Et comment se fait-il que Guim et Noriega aient pu s'en servir?

Il ne fait aucun doute que Salvá a commencé à travailler dans la composition d'un dictionnaire français-espagnol qu'il n'a jamais pu terminer. Ses lettres

privées et les catalogues de sa librairie parisienne en portent témoignage (Reig Salvá, 1972: 127, 309), et son fils, Pedro Salvá y Mallén, nous le confirme. Ce que nous ne connaissons pas au juste, c'est l'étendue de son travail.

Dans son *Catálogo* de 1872, et à propos du *Nuevo diccionario* de 1856, Salvá y Mallén inclut le commentaire suivant:

Mi padre dejó abundantes materiales para la formación de este Diccionario; y la letra A y gran porcion de la B de la parte francesa-española, se han copiado al pie de la letra de lo que él tenía ya estereotipado a su fallecimiento. (Salvá y Mallén, 1872: II, 271)

Ces stéréotypes sont probablement les mêmes dont Salvá parle dans son testament (1840). Peut-être correspondent-ils au prospectus publié par Salvá cette même année pour annoncer son intention d'éditer un dictionnaire bilingue français-espagnol, un prospectus qui incluait une explication du plan de l'ouvrage et un échantillon de quelques mots. Malheureusement, nous n'avons pu nous le procurer. Mais une chose est sûre: en 1840, le dictionnaire de Domínguez (1845-1846) n'avait pas encore été publié. Or, notre analyse des articles de la lettre A du *Nuevo diccionario* de 1856 nous a clairement montré que l'influence du Domínguez et celle du Bescherelle (paru aussi en 1845-1846) se manifestent dans l'ouvrage dès sa première page, qu'il ne faut pas attendre les lettres B, C ou autre pour qu'elles commencent à s'exercer. L'article «abajoue», que nous avons transcrit ci-dessus, en est bien la preuve.

Nous ne dirions pas que Salvá y Mallén a voulu mentir, mais son amour filial et le fait qu'il parlait d'un ouvrage qu'il ne connaissait pas vraiment, parce qu'il n'était pas sorti des presses de sa famille, ont pu le faire tomber dans l'inexactitude. Les clichés de la lettre A et d'une partie de la lettre B ont certainement été préparés par Salvá, mais ce ne sont pas ces clichés tels quels qui ont finalement servi à l'impression du *Nuevo diccionario*. À moins, naturellement, que Salvá ait changé les clichés de 1840 après la parution du Domínguez (1845) et avant sa mort (1849). Mais, à notre avis, il est peu probable qu'il ait eu le temps de se consacrer à cette tâche: il n'y fait aucune allusion dans ses lettres (pas dans celles citées par Reig Salvá, du moins) et il a réalisé pendant ce temps d'autres travaux d'envergure.

Quelle est, dès lors, la part qui correspond vraiment à Salvá dans l'élaboration du *Nuevo diccionario* de 1856? D'après ce que nous venons de dire, les stéréotypes dont parle son fils n'ont pas été quelque chose de fondamental dans sa confection. Quant à de possibles notes manuscrites faisant également partie des matériaux légués, nous pensons que l'on ne saura probablement jamais si elles ont vraiment existé ou, du moins, si elles sont parvenues entre les mains de Guim et de Noriega. Dans ces conditions, il nous semble risqué d'assurer que le plan suivi par ceux-ci dans la composition de l'ouvrage a été conforme à celui de Salvá. Nous croyons, en somme, que la contribution principale de Salvá dans le *Nuevo diccionario* s'est produite sans son consentement. Voici ce qui a pu se passer.

Les frères Garnier ont acheté la Librería Hispano-Americana, appartenant à Salvá, peu de temps après sa mort. Avec l'établissement, ils ont sans doute acquis, en tout ou en partie, les droits d'édition des ouvrages de Salvá. La maison Garnier lance donc, en 1852, les trois titres de cet auteur les plus connus: sa version révisée du dictionnaire latin-espagnol de Valbuena, son dictionnaire de l'espagnol et sa grammaire espagnole. Cette première réédition faite par les Garnier a dû leur rapporter des bénéfices, car d'autres rééditions se sont succédé: Salvá se vendait bien.

Toutefois, il manquait un ouvrage important dans la série Salvá sur la langue espagnole publiée par Garnier: il y manquait un dictionnaire français-espagnol. Les frères Garnier chargent donc Guim et Noriega de le composer. Ceux-ci le font, mais leur nom ne pouvait aider à le vendre aussi bien que celui de Salvá. Étant donné que les stéréotypes de Salvá existaient, que celui-ci avait annoncé dans ses catalogues qu'il avait l'intention de publier un bilingue français-espagnol et que Garnier éditait les œuvres du célèbre grammairien et lexicographe, personne n'a dû être étonné de voir paraître un dictionnaire bilingue français-espagnol et espagnol-français plus ou moins ouvertement attribué à Salvá. Certes, sur chacune des pages de titre correspondant aux deux parties du dictionnaire, il est expressément dit que le dictionnaire a été composé par Guim ou par Noriega à partir des matériaux de Salvá ainsi qu'à partir des «meilleurs dictionnaires anciens et modernes». Mais peu importe: le nom de Salvá y apparaît immédiatement après le titre et en gros caractères, alors que ceux de Guim et de Noriega y figurent, dès la seconde édition (1858), en caractères bien plus petits et entourés d'explications, de sorte que le nom de Salvá saute aux yeux alors qu'on ne découvre pas au premier coup d'œil les noms des deux rédacteurs.

Bientôt, le *Nuevo diccionario* sera donc connu comme le dictionnaire de Salvá. L'opération commerciale a été une réussite. Sur la page de titre de la version de poche tirée du dictionnaire, les noms des rédacteurs ne figurent même pas. Et, à la fin du XIX^e siècle, la maison Garnier franchit le pas: sur la page de titre de son bilingue français-espagnol figure le nom de Salvá précédé d'un «par» ou d'un «por» qui présentent ouvertement Salvá comme le vrai auteur de l'ouvrage.

Aujourd'hui, pour trouver ce dictionnaire dans les fichiers des bibliothèques, dans les catalogues des libraires ou dans les bibliographies des études lexicographiques, il faut le chercher au nom de Salvá. Son propre fils, en revanche, n'avait pas osé aller si loin. Dans son catalogue de 1872, où il consigne tous les ouvrages de Salvá avec toutes ses rééditions, le *Nuevo diccionario* ne figure pas sous la lettre S du nom de son père, mais sous la lettre G du nom de Guim.

Et pour conclure: Salvá n'est pas un plagiaire. Dans l'histoire du *Nuevo diccionario*, Salvá, loin d'être un bourreau, n'est qu'une victime. Il a été victime d'une manipulation commerciale qui lui a attribué un dictionnaire qui, si bon qu'il soit, n'est peut-être pas celui auquel il aurait donné son nom.

Bibliographie

- Álvarez de Miranda, P. (2002): «En torno al *Nuevo diccionario de la lengua castellana* (1846-1847) de Vicente Salvá», in Echenique Elizondo, M. T. et Sánchez Méndez, J. (éds.): *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II, Gredos, Madrid, 1875-1886.
- Azorín Fernández, D. (2000): «La labor lexicográfica de Vicente Salvá: su *Nuevo diccionario de la lengua castellana*», in *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 257-272.
- Bescherelle, L.-N. (1845-1846): *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Simon et Garnier, Paris.
- Capmany, A. de (1805): *Nuevo diccionario francés-español*, Sancha, Madrid.
- Domínguez, R. J. (1845-1846). *Diccionario universal francés-español y español-francés*, Viuda de Jordán e Hijos (t. I), R. J. Domínguez (t. II-VI), Madrid.
- Martínez López, P. (1853): *Valbuena reformado. Diccionario latino-español*, Mellado, Madrid.
- Núñez de Taboada, M. M. (1812): *Dictionnaire Français-Espagnol et Espagnol-Français plus complet et plus correct que tous ceux qui ont été publiés jusqu'à ce jour y compris celui de Capmany*, Brunot-Labbé, Rey et Gravier, T. Barrois, Paris.
- Reig Salvá, C. (1972): *Vicente Salvá. Un valenciano de prestigio internacional*, Institución Alfonso el Magnánimo, Patronato José María Cuadrado et CSIC, Valencia.
- Salvá, V. (1830): *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla*, Librería Hispano-Americana, Paris.
- (1832): *Diccionario latino-español de Valbuena*, V. Salvá, Paris.
- (1838): *Diccionario de la lengua castellana, por la Academia española, reimpresso de la octava edición publicada en Madrid en 1837, con algunas mejoras, por D. Vicente Salvá*, V. Salvá, Paris.
- (1846): *Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada, del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas, añadidas por Don Vicente Salvá*, V. Salvá, Paris.
- (1856): *Nuevo diccionario francés-español y español-francés, con la pronunciación figurada en ambas lenguas, arreglado con presencia de los materiales reunidos para esta obra por D. Vicente Salvá, y con otros sacados de los diccionarios antiguos y modernos mas acreditados; compuesto con mejor método, mas exacto, correcto y completo que todos los publicados hasta el día, por D. J. B. Guim (...). // Nouveau dictionnaire espagnol-français et français-espagnol avec la prononciation figurée dans les deux langues, plus exact et plus complet que tous ceux qui ont paru jusqu'à ce jour, rédigé d'après les matériaux réunis par D. Vicente Salvá, et les meilleurs dictionnaires anciens et modernes, par F. de P. Noriega*, Garnier frères, Paris.
- Salvá y Mallén, P. (1872): *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Ferrer de Orga, Valencia [(1963) Porter Libros, Barcelona].

El «tiempo» verbal

M^a Luz Casal Silva
Universidad de Santiago de Compostela

Los análisis de los contenidos de las diferentes formas verbales¹ suelen buscar encajar las formas existentes en una de las tres épocas temporales (pasado/presente/futuro). De ello resulta, por un lado, la constatación de que a una misma forma verbal se le atribuye situar el proceso en «épocas» diferentes (Riegel, 1996: 289), y, por otro, que algunas formas verbales de indicativo vehiculan nociones modales diferentes de la noción modal básica del indicativo (Touratier, 1996: 96 y ss.). Además la época «pasado» es privilegiada en cuanto a número de formas con respecto a las épocas «presente» y «futuro», de lo que se desprende que esas formas de «pasado» deban ser caracterizadas con ayuda de nociones no temporales, en particular del aspecto.

A todo ello hay que añadir la amalgama que se suele hacer entre empleos que responden a fenómenos diferentes, como la explicación del llamado presente «omnitemporal» en virtud de su supuesto nulo contenido temporal, cuando a continuación se enumeran empleos similares del PS, del PC y del FUT (Riegel, 1996: 302, 304, 313; Touratier, 1996: 96), o la caracterización del FUT y del COND en virtud de un rasgo «projeté» que unas veces sería temporal y otras modal (Touratier, 1996: 176-177).

Para analizar adecuadamente las formas de indicativo, a las que nos limitaremos para mayor brevedad, aunque el mismo tipo de análisis es aplicable al subjuntivo, hay que distinguir cuidadosamente los rasgos temporales y los rasgos modales.

Si se comparan las tres frases siguientes:

- a. Je ne trouve pas le chocolat; *c'est* Claire qui l'*a mangé*
- b. Je ne trouve pas le chocolat; ce *sera* Claire qui l'*aura mangé*
- c. Je ne trouve pas le chocolat; ce *serait* Claire qui l'*aurait mangé*

¹ Esta comunicación se inscribe en el proyecto de investigación «Construcciones verbais no francés da prensa actual» subvencionado por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia (PGIDT01PXI120408PR).

se comprueba que las realizaciones temporales son idénticas. Lo que distingue estas frases es de orden modal: a) presenta la realización del rasgo modal indicativo (llamémosle objetividad o realidad), mientras que b) corresponde a la realización de un rasgo modal de suposición o conjetura, y c) supone la realización de un rasgo modal que llamaremos irrealidad, aunque no siempre se realiza como contrario a la realidad.

Operaremos pues con tres rasgos modales y las realizaciones temporales serán establecidas a igualdad de realización modal.

1. Rasgos temporales.

Las formas verbales expresan rasgos temporales que se definen relativamente a un punto cero (Bull, 1960). El punto cero, no verbalizable, es presupuesto por todas las orientaciones temporales y suele estar sincronizado con el momento de la enunciación.

Con respecto al punto cero, un proceso puede ser anterior, posterior o ni anterior ni posterior, es decir simultáneo. Pero un proceso puede además ser anterior, posterior o simultáneo con respecto a un punto de referencia a su vez orientado con respecto al punto cero.

Se trata de ver cómo está configurado el sistema de oposiciones temporales para que efectivamente todas las realizaciones temporales deseables puedan ser expresadas.

1.1. Anterioridad

El rasgo /±anterioridad/ es el que caracteriza al mayor número de formas, pero los contenidos de las formas del sistema del indicativo corresponden a dos rasgos de anterioridad distintos: frente a la /anterioridad directa al punto cero/ funciona un rasgo /anterioridad primaria/ establecida con respecto a un punto de referencia. Ello explica que, mientras *elle chantait* no expresa anterioridad primaria pero sí anterioridad al punto cero, *elle chanta* expresa anterioridad directa al punto cero, y *elle avait chanté* expresa anterioridad primaria a una referencia de anterioridad directa al punto cero. El PQP en realización modal de objetividad tiene un contenido constituido por dos rasgos temporales /+anterioridad primaria +anterioridad directa al punto cero/, mientras que el PS solo responde al rasgo /+anterioridad directa al punto cero/.

1.2. Posterioridad

El rasgo /±posterioridad/ funciona igualmente con respecto al punto cero y con respecto a un punto de referencia orientado al punto cero. Así, el contenido temporal del FUT es solo /+posterioridad/ y se opone al COND porque este último está marcado por dos rasgos /+posterioridad+anterioridad

directa al punto cero/, mientras que el FUTANT responde positivamente a los rasgos /+anterioridad primaria+posterioridad/ y el contenido temporal del CONDANT es /+anterioridad primaria+posterioridad +anterioridad directa al punto cero/.

Dado que se trata de oposiciones privativas, no tiene sentido operar con un rasgo /±simultaneidad/: la simultaneidad no es más que la negación del rasgo posterioridad, lo que se comprueba por el funcionamiento de las formas cuyo contenido responde negativamente al rasgo posterioridad². Los términos no caracterizados de la oposición de posterioridad tienen un valor negativo (simultaneidad) y un valor neutro:

valor negativo: <i>il dort</i>	valor neutro: <i>s'il dort maintenant/demain</i>
valor negativo: <i>il dortait</i>	valor neutro: <i>s'il dortait à ce moment/le lendemain</i>
valor negativo: <i>il a dormi</i>	valor neutro: <i>s'il a dormi maintenant/demain</i>
valor negativo: <i>il avait dormi</i>	valor neutro: <i>il affirme que s'il avait dormi la veille/le lendemain</i>

La neutralización de la oposición de /±posterioridad/ se produce siempre tras la conjunción condicional *si*, donde la norma impone como realización del archivalor el miembro no marcado de la oposición. Pero esta neutralización puede producirse sin restricción sintáctica: «*Il chante/chantera demain à Paris*».

2. El punto cero

En la situación canónica de enunciación, el punto cero presupuesto por las orientaciones temporales está establecido en el momento de la enunciación: de la misma manera que *moi* designa a quien dice *moi*, *j'ai froid* expresa no anterioridad y no posterioridad, es decir simultaneidad, al momento en que la frase es emitida.

Cuando locutor e interlocutor(es) no están en simultaneidad deíctica, el locutor puede establecer el punto cero con respecto al interlocutor (Comrie, 1985: 16), o con respecto a su propia situación, que es lo que hace el francés.

Una vez establecido el punto cero, el funcionamiento del sistema permite desplazarlo: este desplazamiento afecta directamente al punto cero (Martin, 1971: 49, 92), por eso Gosselin (2000: 56-57) dice que «*l'ensemble des temps verbaux ont un fonctionnement 'historique'*». No es, por lo tanto, una particularidad del PRES [al que se suele reservar la etiqueta de «histórico», por ejemplo Riegel (1996: 300-301)], aunque el empleo de esta forma es, sin du-

2 Como señala Sánchez Ruipérez (1954: 18): «En el término no caracterizado de una oposición morfológica privativa, junto al valor neutro de indiferencia a la noción distintiva, el signo posee el valor negativo consistente en la indicación de la ausencia o negación de la noción básica».

da, el más frecuente. Si el desplazamiento se mantiene, en cuanto relaciones temporales diferentes de la simultaneidad al punto cero desplazado deben ser expresadas, otras formas verbales, con sus contenidos incambiados, son utilizadas: «Le mois dernier je *rencontre* mon beau-frère et il me *dit* que son patron, qui *avait fondé* l'entreprise, *a décidé* de prendre sa retraite et qu'il *sera* donc forcé de diriger seul l'usine».

El punto cero puede estar establecido de manera abstracta, sin anclaje estricto en la situación de enunciación. Es el caso de las llamadas verdades generales, y también de los proverbios: «On *est* puni par où l'on *a péché*»; «Qui *tue* par l'épée *périra* par l'épée»; «Tel *est pris* qui *croyait* prendre».

En tales enunciados, las orientaciones temporales expresadas por las diferentes formas verbales son las mismas que en los enunciados no sentenciosos. Lo único que diferencia a unos y otros es que, en las sentencias, el punto cero no está sincronizado con el «ahora» del hablante. La prueba de ello es la compatibilidad de la simultaneidad al punto cero con una determinación temporal sin anclaje referencial: «Il ne faut pas remettre au *lendemain* ce que l'on peut faire *le jour même*». «Le *lendemain*» indica posterioridad a una referencia expresada por «le jour même», pero «le jour même» no está orientado con respecto al punto cero sincronizado con la enunciación, sino que expresa simultaneidad a un punto cero indeterminado.

3. El sistema temporal en la realización modal de realidad

Los rasgos que constituyen los contenidos de las formas del indicativo son:

/+anterioridad directa al punto cero/: *Passé simple*

/+anterioridad directa al punto cero-posterioridad/: *Imparfait*

/+anterioridad directa al punto cero+posterioridad/: *Conditionnel*

/+anterioridad directa al punto cero+anterioridad primaria/: *Plus-que-parfait*

/+anterioridad directa al punto cero+posterioridad+anterioridad primaria/: *Conditionnel passé*

/-anterioridad directa al punto cero-posterioridad/: *Présent*

/-anterioridad directa al punto cero+posterioridad/: *Futur*

/-anterioridad directa al punto cero-posterioridad+anterioridad primaria/: *Passé composé*

/-anterioridad directa al punto cero+posterioridad+anterioridad primaria/: *Futur antérieur*

Podría pensarse que el contenido del PQP, en tanto que se opone a /+anterioridad directa al punto cero+posterioridad+anterioridad primaria/ contenido del CONDANT, debería ser /+anterioridad directa al punto cero -posterioridad+anterioridad primaria/, y que el contenido /+anterioridad directa al punto cero +anterioridad primaria/ constituiría el contenido del *Passé antérieur*. Ello daría una mayor simetría al sistema teórico, pero no corresponde a los hechos. Por un lado, la anterioridad expresada por el PS, cuando se hace depender de una referencia de anterioridad directa al punto cero, no es expresada por el PANT sino por el PQP: «Il *rencontra* sa mère à Paris > Il *aura* qu'il *avait rencontré* sa mère à Paris».

Y por otro lado, el PQP no presupone una referencia de simultaneidad (es decir de /-posterioridad/) a la anterioridad al punto cero, sino de simple anterioridad al punto cero: «Il *jurait* /il *jura* qu'il *avait rencontré* sa mère à Paris».

El PANT es un alomorfo del PQP (Harris, 1978: 151), cuyo empleo está restringido a contextos favorables a una realización fundamentalmente aspectual.

En cuanto al PC, en el francés estándar su contenido es solo /+anterioridad primaria/, rasgo al que corresponden las realizaciones siguientes: «Un accident *est vite arrivé*» (realización esencialmente aspectual)/ «Aujourd'hui Jean *a déjeuné* à une heure» (realización de anterioridad primaria a una referencia de simultaneidad al punto cero)/ «Jean *a déjeuné* le jour de l'An chez ses grands-parents» (realización de anterioridad primaria al punto cero).

Por lo tanto no es conforme a la realidad afirmar, como hace Imbs (1960: 170), entre otros, que la desaparición del PS no altera el valor del PC, que seguiría siendo un anterior al presente (cuando no se dice un perfecto) y no un pretérito. Los diferentes contenidos temporales se determinan cada uno por oposición a todos los demás, por lo que la no funcionalidad de uno de ellos trae consigo inevitablemente una reorganización del sistema. En el francés estándar se desgramaticaliza la oposición entre /+anterioridad directa al punto cero/ y /+anterioridad primaria a una referencia de simultaneidad al punto cero/ (Maslov, 1988: 70).

A los rasgos pertinentes pueden añadirse contextualmente otros: «Il affirme qu'il avait cru qu'il *avait été* malade». El PQP de *Il avait été malade* realiza una orientación de triple anterioridad, pero lo que importa es que los dos rasgos /+anterioridad directa al punto cero/ y /+anterioridad primaria/ están presentes.

4. Los «empleos modales»

Bull (1960) describe dos tipos de «migración» que explicarían las realizaciones modales de las formas de indicativo, aparentemente siempre y cuando el valor temporal de base esté modificado. Esta idea es retomada por Rojo (1974), que habla de usos «dislocados». Ambas aproximaciones tienen la ventaja de proporcionar una explicación homogénea a todos los llamados empleos modales de las formas indicativas, pero ambas parecen implicar que un rasgo temporal se transmuta en rasgo modal, y que ambos rasgos se encontrarían en distribución complementaria (algo similar en Touratier, 1996). Veiga (1991) aporta una solución al problema en su análisis del verbo español. En él nos basamos para la exposición que sigue.

4.1. La conjetura o suposición

En una realización modal de conjetura o suposición la única oposición temporal que está neutralizada es la oposición de /±posterioridad/. Por lo tanto los contenidos temporales son:

/+anterioridad directa al punto cero/: *Conditionnel*

/+anterioridad directa al punto cero+anterioridad primaria/: *Conditionnel passé*

/-anterioridad directa al punto cero/: *Futur simple*

/-anterioridad directa al punto cero+ anterioridad primaria/: *Futur antérieur*

Una realización del primer contenido puede ser: «Il pensait qu'à ce moment même tu *serais* chez toi» [frase de Curat (1991: 224), que la opone a «Il pensait qu'à ce moment même tu *étais* chez toi»].

La /+anterioridad directa al punto cero+anterioridad primaria/ es ilustrada por la siguiente frase de Proust [citada por Le Bidois (1967: 459)]: «Quand je vous le disais, qu'ils *seraient allés* du côté de Guermantes...»

La /-anterioridad directa al punto cero/ suele estar restringida a los verbos «être» y «avoir»: «Les zeppelins! Les zeppelins! —Mais non, Madame, répond une voix du fond de l'obscur alcôve; c'est les pompiers, il y *aura* une (sic) incendie» (citado por Damourette y Pichon, 1936: 388).

La /-anterioridad directa al punto cero+anterioridad primaria/ es expresada por el FUTANT de: «Cette respiration pressée qui a été sur le point de me toucher, elle l'*aura étudiée* chez Léontine Fay qu'elle aime tant» [Stendhal (1958): *Le rouge et le noir*, poche, París, p. 328].

Estas son las realizaciones prototípicas. Pero el que el rasgo /±posterioridad/ no sea pertinente no quiere decir que esta realización modal sea incompatible con él, sino que la realización temporal de /+posterioridad/ es una posición de neutralización de la oposición modal /±conjetura/ (Veiga, 1991).

4.2. La irrealidad

En esta realización modal, no es pertinente el rasgo /±posterioridad/, y tampoco funciona el rasgo /±anterioridad directa al punto cero/. Por lo tanto solo hay una oposición temporal: /±anterioridad primaria/.

Realizaciones de /-anterioridad primaria/: «Je *voulais* vous demander un service; *Voudriez*-vous m'aider?»; «Si tu *étais* blessé, passe la consigne à un autre» (citado por Touratier, 1996: 136); «M'*offririez*-vous un empire, je le *refuserais*»; «Si vous m'*offriez* un empire, je le *refuserais*»; «Si vous n'*étiez* pas arrivé à temps, cet enfant se *noyait*».

Se observa que en la última frase el IMP realiza una orientación de /+anterioridad directa al punto cero+simultaneidad/³, lo que es conforme con el contenido temporal de la forma en una realización modal de irrealidad y constituye la prueba de que en esa realización temporal la expresión de la irrealidad es posible, contrariamente a lo que dejan suponer Bull (1960), Rojo (1974) y la mayoría de las gramáticas.

3 La frase es de Denis y Sancier-Chateau (1994:213), que comentan: «La principale est présente comme conséquence entraînée par la réalisation du fait subordonné. L'accent est mis sur la *concomitance* des deux procès» (la cursiva es mía).

Realizaciones de /+anterioridad primaria/: «Sans la présence d'esprit du mécanicien, le train *avait déraillé/aurait déraillé*» (Riegel, 1996); «Si demain *j'avais trouvé* votre livre, je vous l'apporterais»; «Si *j'avais eu* deux points de plus, j'entrais à l'école de Lyon et j'étais médecin militaire à l'heure actuelle» (citado por Damourette y Pichon, 1936: 232).

En esta última frase se constata otra vez que el IMP, en una realización modal de irrealidad, no solo realiza la orientación de simultaneidad al punto cero («*j'étais* médecin militaire à l'heure actuelle») sino también la orientación de posterioridad a la anterioridad al punto cero («*j'entrais* à l'école de Lyon»).

En la realización modal de irrealidad, que puede ser parafraseable por «no confirmado»: «Les Américains *seraient* à Bagdad», a cada uno de los dos miembros de la única oposición temporal funcional corresponden dos alomorfos: IMP y COND realizan la /-anterioridad primaria/ y PQP y CONDANT la /+anterioridad primaria/, como se puede comprobar comparando: «*Serait-il* milliardaire, je ne *l'épouserais* pas» y «*Même s'il était* milliardaire je ne *l'épouserais* pas». Todas las orientaciones de /+anterioridad directa al punto cero-anterioridad primaria/ son posiciones de neutralización de la oposición modal /±irrealidad/: «*S'il fait* beau nous *allons/irons* à la plage ≠ *S'il faisait* beau nous *allions/irions* à la plage > Il affirme que *s'il faisait* beau nous *allions/irions* à la plage». Y lo mismo sucede en las orientaciones de /+anterioridad directa al punto cero+anterioridad primaria/.

Conclusión

No es, pues, defendible la idea de que la temporalidad verbal responde a una división en tres épocas temporales. Como tampoco responde al funcionamiento del sistema una organización en diferentes ejes temporales, algunos de los cuales podrían «migrar» o «dislocarse».

El análisis temporal, siempre a igualdad de realización modal, debe hacerse mediante conmutaciones, y no excluye que nociones aspectuales sean también transmitidas. Pero estas últimas son, a nuestro juicio, rasgos redundantes.

Partiendo de las tres nociones modales que pueden ser expresadas por la formas de indicativo se comprueba que la oposición temporal básica es la oposición /±anterioridad primaria/, la única que funciona en un ambiente modal de /+irrealidad/, y la única que funciona en el subjuntivo de dos formas del francés estándar.

La inmediatamente inferior jerárquicamente es la oposición /±anterioridad directa al punto cero/, que se combina con la oposición /±anterioridad primaria/ en un ambiente modal de /+conjetura/, lo mismo que sucede en el subjuntivo de cuatro formas.

La última oposición temporal que interviene es la oposición de /±posterioridad/, que solo funciona en el indicativo en realizaciones modales de /+objetividad/.

Los contenidos temporales definidos representan los rasgos pertinentes únicamente. Las realizaciones temporales de cada uno de esos contenidos, que pueden añadir rasgos no pertinentes, están delimitadas por el conjunto de oposiciones que configuran el sistema.

Bibliografía

- Bull, W. E. (1960): *Time, Tense and the Verb*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles.
- Comrie, B. (1985): *Tense*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Curat, H. (1991): *Morphologie verbale et référence temporelle en français moderne*, Droz, Ginebra.
- Damourette, J. y Pichon, E. (1936): *Des mots à la pensée*, V, d'Artrey, París.
- Denis, D. y Sancier-Chateau, A. (1994): *Grammaire du français*, Librairie générale française, París.
- Gosselin, L. (2000): «Présentation et représentation: les rôles du 'présent historique'», *Travaux de linguistique*, 40, 55-72.
- Harris, M. (1978): *The Evolution of French Syntax. A comparative approach*, Longman, Londres y Nueva York.
- Imbs, P. (1960): *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Klincksieck, París.
- Le Bidois, G. y R. (1971 [1967]): *Syntaxe du français moderne*, II, Éditions A. et J. Picard, París.
- Martin, R. (1971): *Temps et aspect. Essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen français*, Klincksieck, París.
- Maslov, J. S. (1988): «Resultative, Perfect and Aspect», en Nedjalkov, V. P. (ed.): *Typology of resultative constructions*, John Benjamins, Amsterdam/Filadelfia, 63-85.
- Riegel, M., Pellat, J.-Ch. y Rioul, R. (1996 [1994]): *Grammaire méthodique du français*, PUF, París.
- Rojo, G. (1974): «La temporalidad verbal en español», *Verba*, 1, 68-146.
- Sánchez Ruipérez, M. (1954): *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego antiguo. Análisis funcional sincrónico*, CSIC, Colegio Trilingüe de la Universidad de Salamanca.
- Touratier, Ch. (1996): *Le système verbal français*, Masson y Armand Colin, París.
- Veiga, A. (1991): *Condicionales, concesivas y modo verbal en español*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

Étude des marqueurs dialogiques dans le récit occitan *Vida de Joan Larsinhac* de Robert Lafont

M^a Ángeles Ciprés Palacín
Universidad Complutense de Madrid

Introduction

Linguistique et littérature, tels sont donc les deux horizons qui délimitent le champ de notre discours. Notre hypothèse est en effet que les éléments intervenant dans l'énoncé pour y reproduire le discours de l'autre font partie d'une stratégie énonciative de l'écrivain en vue de gérer la parole des différents personnages de l'histoire.

D'après Bakhtine (1978) le roman et les textes narratifs sont des lieux privilégiés pour l'étude de la pluralité de langages et de voix. Les relations intertextuelles existant lorsque l'énoncé se réfère à des énoncés antérieurs ou à des discours culturels propres à l'époque y représentée, peuvent nous montrer un premier versant de la notion de dialogisme. Le discours ne sera plus envisagé comme l'œuvre d'une seule individualité mais comme la maille tissée grâce aux rapports entre les interlocuteurs. Tout cela conduit Bakhtine à l'élaboration de la notion de «dialogisme».

Ces principes ont été repris par Oswald Ducrot lors de l'exposition de sa théorie polyphonique (1984). C'est justement à partir des notions de dialogisme et de polyphonie découlant des travaux de Bakhtine et de l'approche énonciative développée à cet égard par Ducrot que nous essayerons de saisir le type de polyphonie mis en œuvre dans le récit de Robert Lafont.

Nous avons choisi un texte en langue d'oc dans le but d'approfondir l'étude de la langue et de la littérature d'oc contemporaines, objet de notre intérêt depuis longtemps. La littérature en langue d'oc semble avoir une place très réduite dans les études et dans les intérêts de la France. Lisons à ce propos les mots d'un professeur de l'Université de Vienne (Autriche): «Per París, a l'ora d'ara, la literatura que recampa de noms coma Max Roqueta, Bernat Manciet, Robert Lafont, es pas encara acceptabla autrament que coma literatura terradorenca. Coma granda literatura capabla d'èstre aimada pèr un public internacional la literatura d'òc contunha d'èstre un esclandre, una non-possibilitat» (Kirsch, 2004: 708).

Robert Lafont, né à Nîmes en 1923, est considéré comme le re-fondateur de la littérature occitane contemporaine. Professeur de Langue et Littérature occitanes, il est actuellement professeur honoraire de l'Université de Montpellier, il a écrit quelque quarante livres (poésie, théâtre, roman, contes, essais...) qui sont connus en Europe. Son œuvre socio-historique et politique comprend dix volumes dont trois ont été traduits en catalan.

Quant au texte choisi, il faut dire qu'il s'agit du premier récit publié par Robert Lafont. Bien que sa parution date de 1951, cet ouvrage a remporté le Prix des Lettres Occitanes en 1950 et le titre semble nous annoncer un texte biographique: *Vida de Joan de Larsinhac*. Joan Larsinhac, un jeune occitan ami de l'enfance du JE qui raconte, vient de mourir aux mains des Allemands à la fin de la deuxième guerre mondiale. L'écrivain essaie de récupérer sa mémoire, sous forme d'un récit, à l'aide d'un autre ami qui l'accompagnait au moment de la mort et d'un journal intime écrit par Joan lui-même.

Organisation énonciative

Robert Lafont est l'auteur matériel du récit, le scripteur, *le sujet parlant* en tant qu'être empirique. Le *locuteur* mis en place par l'écrivain occitan doit raconter des événements dans lesquels il est aussi impliqué. De ce fait nous remarquons déjà un certain glissement de la biographie à l'autobiographie. Si le locuteur et Joan Larsinhac ont vécu ensemble des moments rapportés dans le récit, le *foyer de perception* (Vivero, 2004: 556) des deux sera très proche et on aura l'impression d'être devant un récit presque autobiographique.

La *Vida de Joan Larsinhac* présente une organisation polyphonique où le locuteur qui maîtrise la parole est en dialogue intérieur permanent entre sa position de narrateur¹ et celle de personnage. C'est pourquoi nous avons repéré dans les cinq premiers chapitres un dépliement du locuteur-narrateur en trois instances énonciatives:

Le JE narrant 1: le biographe en train d'écrire l'histoire du passé de Joan de Larsinhac tout en s'incluant dans le récit en tant que son camarade et ami: «Ara qu'i torne pèr la pensada, a aqueu tèmps, **coma te comprène, paure Joan** desvariat...». (p. 17); «Au vèspre dau 15 d'abriu **reprèn mon raconte**, que Joan sortiguèt de son desfèci. **Aqueu moment** dis entremièjas menimossas, **convèn que me i arreste ara**, d'abord qu'aguèt tant d'importancia dins la vida de mon amic» (p. 25).

Le JE narrant 2: au milieu du récit, le locuteur cède la parole à Joan: «DIA-RI DE JOAN 13 d'abriu de 1944. De tot lo fum de mi cigaretas que monta drech dau cendrier, non sobrarà que fum... (p. 23)

Le je narré serait le co-protagoniste de l'histoire racontée, de ce qu'il a vécu à côté de Joan. C'est pourquoi les actions sont presque toujours rappor-

1 «Autodiegétique» dans le sens de Genette (1974: 253): le narrateur est présent comme un des personnages principaux dans l'histoire qu'il raconte.

tées soit à un «ieu», soit à un «nos» (qui représente les deux amis). La troisième personne du pluriel, «eli», représente la collectivité de gens de leur entourage qui ont aussi vécu la guerre: «**Nòstri** pas restontissián sus lo quitran. **Rogier** charrava au ritme de **nòste anar** pesuc... **Me ramentave çò que sabíáu de mon amic Joan, nòstris** anciani convèrsas e mai lo diari que quitèt a son oncle quand partiguèt pèr la montanha» (p. 2) —voir pages 6, 10 et 11—.

À partir de l'éloignement des deux amis, le JE narré est déplacé par le JE narrant 1 susceptible d'envisager le récit à la troisième personne du singulier en tant que biographe authentique de Joan: «Tot èra nòu **pèr Joan**, e meravelhós. Lis aubrespins nevèron i barandas, lis arbratges verdegèron, e mai se coiravan au solèu. **Eu** respirava l'eternitat de la jòia e sa fasiá umil dins la contemplación» (p. 19).

De toute façon, le JE narrant 1 a d'autres sources de connaissance de la réalité de Joan dans la distance: les souvenirs de leur ami commun, Rogier, et les données tirées du journal intime conservé par l'oncle de Joan: «E mai **serà difìcil de te seguir, Joan**, e que **faudrà** pacientament **reconstituir ti jornadas. Rogier m'ajuda, que li as tot dich en ti darriers tèmps** qu'aviás de besonh de tot dire. **I a tanben ton diari**, en quaqui paginas, que lèu abandonères, e que ton oncle m'a fisat» (p. 19).

De l'autre côté de l'interlocution il y a le narrataire, le destinataire, le co-énonciateur ou l'allocutaire, selon les différentes terminologies. L'allocutaire, image du lecteur élaborée par le sujet empirique, joue un rôle actif dans l'échange linguistique. L'énonciation laisse des traces dans l'énoncé du rôle actif de la présence de l'allocutaire. Dans notre énoncé le locuteur s'adresse au lecteur soit pour lui faire réfléchir à propos des idées ou des événements exposés, soit pour justifier la vérité de l'histoire ou la démarche narrative: «**Lo legèire que se pènsa quasiment de son tèmps** veirà dins aquesti paginas d'aicí l'image s'arborar d'una generacion que caminava a paupas dins l'escur de la guèrra...» (p. 3), —voir aussi pages 4, 6, 22 et 23—.

Nous devons encore parler d'un autre destinataire présent dans l'énoncé de Lafont: le JE narrant 1 s'adresse à Joan de Larsinhac dans des fragments d'énonciation discursive: «**Ara** qu'i tòrne pèr la pensada, a aqueu tèmps, coma **te** comprene, paure **Joan** desvariat, quitat sol dins una epòca sornaruda, e que **ton** prètzh-fach jornadier **t'ensenhava** pas li condicions de i viure» (p17); «**Uèi** encara **te** tòrne veire, Joan. (...)» (p.25).

Les embrayeurs «ara» et «uei», ainsi que les déictiques personnels correspondant aux personnes de l'énonciation permettent d'articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation au moment de l'écriture. On remarque ainsi la proximité des deux amis, même après leur séparation définitive.

La parole des autres énonciateurs

Dans le fil du discours que produit, de fait, matériellement un locuteur unique, un certain nombre de formes linguistiques, appréhendables au nive-

au de la phrase ou du discours, inscrivent dans la linéarité, le discours de l'autre. Le locuteur-narrateur du langage littéraire crée un fond dialogique où ses paroles entrent en relation avec celles d'autres locuteurs. C'est à Authier-Revuz que nous devons une conceptualisation bien claire de l'hétérogénéité discursive².

Par la suite, nous analyserons les différents marqueurs dialogiques mis en place par Robert Lafont dans son récit.

Le discours rapporté: le discours direct

La citation en discours direct permet la coexistence de deux systèmes énonciatifs autonomes. Les îlots textuels qui résultent de l'inclusion de ces citations peuvent être typographiquement marqués ou non.

Dans la *Vida de Joan Larsinbac*, ce type de discours est le plus fréquent. En général il est marqué par les expressions du dire, les guillemets et par les deux points d'ouverture: «Ai pas ges de peur, mai **la vutz rauca me tòrna is aurlhas: «Coma lo colèga...»** (p. 16); «E pasmens encara **li fauguèt d'explicar: «Mai li laissatz estar, aqueli tresaus!»** (p. 22).

L'emploi des phrases incisives avec des verbes de parole est le procédé le plus répandu dans le récit de Lafont pour indiquer la présence du discours direct. De cette façon on coupe le fil syntaxique de la narration et les fragments de discours direct s'insèrent directement dans le récit actualisé des événements: «Fai pas rèn, te dise, **tornèt Joan**. Sabe ont fau passar pèr li pas rescontrar» (p. 14); «Es pas pèr nosautres», **me venguèt Joan**» (p. 15); «Ai la billheta personala, **eu me còpet**» (p. 17).

Les verbes qui précèdent le discours direct ne sont pas toujours des verbes de parole. Nous faisons remarquer la présence de verbes qu'on pourrait appeler «gestuels» car ils expriment des attitudes proches de la parole: «Joan pasmens **trebolèt nòstre silènci** entrepachat: «Sabes quau ai vist, la setmana passada?...» (p. 14); «Miquèla **l'agachava**, esmouguda. «Dequ'as, Joan?» (p. 27) —voir aussi pages 31, 32 et 34.

Les exemples de discours direct rapporté de notre énoncé n'ont pas de guillemets. Les deux points servent à indiquer l'ouverture d'un segment textuel appartenant à la «voix» de l'autre: «Avián son excusa: **èra pas mestier de la seguir, aquela lucha ja acabada**» (p. 10); «Joan marchèt mai, e repetiá un vèrs que veniá de trobar: **dins li plecs de la vida en cercant mon poëma...**» (p. 26).

2 Authier-Revuz, J. (1982): «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, 26, 91-151. «L'hétérogénéité constitutive» se rapporte non seulement à l'altérité sociale et interactive, présente d'une façon implicite dans tous les discours, mais aussi à l'interaction de l'Autre en tant que sujet de l'inconscient. Si toute l'hétérogénéité des discours ne peut être perceptible, une partie d'elle, «l'hétérogénéité montrée», grâce à des formes linguistiques syntaxiques, sémantiques ou typographiques, est censée exprimer des rapports de distance ou de proximité entre le narrateur et les personnages.

Le discours indirect

Ce type de discours entraîne une adaptation de la temporalité. Il n'y a qu'une seule scène énonciative car le locuteur ne fait que traduire l'énonciation citée: «**Bretonegère que mi gènts m'esperavan** a Nimes, e **que s'anavan** faire de marrit sang de me pas veire tornar» (p. 15); «**Mi primiers mots foguèron pèr li demandar s'anava vertadierament partir**» (p. 17).

Le discours indirect libre

Le discours indirect libre (DIL) superpose au moins deux instances d'énonciation, le discours citant du locuteur-narrateur se faisant l'écho d'une autre voix dont on ne peut reconstituer les paroles comme une citation distincte. La perception d'une double énonciation mise en scène dans la parole du locuteur entraîne aussi un phénomène de «focalisation» par lequel le lecteur perçoit une certaine identification du locuteur aux propos de l'un des deux énonciateurs mis en place dans le DIL.

Étant donné que le récit de Robert Lafont se situe entre l'autobiographie et la biographie, les fragments de DIL configurent des scènes énonciatives très particulières. Le discours du locuteur-narrateur introduit deux énonciateurs associés: il s'assimile à l'un d'eux tandis que l'autre exprime le point de vue du personnage à travers l'exclamation ou l'interrogation:

1/ JE narré (assimilé au locuteur-narrateur) + JE narré (instance énonciative source du DIL): «**Tot éra tan simple e tan jornadier aquéu vèspre de guèrra!** Li joines, nos faliá dins l'espandi un auristre pèr fins comprene qu'un mortalatge s'anonciava» (p. 6); «**Lo tren sibliva?** Susarènts e mai desvariats, se traguèriam dins un compartiment, lo braç dolorés dau bagatge» (p. 7).

2/ JE narrant 1 + JE narré (instance énonciative source du DIL): «**O ràbia d'aqueste tèmps, m'en remembre, de saber qu'una grand aventura s'apreparava que nos èra defendida!**» (p. 9); «D'aquel adieu, ara me'n sovène clarament e mai dau desespèr qu'aviàm de non se poder dire rèn. **Queti projectes escanviar, aladonc, e queti promesas?**» (p. 13).

3/ JE narré (assimilé au locuteur-narrateur) + Joan (instance énonciative source du DIL): «Sa curiositat s'èra pasmens pas calada. **De que fasiá tot lo jorn aquel òme, au mitan de sis armas barbaras qu'espoussava pas jamai e de si papeirons adobats en regas?** Entre la crenhènça et l'enveja se passèt l'endeman» (p. 21) —voir page 33.

Le monologue intérieur

Les frontières du monologue intérieur, du DIL et du discours direct libre sont vraiment souples. L'indépendance à l'égard du locuteur-narrateur constitue la particularité la plus notable du monologue intérieur. Ce type de discours rapporté comporte en général des citations de pensée, quel qu'en soit

l'objet, avec référence au sujet pensant à la première personne et au temps de l'énonciation: «Lo vertadier Joan s'èra endormit, e curiosament espiave, que se deviá bèn un jorn derevelhar, **me disiáu entre ieu**» (p. 10) —voir aussi pages 8 et 16—.

Le journal intime inséré par Lafont au milieu du récit pourrait faire partie, en entier, de ce type de discours rapporté: «**Vau escriure a mi** colègas. Saber de que fan? **Me fau** letras! Benlèu eli **m'ajudaràn, me** prendràn amb eli. (...). **Siàu sol**» (pp. 24-25).

Il s'agit d'un fragment textuel émancipé du narrateur et dont le contenu semble être le résultat d'une réflexion de la conscience énonciative qui le prend en charge sans manifester la volonté d'être reçu par un allocutaire.

La connotation autonymique et l'autodialogisme

La connotation autonymique est un des aspects de l'autonymie (métalangage); elle consiste à utiliser les dénominations déjà données par l'autre, tout en indiquant la source d'où elles proviennent. Dans le récit de Robert Lafont nous avons repéré les exemples suivants:

a) Connotation autonymique sans marques: «E mai pensaviam pas que **se disiá antan** Misè pas qu'i femnas maridasas o i panturlas» (p. 5).

b) Connotation autonymique avec marques:

– guillemets: «Aicí moriguèt afuselhat pèr l'enemic Joan Larsinhac, **que li disian** Joanet» (p. 2).

– tirets: «Quand la votz dau cap dau Govèrn se foguèt taisada, —**que jamais dins sa vida politica el aviá trobat l'escasença d'una tan bela casuda**—» (p. 6).

– deux points: «Se pot dire: **la França podiá pas antau s'espalancar, tan rica èra d'esperit**» (p. 12).

L'autodialogisme est une forme particulière de la connotation autonymique où le locuteur, revenant sur l'un des mots qu'il a prononcés, le reprend en une boucle de réflexion, par un commentaire métaénonciatif. Robert Lafont l'utilise à plusieurs reprises pour modaliser et valoriser quelques paroles énoncées le long du récit. C'est une mise en relief de la pensée intérieure du locuteur à l'égard du dit: «Dau còp se trapèt **poëta. Poëta** coma òm es a quinze ans, segur de trobar dins sa vida la poësia di libres, e segrenós quand **la vida ditz de non. Nostra vida... Nostra vida disiá de non** sovènti fes» (p. 3) —voir aussi pages 10, 17, 23, 24 et 37.

Les intertextes

Lorsqu'on parle d'intertextualité dans un énoncé, il faut tenir compte non seulement des citations appartenant à des discours extérieurs mais aussi des anaphores qui reprennent des citations intratextuelles. Parmi ces dernières nous repérons, dans le récit de Lafont, la suivante: «Aqueu solèu (...), lo ve-

guères au darrièr de ti moments, e pensèrès benlèu a la frasa dolorosa de ton diari: «**M’a semblat que quauqu’un veniá de morir que i deviáu quauque rèn, una grand reconeissènça**» (p. 36). Il s’agit de la reprise d’une phrase du journal intime de Joan dont nous avons déjà un écho dans les mots de la grand-mère: «**Oblidatz li que moron d’aquesta ora**» (p. 31).

Quant aux intertextes, il y a des allusions à la langue et à la littérature d’oc: «Aponde que quauqui libres prestats nos avián revelat la **lenga d’Oc**, apassionats pèr ela» (p. 4); «Acarnassits pèr nòstre trabalh, **li poèmas d’Aubanèu** avián encara lo poder de nos tirar i tempes lis arcanetasts de la poésia e de la passion» (p. 4); à l’étude de la philosophie: «Aquel an d’aquí, Joan e ieu fasiàm **nòstra filosofia**» (p. 10); à l’occupation allemande: «**la Granda/la Darriera**» (guèrra) (p. 6); «**li Refugiats**» (p. 12); «**la Felgendarmierie/la Kommandantur/la Resistència**» (p. 14); «**lis Alligats; Normandia**» (p. 30); «**la Ràdio/li Maquisards/lo Front**» (p. 32); «lo Maquis» (p. 35); «**la Liberacion**» (p. 36); à des éléments de la vie quotidienne et de la société de l’époque ou à des toponymes qui semblent baliser le récit et le situer dans un cadre spatio-temporel précis: pages 7, 8, 13, 17, 19, 20, 24, 26, 31, 32, 34 et 35. Les dates rapprochent encore plus la narration de la réalité car elles correspondent au temps réel de la deuxième guerre mondiale: pages 9, 13, 17, 23, 25 et 36.

Les modalisateurs

La quête de la vérité est une autre des constantes de la *Vida*. Elle est soulignée par la présence des modalisateurs qui parcourent l’énoncé.

L’emploi de formes telles que «de segur, vertadierament, èra verai» (pp. 4, 5, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 21, 35, 36). C’est une preuve de l’effort du locuteur pour dominer son énoncé, pour lui donner un statut de vraisemblance. Il y a en plus ce jeu entre la vérité et le mensonge, entre le monde réel et le monde imaginaire qui régit les rapports entre les deux amis. Les formules modales avec le verbe «dire» structurent les rapports dialogales des différents énonciateurs du texte. Nous remarquons cependant l’utilisation du pronominal «se dire», très proche de la pensée et de la réflexion qui conduisent un récit fondé sur les souvenirs et les paroles de l’autre: «Adonc, maugrat l’apasiment que **me disiáu** de l’aver vist s’apoderar Joan, foguère pas estonat, tot pesat, lo jorn que me diguèt qu’èra amorós» (p. 4) —voir aussi pages 28 et 30.

Conclusion

«D’abord qu’aiçò qu’escribe es pas una òbra tan solament de literatura, ma si-bèn un testimoni» (p. 23).

Robert Lafont expose son projet au milieu du récit: son intention d’établir la vérité à partir du témoignage de ce qu’il a vu, entendu et perçu. Bien que nous sachions qu’il faut se méfier des orientations de lecture exprimées

dans les textes, nous tenons à dire que l'analyse de l'organisation énonciative et l'étude des marqueurs dialogiques semblent ratifier ce propos.

De la biographie à l'autobiographie

La structure énonciative mise en place par Lafont répond plutôt à un schéma de l'écriture autobiographique. Rappelons le dédoublement du locuteur-narrateur en trois instances énonciatives dans la première partie de l'histoire: le JE narrant 1 et le JE narré, «voix» dominantes dans le récit se séparent du JE narrant 2 qui correspond à la «voix» de Joan. Dans la linéarité du récit il y a des mouvements énonciatifs remarquables: jusqu'au chapitre VI, le JE narré est généralement représenté par la première personne du singulier ou du pluriel; à partir de là, le JE narré continue le récit à la troisième personne. Étant donné que le locuteur-narrateur n'est plus à côté de Joan, il doit réécrire sa vie à l'aide du journal intime et des souvenirs de Rogier. Le locuteur récupère son rôle de narrateur à la non-personne jusqu'à la fin du récit, où la «voix» du JE narrant 1 se lit pour la dernière fois.

De l'autobiographie mise en scène au début de la narration, le lecteur passe à lire la biographie de Joan Larsinhac.

L'étude des marqueurs dialogiques contribue aussi à la vérification de cette hypothèse. L'abondance des discours directs, où le locuteur-narrateur cède la parole aux énonciateurs (bien qu'il continue à la maîtriser dès sa position privilégiée), contraste avec la faible présence de discours indirects, procédé «traducteur» de la parole qui rétrécirait le but final de l'auteur: la clarté du témoignage. Quant au discours indirect libre, espace de la dualité énonciative par excellence, il devient lieu de rencontre dans la parole du locuteur-narrateur, surtout avec le JE narrant 1 et le JE narré. La fusion des foyers de perception semble donc assurée, tout comme dans l'écriture autobiographique.

La connotation autonymique permet l'entrée à d'autres énonciateurs, dont les discours configurent le référent de l'histoire: la politique, la littérature, la poésie, la société occitane, la famille... L'autodialogisme de sa part nous renvoie de nouveau à l'interprétation de la parole par le locuteur-narrateur lui-même.

Bref, de notre analyse nous pouvons conclure à la dominance du discours autobiographique dans le récit de Robert Lafont. Le locuteur est capable de construire un témoignage littéraire à partir d'un monologue intérieur à plusieurs «voix» qui se déroule dans sa tête au moment de l'écriture. La mainmise du JE narré («jeu»+«nos») sur les pensées et les sentiments du JE narrant 2 (Joan) est indiscutable bien qu'il dise à plusieurs reprises que cette autorité provient du journal de Joan et des paroles de l'ami.

Bibliographie

- Authier-Revuz, J. (1982): «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, 26, 91-151.
- Bakhtine, M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Kirsch, F. P. (2004): «Pensadissas a l'entorn de l'universalitat de la literatura occitana modèrna e contemporanèa», in Kremnitz, G., Czernilofsky, B., Cichon, P. y Tanzmeister, R. (eds.): *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Actes du sixième Congrès de L'Association Internationale d'Études Occitanes, Éditions Praesens, Vienne, 701-709.
- Lafont, R. (1997): *Vida de Johan Larsinhac*, Centre International de l'Écrit en Langue d'Oc, Berre L'Étang.
- Vivero, M^a D. (2004): «Discours, opinions et regards d'autrui. Repères pour une approche linguistique de la focalisation interne», in Suárez, M. P. et al. (éds.): *L'autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*, Departamento de Filología Francesa de la Universidad Autónoma de Madrid, IMA Ibérica, Madrid, 558-569.

La polyphonie en poésie: lecture et musicalisation d'un poème de Baudelaire

Anna Corral Fullà

Universidad Autónoma de Barcelona

Introduction

L'étude que je vous présente ci-après se base sur deux manifestations artistiques. Tout d'abord, la *création poétique* et dans un deuxième temps, l'*interprétation* du poème à travers l'oralisation ou la mise en musique de celui-ci. *Création et interprétation*.

Gaston Bachelard dit que la poésie est une métaphysique instantanée, dans le sens où à travers une expression concentrée, le poème reflète et traduit une manière particulière de vivre, d'agir, de penser et de sentir.

En un seul souffle, en une seule expiration, cet «instant poétique» dont parlait Bachelard irradie tout un amas d'images et de sensations apparentées et contraires. Un poème nous immerge ainsi dans une association de plusieurs impressions simultanées. Cette richesse sémantico-expressive instantanée confère au poème un statut unique parmi les autres manifestations de l'écriture créative. Le poème est donc essentiellement polyphonique par son plurisémasie.

D'autre part, la poésie devient parole vivante en tant que phénomène sonore actualisé par des individus, des êtres ayant créé un monde référentiel unique à partir de leur propre vécu. Une expérience qui en contact avec la charge expressive et sémantique de l'œuvre d'art donne naissance à l'interprétation.

L'actualisation du poème double donc la voix du poète du regard inouï de l'interprète. La poésie est ainsi porteuse d'un complexe réseau de métaphores créé par le poète et de la voix inédite et insoupçonnée de son interprète.

Enfin, une dernière voix pourrait se joindre aux précédentes. Ce serait la voix de la *norme*, de la *convention*. En effet, outre l'interprétation personnelle du poème, il faut ajouter également l'influence des patrons intonatifs propres à la récitation du poème.

Pierre Léon dit dans son *Précis de phonostylistique* (Léon, 1993: 162):

La diction poétique, comme la *lecture*, est conditionnée par le contenu du texte que l'actant va interpréter en fonction d'indications explicites ou implicites. Néanmoins, le *genre* entraîne, surtout pour la poésie lyrique, des contraintes de mise en valeur rythmique et intonative.

Dans cette étude, nous essaierons de rendre compte de l'interaction de ces trois degrés de polyphonie poétique dont nous avons parlé ci-dessus et du choix de l'interprète au moment de l'actualisation du poème, ce qui sera rendu visible par la prééminence de l'une des différentes voix polyphoniques qui conforment l'oralisation de celui-ci.

L'objectif de cette analyse concerne donc la comparaison des éléments prosodiques en voix parlée et en voix chantée dans le cadre de la réalisation orale d'un poème. Nous voulons essayer de répondre aux questions suivantes:

- 1) Les différentes interprétations du poème vont-elles se traduire par des intonations particulières? Y a-t-il des constantes, des points clés qui seront respectés malgré ces différences interprétatives?
- 2) La parole chantée suit-elle les patrons intonatifs rencontrés en voix parlée pour l'oralisation du poème?
- 3) L'architecture poétique du sonnet a-t-elle été respectée lorsqu'on a mis ce poème en musique?

Constitution et enregistrement du corpus

Comme corpus de référence, nous avons pris les réalisations en diction et en chant d'un poème de Baudelaire, «Recueillement», mis en musique par Claude Debussy.

En ce qui concerne le poème, il s'agit d'un sonnet, c'est-à-dire d'une composition écrite en alexandrins. Le sonnet constitue une structure fermée et rigide formée de deux quatrains et deux tercets, la *pointe finale* (en général les deux derniers vers) exprimant la *chute* et comme l'aboutissement conceptuel ou même éthique du poème.

Quant à la chanson de Debussy, les caractéristiques mélodiques de la pièce indiquent que celle-ci aurait été composée pour être chantée par une mezzo-soprano ou un baryton, étant donné qu'il y a aussi bien des fréquences très élevées, mais nous rencontrons également le registre grave et médium qui est très exploité dans la pièce.

Pour l'analyse acoustique des réalisations orales en diction et en chant du poème, nous avons enregistré quatre locuteurs. Étant donné que l'un des aspects dont nous voulons rendre compte dans cette étude est la distinction entre le secteur professionnel et le secteur amateur, nous avons choisi deux professionnels et deux locuteurs néophytes. Concernant le secteur amateur, nous avons pu compter sur la collaboration de deux professeurs de l'UAB du

département de Philologie Française de cette université. Quant au secteur professionnel, pour le mode parlé, nous avons pris un enregistrement commercialisé de la lecture du poème par l'acteur Michel Piccoli. Finalement, quant au mode chanté, nous avons eu le privilège de pouvoir compter sur la gentillesse de Madame Meritxell Olaya, professeur de chant du Conservatoire Supérieur de Musique de Barcelone, le *Liceu*. Les enregistrements ont été réalisés dans la chambre anéchoïque de la Faculté des Lettres de l'UAB.

Technologie de l'analyse

Pour notre analyse, nous nous sommes servis du logiciel SIGNAIX, qui a été élaboré au *Laboratoire Parole et Langage* de l'Université d'Aix-en-Provence. Ce logiciel nous a fourni l'oscillogramme et le spectrogramme qui nous ont permis le découpage de la chaîne parlée et l'étiquetage des éléments ainsi obtenus. En deuxième lieu, la détection de la fréquence fondamentale a été réalisée de façon automatique grâce à une commande de ce logiciel, qui a dû être spécifié pour le mode chanté. En troisième lieu, le logiciel MOMEL a permis de réaliser une modalisation automatique de la courbe intonative et a établi les points cibles de celle-ci. Finalement, nous nous sommes servis également du système de notation INTSINT qui codifie automatiquement les points cibles établis par MOMEL et en fait l'étiquetage.

Paramètres et variables

Quant aux paramètres, cette étude a analysé les variations de fréquence fondamentale pour pouvoir établir la courbe mélodique de chacun des vers et les phénomènes temporels tels que la durée des énoncés (strophe, vers), la durée des pauses (inter-strophes, inter-point, inter-vers, intra-vers), la durée moyenne des syllabes ainsi que la durée des syllabes toniques.

Pour notre analyse, nous avons tenu compte aussi des variables suivantes: le locuteur, le mode de production (chanté/parlé), la catégorie professionnelle (professionnel/amateur) et la vitesse d'élocution entre autres.

Présentation et interprétation des résultats

Nous avons effectué une analyse prosodique centrée sur la *structure* du poème. Nous avons essayé de rendre compte du poème conçu comme un tout organisé et nous avons voulu montrer comment cette structure en strophes se manifestait en langue orale. Dans un deuxième temps, nous avons réalisé une analyse détaillée centrée sur les caractéristiques de chaque vers. Les résultats de notre analyse ont été les suivants.

En premier lieu, nous avons pu constater que tous les locuteurs respectent la structure du sonnet formé de quatre *strophes* en réalisant une pause

séparatrice inter-strophe. Cependant, tandis que les locuteurs amateurs divisent le poème en quatre parties quasi autonomes (les pauses inter-strophes sont les plus longues et ils ferment la strophe par un final conclusif¹), les locuteurs professionnels tendent à montrer en même temps l'insertion de chaque strophe dans le discours poétique (les fins semiconclusifs chez la cantatrice et le final non conclusif chez l'acteur).

Quant à la structuration du poème en *quatrains et tercets*, seulement le locuteur professionnel acteur, Michel Piccoli, montre une tendance à scinder le poème en deux. Il matérialise cette division du sonnet en quatrains et tercets par les pauses, le final conclusif de la deuxième strophe (le plus conclusif de tout le poème) et par la diminution de la vitesse d'élocution. Cette division répond non seulement à des questions formelles mais aussi au contenu sémantico-expressif du poème. En effet, l'axe sémantique du sonnet tourne autour de deux notions opposées: le *bas* (l'homme ordinaire, la terre) et le *haut* (ciel, poète) qui correspondent au passage des quatrains aux tercets.

En troisième lieu, tous les locuteurs montrent la volonté de rendre compte du poème en tant que discours poétique composé de *vers*: présence d'une pause inter-vers, tendance à terminer le vers avec une fréquence plus grave et à commencer par une fréquence plus élevée, présence d'un grand nombre de fins conclusifs chez les locuteurs en voix parlée et, chez la cantatrice, un équilibre phonique inter-vers où la différence entre la dernière fréquence du vers et la première du vers suivant ne dépasse jamais l'intervalle de quinte. Ainsi, nous pouvons conclure que les quatre locuteurs considèrent le vers comme unité de base du poème. Cependant, les locuteurs professionnels (cantatrice et acteur) et le locuteur amateur J tiennent compte également de la structure de la phrase, ce qui se matérialise par la présence de fins non conclusifs à la fin du vers et par la durée des pauses inter-vers et intra-vers (les pauses intra-vers sont parfois plus longues que les pauses inter-vers).

En ce qui concerne *la configuration du vers*, nous avons pu constater que le locuteur amateur J réalise une lecture plus libre à l'intérieur du vers et il ne respecte pas toujours les signes de ponctuation à l'intérieur de celui-ci. Au contraire, les locuteurs professionnels et le locuteur amateur E font une lecture très rigoureuse du vers. En effet, ils respectent la plupart des signes de ponctuation. Cependant, il faut ajouter que tandis que les locuteurs professionnels combinent la technique formelle de la déclamation poétique avec l'interprétation en fonction de critères sémantico-expressifs, le locuteur amateur E est guidé uniquement par un modèle formel. Ainsi, l'acteur et la cantatrice confèrent une durée déterminée à la pause en fonction de critères sémantiques tandis que le locuteur amateur E en détermine la durée en fonction de l'insertion de cette pause à un niveau supérieur ou inférieur de l'analy-

1 Nous entendons par «final conclusif» la représentation d'une courbe intonative descendante, par «final non conclusif» une courbe intonative ascendante et par «final semiconclusif» une courbe intonative plate.

se linguistique. Le locuteur amateur E marque une hiérarchie dans la lecture du poème: strophe, vers, ponctuation. Nous pouvons observer que la version chantée rejoint la version réalisée par l'acteur M. Piccoli, ils privilégient les aspects expressifs tout en respectant les aspects formels.

L'analyse a permis également de constater que la réalisation orale des différents locuteurs marque prosodiquement un type concret de *lecture de l'alexandrin*. Nous avons constaté que:

- Les locuteurs amateurs privilégient une lecture classique de l'alexandrin. En effet, ils accentuent la sixième et douzième syllabes et deux autres accents apparaissent à l'intérieur de chaque hémistiche. Ce fait reflète le poids des patrons intonatifs de l'époque classique chez les locuteurs amateurs et les situe sur une ligne plutôt formaliste. Ils ont suivi les critères formels d'oralisation du poème.
- La version chantée réalise une lecture traditionnelle de l'alexandrin en accentuant en fin de chaque hémistiche. Cette lecture du poème, peu marquée, voire neutre, semble suivre les principes de l'impressionnisme musical auquel s'inscrit Debussy et où la suggestion, le vague et l'insinuation prédominent.
- Le locuteur professionnel acteur accomplit plutôt une lecture romantique du sonnet où les accents tombent en général sur les syllabes 4, 8 et 12, ce qui se comprend étant donné son statut d'acteur. En fait, les effets stylistiques propres à la représentation de tout acteur provoquent une lecture marquée afin d'attirer l'attention du public.

Finale­ment, la *clôture* du poème est exprimée par tous les locuteurs moyennant un final conclusif, un ralentissement de la vitesse d'élocution, plus marqué en voix chantée, par la présence de fréquences très graves sur la dernière syllabe du vers chez les locuteurs en voix parlée et moyennant des res­sources musicales telle que l'harmonie dans l'accompagnement musical.

Conclusions

Cette analyse nous permet d'arriver aux conclusions suivantes. Tout d'abord, nous pouvons affirmer que la poésie en production orale chantée ou parlée est avant tout de la musique. En effet, une musique qui révèle une structure syntaxique et sémantique profonde à travers les différents éléments prosodiques.

En deuxième lieu, les résultats obtenus ont montré également que l'interprétation du poème peut comporter différentes réalisations prosodiques. Ainsi, nous avons constaté que chez le locuteur amateur E, la voix de la norme et de la convention s'imposaient. D'autre part, chez le locuteur amateur J, la voix de la convention se faisait sentir également, mais cette fois-ci, la norme était nuancée par l'interprétation qu'il faisait du poème en fonction de critères sémantiques et expressifs. Chez les locuteurs professionnels, acteur et cantatrice, la convention était dépassée au profit de l'interprétation. En effet,

chez ces locuteurs, outre la norme et les critères sémantico-expressifs qui marquent leur oralisation du poème, il faut ajouter que la voix de l'interprète se fait sentir particulièrement. D'une part, le locuteur professionnel en voix parlée laisse une trace certaine à travers la dramatisation dans la lecture du poème. D'autre part, la musicalisation du sonnet se laisse porter également par le mouvement musical auquel appartenait C. Debussy, l'impressionnisme.

Cependant, malgré les différences interprétatives, on a remarqué qu'il y avait des constantes chez tous les locuteurs: division en strophes et en vers, le poids de la ponctuation chez les locuteurs professionnels et le locuteur amateur E, l'appartenance des vers au sonnet et la clôture finale du poème à travers par exemple le *ritenuto* final.

Nous pouvons également affirmer qu'il existe des correspondances intonatives entre la voix parlée et la voix chantée dans l'oralisation du poème. Néanmoins, il y avait aussi des spécificités de la voix chantée: comme par exemple la présence récurrente de finaux semi-conclusifs (mélodie suspendue).

Finalement, les résultats obtenus ont montré que la musicalisation du poème a respecté l'architecture poétique du sonnet. Autrement dit, aussi bien la macrostructure que la microstructure ont été soigneusement transposées en musique.

Bibliographie

- Bachelard, G. (1932): *L'Intuition de l'instant*, Éditions Gonthier, Paris.
- (1989): *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Librairie Philosophique, Paris.
- Baqué, L. (1998): *Les manifestations parenthétiques dans le discours spontané: une contribution à l'étude de la polyphonie*, Presses Universitaires du Septentrion, Toulouse.
- Baudelaire, Ch. (1972): *Les fleurs du mal*, Librairie générale française, Paris.
- Benjamin, W. (1979): *Charles Baudelaire*, Éditions Payot, Paris.
- Bloothoof, G. et Plomp, R. (1986): *Spectral analysis of sung vowels. III. Characteristics of singers and modes of singing*, J. Acoust. Soc. Am. 79, 3, mars.
- Di Cristo, A. (1981): «Aspects Phonétiques et Phonologiques des Éléments Prosodiques», *Modèles Linguistiques*, III, 2, 24-83.
- (1985): *De la Microprosodie à l'Intonosyntaxe*, Publications Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Espesser, R. et Hirst, D. (1993): «Automatic modelling of fundamental frequency using a quadratic spline function», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 15, 75-85.
- Estrada, M. (2001): *Efectos y características de la «pregunta eco» que expresa sorpresa en francés*, (trabajo de investigación de tercer ciclo), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelone.
- Faure, G. (1970): «Contribution à l'étude du statut phonologique des structures prosodématiques», *Studia Phonetica*, 3, 93-108.

- Germain, A. (1983/84): «Influence de la Fréquence sur l'Intelligibilité et les indices acoustiques des consonnes du français en voix chantée», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 9, 240-247.
- Grammont, M. (1962): *Petit Traité de versification française*, Librairie Armand Colin, Paris.
- Harmegnies, B. et Landercy, A. (1993): «Analyse spectrale et voix chantée. Contribution à une métrologie objective de la maîtrise du chant», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix-Revue de Phonétique Appliquée*, 106, 39-52.
- Joubert, J.-L. (1988): *La Poésie*, Librairie Armand Colin, Paris.
- Kandinsky, V. (1972): *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, Barcelone.
- Lacheret-Dujour, A. et Beaugendre, F. (1999): *La prosodie du français*, CNRS, Paris.
- Le Besnerais, M. (1995): *Contribution à l'Étude des Paramètres Rythmiques de la Parole: Analyse contrastive de réalisations phoniques en Espagnol et en Français*, (thèse de doctorat), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelone.
- Léon, P. (1993): *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Nathan, Paris.
- Llisterri, J. (1991): *Introducción a la Fonética: el método Experimental*, Editorial Anthropos, Barcelone.
- Mathias, P. (1977): *La Beauté dans les Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- Mauron, Ch. (1966): *Le dernier Baudelaire*, Librairie José Corti, Paris.
- Padeloup, V. (1990): *Modèle de règles rythmiques du français appliqué à la synthèse de la parole*, Université d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence.
- Quesnel, M. (1987): *Baudelaire solaire et clandestin*, PUF, Paris.
- Rossi, M. (1999): *L'intonation, le système du français: description et modélisation*, Ophrys, Paris.
- Ruwet, N. (1972): *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris.
- Scotto, N. (1983/1984): «Some perceptual aspects of pitch vibrato», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 9, 221-227.
- Scotto, N. et Autesserre, D. (1989): «Paroles, chant et musique dans l'art lyrique», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 13, 75-91.
- Scotto, N. et Rutherford, A. (1989): «Influence du Fo sur la Perception du Système Vocalique d'un Soprano Léger Colorature», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 13, 155-174.
- Wagner, R. (1952): *La poesía y la música en el drama del futuro*, Austral, Buenos Aires.
- Watzlawick, P et al. (1983): *Teoría de la comunicación*, Editorial Herder, Barcelone.
- Zumthor, P. (1983): *Introduction à la poésie orale*, Éditions du Seuil, Paris.

Le sujet qui se cache... Différentes manières de ne pas s'impliquer, ou de se déguiser

Janina Espuny Monserrat
Universidad de Barcelona

Introduction

Le dialogue est par définition polyphonique. Deux interlocuteurs qui parlent ensemble vont presque forcément se reprendre l'un l'autre; bien pour construire à deux le même point de vue (c'est la «coénonciation», de Jeanneret, 2001; et aussi certains cas de «reprises diaphoniques», Espuny, 1997); bien pour se contredire (comme dans les «négations métalinguistique et polémique», de Ducrot, 1984). Ainsi, dans certains cas, la polyphonie rapproche les personnes et, dans d'autres, elle sert à créer des distances par rapport à l'autre; toute une gamme de différents contacts étant possible, bien sûr.

Je voudrais examiner ici quelques dialogues de la vie quotidienne, réels ou fictifs, où apparaissent des segments polyphoniques qui instaurent une distance entre les interlocuteurs et qui ne sont pas pour autant polémiques; ils sont plutôt une sorte de déguisement ou de non-implication personnelle (Espuny, 2002). C'est le cas par exemple de certaines énonciations produites seulement par habitude, de manière ambiguë, par généralisation ou par manipulation, et avec lesquelles notre essence individuelle décide (consciemment ou non) de ne point se montrer.

Pour cette analyse, je me situe dans le cadre de la *polyphonie discursive*, ce qui ne renvoie pas tant au sens de la polyphonie linguistique de Ducrot qu'au sens genevois de la polyphonie en analyse de discours. Dans ce dernier sens, la polyphonie est étudiée dans des discours contextualisés (et non dans des énoncés isolés) et elle a un sens plus restreint et moins abstrait (Nølke, 2002): il y a polyphonie seulement s'il y a discours re-présenté, effectif ou non, c'est-à-dire s'il y a re-prise d'une autre voix ou attribution d'un discours à autrui (voir Donaire, 2004, pour une conception plus large de polyphonie).

D'autre part, je fais référence à l'image que le sujet parlant donne de lui à travers son discours. C'est la dimension situationnelle du discours (Roulet, 1999) ou le domaine de la relation sociale et interpersonnelle dans la communication co-construite (Vion, 2001). En effet, si tout discours transmet une image du locuteur, on pourra facilement mettre en relation l'utilisation de segments polyphoniques avec la manifestation de différents aspects de notre personnalité, ou de ce qu'on appelle plus couramment dans les travaux sur la communication verbale, les rôles ou places discursives (médecin/patient, mère/fille, enseignant/enseigné, par exemple). Aussi, ces rôles vont servir à se distancier ou à se rapprocher de l'autre. Mais j'insisterai ici sur différentes constructions discursives de soi où le sujet ne se montre pas clairement, et avec lesquelles le «dialogue» (comme situation, mais aussi comme entente) n'aboutit pas.

1. Le dialogue n'aboutit pas, par routine, ambiguïté ou généralisation

1.1. La routine discursive

La routine discursive, le fait de se reprendre soi-même, peut être considérée comme essentiellement polyphonique; mais elle ne veut pas forcément dire polyphonie. Par exemple, demander à un passant dans la rue (1) «*Pouvez-vous me donner l'heure?*», quand on en a besoin, est quelque chose d'habituel, dans le sens où le passant à qui est adressée la demande n'est pas surpris par celle-ci, et en général, il va répondre tranquillement, car ce genre de questions est tout à fait en relation avec le contexte «rue» (pour différentes possibilités de réponses à cette question banale, voir Vernant, 1999). Maintenant, demander (2) «*Pouvez-vous me dire qu'est-ce que la pragmatique?*» à un passant dans la rue est un exemple d'utilisation d'énoncé qui va surprendre et qui met en évidence que nous ne pouvons pas demander tout ce que nous voulons quand nous le voulons, et donc que la routine est presque obligatoire si nous ne cherchons pas à passer pour des extravagants ou à ce que l'on nous regarde bizarrement¹.

Cela dit, il y a des cas où notre interlocuteur recevrait bien volontiers un énoncé non routinisé. Dans le cas de la demande d'heure, l'interlocution dure très peu et l'on ne verra probablement plus jamais le passant croisé à ce moment-là. Mais dans d'autres contextes, plus familiers entre les interlocuteurs, là où ils vont se croiser forcément, les attentes vis-à-vis de la routine sont différentes; elle est certainement plus économique, plus facile, mais généralement mal vue.

1 Je remercie les étudiants de Pragmatique du français (2003/2004) d'avoir bien voulu se prêter à faire l'expérience de l'exemple (2), bien que finalement personne n'ait osé la réaliser; ce qui démontre qu'il est difficile (mais non impossible) de transgresser les normes d'un contexte.

Par exemple, dans *L'homme du train* (de Patrice Leconte, 2002)², Monsieur Manesquier (Jean Rochefort) ne va plus à la boulangerie de son village, acheter sa baguette de pain, à cause de l'irritation qu'il ressent parce que la vendeuse ne fait que dire (3) «*Et avec ceci?*». La vendeuse utilise cette formule de politesse, tellement répétée et toujours la même avec tout le monde, qu'elle n'est plus du tout une adresse personnelle à l'interlocuteur. L'intervention de la vendeuse est une routine complètement vide de sens, avec laquelle elle se reprend elle-même, et ce tout à fait littéralement: on pourrait dire qu'il s'agit d'une *autopolyphonie*, puisqu'elle s'investit toujours dans le même rôle. Par contre, avec Milan (Johnny Hallyday), l'étranger qui vient d'arriver au village et le nouvel ami de Monsieur Manesquier, à qui celui-ci vient de raconter la scène, la vendeuse ne trouve plus rien à dire, quand Milan lui demande (4) «*Une baguette, non deux, deux, deux baguettes*».

Chez la vendeuse, cette reprise constante de sa propre voix commence bien parce que tous les clients demandent habituellement plus ou moins la même chose; la vendeuse fait abstraction de tous les clients en un seul client prototypique, et sa réaction (3) est la réponse à ce prototype. Réponse qui, d'autre part, la constitue, elle, dans un rôle tout à fait rigide et nullement personnel: elle est la vendeuse, un point c'est tout. Par contre, l'intervention (4) de Milan, étranger et donc en dehors des routines des habitants du village, en dehors du prototype, obtient le silence et, bien sûr, ce regard bizarre de la part de la vendeuse. Ainsi, par le seul fait de changer d'énoncé, Milan obtient un changement dans la situation, c'est-à-dire une rupture de l'autopolyphonie ou rôle discursif rigide de la vendeuse³.

Dans ce contexte entre la vendeuse et Monsieur Manesquier, chacun occupe un rôle réciproque: vendeuse/client. Mais un élément important à considérer dans cette situation, c'est qu'elle est familière; en effet, la rencontre entre ces interlocuteurs se répète quotidiennement, fait qui faciliterait l'établissement d'autres rôles dans cette interaction, tels que vendeuse/client «connus». Apparemment, la vendeuse fait comme si le rapport de familiarité n'existait pas. Et c'est ce qui énerve Monsieur Manesquier, qu'elle en reste là. En retour, ce qu'il ne sait pas, lui, ne veut pas savoir ou, tout simplement, ce qu'il ne fait pas, c'est instaurer lui-même ce nouveau «rapport de rôles» (puisque les rôles sont construits conjointement; Vion, 1992: 82). Donc, en fait, son irritation naît plutôt de sa propre incapacité (de changer la situation) ou du fait que la vendeuse lui renvoie sa propre image, de quelqu'un quelque peu rigide. Mais... il est plus facile de se fâcher avec les autres qu'avec soi-même.

2 Voir en annexe le texte de cette scène décrite ici.

3 En effet, «la mise en scène d'un rôle particulier par un sujet (...) convoque inévitablement l'autre dans un rôle corrélatif» (Vion, 1992: 35).

1.2. L'ambiguïté et la généralisation

La non-implication du sujet parlant, par rapport à ce qu'il dit, mais aussi par rapport à son partenaire d'interaction, comme dans le cas précédent [exemple (3)], se manifeste aussi dans des discours *bétéropolyphoniques*, qui reprennent donc non pas la voix du locuteur lui-même, mais la voix d'autrui, pour construire aussi une image de soi ou un rôle discursif déterminé.

Par exemple, dans un autre film, *Amélie* (de Jean-Pierre Jeunet, 2001, minutes 57:02-57:46)⁴, un locuteur montre dans son discours qu'il ne veut pas tout à fait se montrer. Il s'agit d'un dialogue qui a lieu dans le bureau de tabac, entre Georgette, la vendeuse de tabac dans le bar «Deux Moulins» où travaille Amélie, et Joseph, un client habituel. Pour se débarrasser de ce client routinier, et mettre en pratique la «recette du coup de foudre», Amélie fait croire à chacun de ces deux personnages que l'un est tombé amoureux de l'autre. Le dialogue entre Joseph (J) et Georgette (G) est donc un essai de déclaration d'amour.

Exemple (5): [les actes verbaux sont numérotés de 1 à 15]

- G 1 vous me désirez
 2 vous désirez?
 J 3 un Tac-o-tac, s'il vous plaît
 [5 secondes: G donne un carton à J]
 4 *c'est la première fois*
 5 *chais pas comment on fait*
 G 6 euh écoutez
 7 voilà ce qu'on va faire
 8 je prends un coupon aussi et puis, comme ça, on va'l faire ensemble
 9 il faut gratter là, là, de manière latérale
 [7s: chacun gratte son carton]
 10 rien, et vous?
 J 11 non, rien non plus [5s]
 12 *malheureux au jeu...*
 G 13 *oui, oui, c'est ce qu'on dit, eh*
 J 14 bon, il faut que j'y retourne
 G 15 oui, allez

Dans cette conversation, Joseph se cache d'abord derrière une ambiguïté (lignes 4 et 5, en italiques), étant donné la situation de tension entre les deux interlocuteurs, comme le démontre d'ailleurs l'autocorrection de Georgette (lignes 1 et 2).

L'ambiguïté peut être vue comme une construction polyphonique, non pas dans le sens où il y aurait reprise, mais parce que le sens des énoncés ambigus est double: avec ces énoncés, et par la situation elle-même, on dit deux choses à la fois; il s'agit d'une dualité énonciative (Vion, 2001) par référence contextuelle double. Il y a donc dédoublement du locuteur, et c'est l'interlocuteur qui choisira auquel des deux discours il va répondre.

⁴ Exemple extrait d'un travail de l'étudiante Francesca Jándula (Pragmatique du français, 2002/2003).

Et voilà ce qui se passe: dans l'acte 3, Joseph répond à l'acte 2 de Georgette; mais dans les actes 4 et 5, il répond en même temps à 1 et à 2. Certes, l'ambiguïté se réduit parce que l'intervention de Joseph commence par l'acte 3, et donc dans 4 et 5, il fait référence au «tac-o-tac», et non pas à l'interlocutrice; c'est en effet l'interprétation que Georgette rattifie de 6 à 10. Mais, si l'on tient compte de l'avant-texte, c'est-à-dire de la raison pour laquelle Joseph fait cette avance (on lui a fait croire que Georgette est amoureuse de lui), on peut voir qu'il utilise 4 et 5 tout content (comme celui qui dans une situation de tension trouve finalement de quoi parler), pour dire ce qu'il veut sans le dire ouvertement.

Le cas de la ligne 12 (en italiques) est différent: ici Joseph a recours à un proverbe, mais retourné. C'est un cas donc d'hétéropolyphonie, car il n'est point le responsable du proverbe «Heureux au jeu, malheureux en amour», ni non plus du retournement du proverbe («Malheureux au jeu, heureux en amour»), qui fait partie plutôt de ce que peut impliquer le sens commun. Ainsi, Joseph, dans 12, a recours à une vérité générale, pour récupérer le deuxième sens de l'ambiguïté lancée dans 4 et 5, mais laissée de côté à cause du jeu, dans l'intervention (6-10) de Georgette. Ce qu'il obtient de Georgette, ce n'est que la confirmation de la connaissance de cette vérité générale, dans 13 (en italiques). Dans cet exemple (5), Joseph tente de se déclarer, il a le rôle de séducteur. Mais vu l'ambiguïté (la dualité énonciative contextuelle) ou l'utilisation du proverbe (la dualité énonciative avec «un trop plein de voix», Vion, 2001), ce rôle n'apparaît pas dans son discours, il le cache, et il n'obtient donc pas le rôle corrélatif de «séduite» de la part de Georgette.

L'inconvénient de ces discours polyphoniques, de l'autopolyphonie de (3), de l'hétéropolyphonie de (5: lignes 12 et 13) et de l'ambiguïté de (5: lignes 4 et 5), où le locuteur n'est pas clairement subjectif, c'est que l'interlocuteur qui reçoit ces discours ne se sent pas concerné; ainsi, ou bien il ne revient plus sur scène (comme dans le cas de Monsieur Manesquier), ou bien il choisit l'interprétation la moins «délicate» (comme le fait Georgette dans les lignes de 6 à 10), ou encore, c'est la communication qui termine (comme dans le cas de Joseph et Georgette, lignes 14 et 15).

2. Le dialogue n'aboutit pas, par manipulation discursive.

Dans le texte de Eric Nunès, «La voie des OGM» (*Le Monde*, le 31 octobre 2002)⁵, texte polyphonique avec de nombreux discours rapportés, on peut remarquer un discours hétéropolyphonique en particulier, avec lequel Philippe Gracien (repris textuellement dans le texte) se montre en écologiste, alors

5 Texte tiré du cours que j'ai fait avec Hervé Bismuth (Expression française et méthodologie pour la lecture active documentaire, Université de Bourgogne, CFOAD «La Passerelle», 2002/2003) dans le cadre du Master en Didactique du FLE (UNED, 2002/2003). Grâce à sa proposition de travail sur le champ lexical de la *reproduction* dans ce texte, j'en suis arrivée à cette analyse polyphonique.

qu'il ne fait pas partie de ce groupe, puisqu'il est le directeur du Groupement national interprofessionnel des semences (GNIS). Il se fait apparaître comme écologiste, avec des mots qui sont propres à ce groupe, alors qu'il est dans une position opposée. Dans ce cas, pour ne pas se montrer, le locuteur utilise le vocabulaire de l'opposant, pour donner une image à laquelle celui-ci ne puisse faire de reproche, en principe; ce discours neutralise ainsi la possibilité d'un échange entre les deux parties opposées:

Exemple (6):

Le rapport parle d'un risque «théorique» qui est aujourd'hui largement illustré par les faits, les tenants d'une agriculture OGM ne s'en cachant pas: «*Dès que (1) L'on a introduit des OGM quelque part dans le monde, il est exclu de garantir 0% d'OGM dans une autre partie de la planète*», explique Philippe Gracien, directeur du Groupement national interprofessionnel des semences (GNIS). Aux inquiétudes des écologistes sur les risques que représentent les OGM pour la biodiversité, Philippe Gracien répond: «*En ce qui concerne la (2) diversité des plantes, les (3) activités de sélection et de création variétales sont des facteurs de (4) conservation de la diversité. Le fonds de commerce des entreprises qui travaillent dans le (5) secteur des semences est d'avoir un maximum de (6) plantes pour en (7) croiser les qualités. (8) Nous faisons (9) ce que fait la nature depuis des millénaires, mais plus rapidement. Nous sommes plutôt des (10) conservateurs de la biodiversité que des destructeurs*».

Dans cet extrait, les soulignés (1), (3), (5), (7) et (8) relèvent du champ lexical de la *reproduction artificielle*; tandis que les soulignés (2), (4), (6), (9) et (10) reflètent le champ lexical de la *reproduction naturelle*. Avec ce recours aux mots de l'autre partie, défenseurs de la nature, Philippe Gracien, figure pourtant pro-OGM, se montre dans son discours comme un sujet complexe, auquel on ne peut pas dire qu'il ne tient pas compte des inquiétudes des écologistes. Il se cache en outre derrière cette image d'écologiste, par la force assertive de ses propositions et par l'utilisation du verbe *être*, avec lequel il se qualifie et s'attribue donc cette image: «(...) les activités (...) *sont* des facteurs de conservation de la diversité», «Le fonds de commerce des entreprises (...) *est* d'avoir un maximum de plantes», «Nous *sommes* plutôt des conservateurs de la biodiversité».

Dans ce dernier exemple, le locuteur ne prend pas un rôle à part entière, avec une formule routinisée [exemple (3)]; il ne cache pas son rôle derrière une ambiguïté ou une généralisation [exemple (5)]; il cache son rôle de directeur d'une organisation pro-OGM, derrière le rôle d'écologiste, et ce par la (re)prise ou l'utilisation d'un vocabulaire plutôt propre à ce dernier rôle. Donc, dans ce cas, il ne s'agit pas de reprise à proprement parler, de reprise effective d'un autre discours concret; il s'agit de l'appropriation du vocabulaire de l'autre, sous une forme assertive, pour se présenter en quelque sorte avec le même habit⁶.

⁶ Dans un prochain travail, il sera intéressant d'analyser la spécificité des nombreux discours rapportés de ce texte d'Eric Nunès, en relation avec l'utilisation de ces champs lexicaux opposés; car cette utilisation n'est pas forcément reliée à la manipulation discursive.

Conclusion

Les manières langagières de se cacher, pour le locuteur, sont forcément incomplètes, et cela dans deux sens. D'abord, cette étude n'est pas exhaustive, bien sûr: d'autres cas de figures, ou de figuration polyphonique, pourront être considérés (par exemple, outre l'ambiguïté, la re-prise d'un énoncé ou d'un vocabulaire spécifique, on peut aussi considérer la re-prise de phonèmes, d'un ton, d'un genre discursif... en fait, de n'importe quelle manière communicative, puisque nous sommes des êtres imitatifs par excellence). Ensuite, le sujet ne peut, malheureusement (pour lui) ou non (pour les autres), se cacher complètement: qu'il apparaisse ou non dans son message, qu'il se montre lui-même ou qu'il se montre déguisé, c'est bien lui qui construit son discours, et donc l'image qu'il donne de lui, dans la plus parfaite subjectivité (ce serait le fameux «on ne peut pas ne pas communiquer» de l'école de Palo Alto). Pensons à un cas, par exemple, le silence, non polyphonique, mais qui est probablement une des manières les plus extrêmes de ne pas (vouloir) se montrer; malgré cela, bien évidemment, le silence est parfois très parlant.

Ainsi, on ne pourrait pas ne pas être subjectif, malgré les diverses constructions polyphoniques ou duelles. Mais nous pouvons bien sentir une différence entre une énonciation personnelle, originelle, et une énonciation plutôt «impersonnelle», parce que chacune de ces énonciations a des effets immédiats sur le sens de l'image construite par le discours et, donc, sur les interlocuteurs qui les reçoivent: la proximité ou la distance.

Finalement, si le sujet savait élargir ses marges de manœuvre (au pluriel), ce qui voudrait dire être parfois plus personnel, ne pourrait-il pas plus facilement ôter ces différents déguisements, tel l'automatisme, l'ambiguïté, la généralisation, la manipulation? Car ces déguisements souvent inconscients peuvent facilement empêcher le dialogue.

Bibliographie

- Donaire, M^a L. (2004): «La polifonía, una relación binaria», in Arnoux, E. et García Negróni, M. M. (eds.): *Homenaje a Oswald Ducrot*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 117-133.
- Ducrot, O. (1984): «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation», in *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris, 171-233.
- Espuny, J. (1997): *Étude de la diaphonie dans des dialogues en face à face*, Publications Universitat de Barcelona, Barcelone.
- (2002): «L'expression de la subjectivité dans un texte polyphonique», in Figuerola, M. C., Parra, M. et Solà, P. (éds.): *La lingüística francesa en el nuevo milenio*, Editorial Milenio, Lérida, 229-234.
- Jeanneret, T. (2001): «Vers une respécification de la notion de *coénonciation*: pertinence de la notion de genre», *Marges linguistiques*, 2, 81-94, (<<http://www.marges-linguistiques.com>>).

- Nølke, H. (2002): «Polyphonie», in Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (dirs.): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 444-448.
- Roulet, E. (1999): *La description de l'organisation du discours. Des dialogues oraux aux dialogues écrits*, Hatier, Paris.
- Vernant, D. (1999): «Les niveaux d'analyse des phénomènes communicationnels: sémantique, pragmatique, praxéologique», in Moulin, B., Delisle, S. et Chaib-draa, B. (éds.): *Analyse et simulation de conversations. De la théorie des actes de discours aux systèmes multiagents*, L'Interdisciplinaire, Lyon, 101-131.
- Vion, R. (1992): *La communication verbale. Analyses des interactions*, Hachette, Paris.
- (2001): «Modalités, modalisations et activités langagières», *Marges linguistiques*, 2, 209-231, (<<http://www.marges-linguistiques.com>>).

Annexe

Scène de: *L'homme du train* (Patrice Leconte, 2002: minutes 36:59-39:14)

[chez M. Manesquier, avec Milan]

- MM 1 oh merde! j'ai oublié le pain [3 secondes]
2 ça vous ennuerait pas d'aller chercher une baguette? [3s]
- M 3 j'y vais [pendant qu'il se lève, 1s]
- MM 4 ça m'ennuie de vous demander ça mais, j'évite d'y aller
- M 5 pourquoi? [ils vont vers la porte]
- MM 6 la vendeuse
- M 7 qu'est-ce qu'elle a la vendeuse?
- MM 8 c'est pas ce que vous croyez, c'est une vieille histoire
- M 9 ça existe toujours?
- MM 10 à chaque fois que j'allais acheter mon pain, elle me disait «*et avec ceci, et avec ceci*», alors moi un jour j'en ai eu marre, je lui ai dit qu'*avec ceci* ça suffisait, que si j'avais besoin d'autre chose, je le lui demanderais
- M 11 et alors?
- MM 12 bon alors le lendemain je vais à la boulangerie, je prends ma baguette, je paye, et vous savez ce qu'elle me dit? «*ce sera tout?* »
- M 13 vous l'avez pas tuée? [en sortant de chez M. M.]
- MM 14 non, non, non, mais enfin, depuis, j'achète mes biscottes au Franprix
- M 15 à tout de suite
- MM 16 vous lui couperez pas, hein? [en fermant la porte, derrière M. qui part]

[à la boulangerie, Vendeuse, Cliente 1, Cliente 2, Cliente 3, Milan]

- V 17 et avec ceci?
- C1 18 ça sera tout
- V 19 3.20, merci [3s]
20 bonjour, madame
- C2 21 un pain, s'il vous plaît
- V 22 un pain, et avec ceci?
- C2 23 c'est tout
- V 24 5.80 [3s] parfait, merci
- C2 25 merci
- C3 26 bonsoir, une baguette, s'il vous plaît
- V 27 une baguette [2s] et voilà, 3.20, et avec ceci?
- C3 28 rien d'autre merci

V 29 merci [3s]
30. monsieur?
M 31 une baguette, non, deux, deux baguettes
V 32 [silence, 6s]
33 8.60
M 34 [il part, sans rien dire]

[de retour, chez MM]

MM 35 et alors?
M 36 incorrigible
MM 37 [regard de MM, étonné, en voyant les deux baguettes]

[quelques moments après, à table]

MM 38 c'est gentil d'avoir menti
M 39 [regard interrogateur]
MM 40 la vendeuse, elle vous a rien dit, à moi si, mais pas à vous

Les marques phoniques de la polyphonie: la «question écho»

Marta Estrada Medina
Universidad Autónoma de Barcelona

Le travail que nous avons réalisé se situe dans la lignée des recherches qui visent la description phonique de l'oral. En particulier, nous nous sommes donnée comme objet d'étude l'analyse des traces phoniques de la polyphonie dans des énoncés où la voix de l'interlocuteur est reprise à travers la «question écho» associée à la manifestation de la surprise.

Il nous semble important de préciser, tout d'abord, le type de manifestation linguistique analysé et pour ce faire nous allons nous référer à une des approches de l'étude de la polyphonie et de l'hétérogène du discours: l'approche modulaire des structures discursives développée à partir du modèle d'analyse des conversations de l'école de Genève, notamment par E. Roulet. Cette approche intègre divers modules qui permettent la caractérisation des plans d'organisation discursive de tout dialogue, parmi lesquels nous nous sommes intéressée, notamment, au *plan discursif*, dans la mesure où la polyphonie et la diaphonie y sont abordées et au *module interactionnel* qui fait partie du *plan situationnel* (Roulet, 1991).

Les différents énoncés qui constituent le *corpus* de parole analysé font partie de structures dialogiques qui peuvent être considérées comme des *échanges communicatifs*, définis par Orecchioni (1996: 37) comme «la plus petite unité dialogale indépendante, construite par deux participants», et qui font, donc, partie de l'interaction. Les échanges sont constitués d'interventions qui manifestent à leur tour des actes de parole qui se distinguent, entre autres, et par leur force illocutoire et par le différent degré d'auto-implication du locuteur dans son discours. Ainsi, nous avons analysé des *énoncés interrogatifs* qui manifestent une *demande d'information*¹ et des énoncés qui manifestent une *demande de confirmation* associée à la *manifestation de la surprise*². Dans ces derniers, la demande de confirmation est manifestée par la reprise de l'énoncé produit par l'allocutaire, c'est-à-dire sous la forme

1 Anne parle des abus?

2 Anne parle des abus?!

de ce qu'on a appelé, reprenant la terminologie, d'entre autres, Georges Faure, la «question écho».

Cet aspect de l'interaction verbale, la reprise des énoncés de l'interlocuteur dans la production du locuteur, a été définie par le modèle d'analyse de l'école de Genève comme une *structure diaphonique* et constitue un cas particulier de polyphonie. Il est à souligner que d'autres courants théoriques n'utilisent pas cette terminologie mais les énoncés qui constituent une reprise et qui font de l'allocutaire un co-constructeur de l'énonciation (Nølke, 2001) sont tout de même considérés comme des structures polyphoniques particulières.

Roulet manifeste ainsi le trait spécifique de la diaphonie par rapport à la polyphonie:

Dans une structure polyphonique (...) les deux voix se combinent dans la même intervention, mais la voix de l'autre, qui n'est pas le destinataire de l'intervention, n'est là qu'à titre d'objet de référence, et non pas de pôle d'interaction directe avec le destinataire. Dans une structure diaphonique, l'énonciateur ne se contente pas de réagir, sans la toucher, à une parole présente ou de se référer à des paroles absentes, il commence par reprendre et réinterpréter dans son propre discours la parole du destinataire, pour mieux enchaîner sur celle-ci. (Roulet, 1985: 71)

Ce type de structure peut présenter différentes caractéristiques: le locuteur peut reprendre littéralement les mots de son interlocuteur et les interpréter, il peut les reformuler dans la reprise ou il peut même ne pas les reprendre explicitement. Dans les énoncés diaphoniques que nous avons analysés, les «questions écho», le locuteur non seulement reprend les mots de l'interlocuteur et crée donc un dédoublement énonciatif où la diaphonie est explicite mais, dans la mesure où il demande une confirmation et manifeste une émotion, les module et les réinterprète. Nous avons donc analysé ce que Selting (1996) a appelé «astonished questions» et qui, dans notre travail, constituent en même temps des reprises en écho.

Par rapport au type de manifestation émotionnelle analysé, il nous semble pertinent de signaler qu'on a étudié la manifestation de la *surprise* et non pas de *l'étonnement*, émotion qui lui a été très souvent associée. En effet, la recherche bibliographique multidisciplinaire que nous avons réalisée dans le cadre d'un travail antérieur (Estrada, 2003), nous a permis de constater que cette différence terminologique se manifestait également à différents niveaux.

La *surprise*, contrairement à d'autres émotions primaires, a un caractère éminemment communicatif. Cette valeur communicative de la *surprise*, sa valeur conative, comporte que sa manifestation constitue *un appel à une réponse* de la part de l'interlocuteur. Dans le cas de *l'étonnement*, de la *stupéfaction*, nous avons pu constater qu'il est toujours associé à une interruption de l'activité, et notamment de l'activité de la parole. Ainsi, par exemple des adjectifs comme *ébahi* dont l'origine est le verbe *bayer*, *béer*, illustrent la ma-

nifestation de l'étonnement. On observe, donc, une nette différence pragmatique entre ces deux expressions émotionnelles même si elles constituent, dans les deux cas, des réactions à des stimuli situationnels ou conversationnels. Ainsi, si la manifestation de *l'étonnement* ne comporte pas toujours la réalisation d'un acte de parole *stricto sensu*, et, dans les cas où il y a une manifestation verbale, l'acte de parole réalisé (d'après Searle, assertif-déclaratif) ne comporte pas une attente de réplique de la part de l'interlocuteur, pour ce qui est de la *surprise*, par contre, il s'agit toujours d'une manifestation dialogale à travers laquelle le locuteur réalise un acte illocutif —forcément un «acte de parole 2»— qui constitue une vraie demande et qui, partant, sollicite une réplique de l'interlocuteur.

Le travail expérimental s'est réalisé prenant comme modèle le modèle prosodique d'Aix-en-Provence à partir duquel nous avons établi les paramètres pour l'analyse acoustique des différentes réalisations. Ce modèle constitue une approche pluri-paramétrique de l'analyse de la prosodie, c'est-à-dire qu'on ne se limite pas à l'analyse des variations mélodiques des énoncés mais qu'on prévoit également l'étude des facteurs temporels ainsi que du relief mélodique des énoncés, ce qui permet de rendre compte de la globalité des manifestations prosodiques et, donc, du fonctionnement réel de la parole.

Les paramètres analysés et qui étaient censés mettre en relief la valeur polyphonique des énoncés «écho» sont les suivants:

1. la configuration tonale des réalisations (le relief mélodique)
2. la durée des énoncés
3. le rang ou la dynamique tonale
4. la dernière variation mélodique des énoncés

Pour que les phénomènes analysés soient attribuables à la valeur diaphonique des «questions écho» qui manifestent la *surprise* nous avons comparé les données obtenues avec celles des énoncés que nous avons considéré non-polyphoniques, les énoncés interrogatifs. Les résultats vont être donc présentés toujours en contrastant les données obtenues dans cette double analyse, et, dans certains cas, avec les caractéristiques prosodiques des énoncés déclencheurs de la reprise, les énoncés assertifs.

Les réalisations analysées ont été produites par six locuteurs francophones et elles sont de l'ordre de 54 par locuteur, soit 324 réalisations.

Pour ce qui est des pics du F0 observés dans les différentes réalisations, c'est-à-dire du relief mélodique des énoncés, nous avons pu constater que dans les énoncés qui présentent un dédoublement énonciatif, les «questions écho», il y a moins d'unités tonales (ou d'unités accentuées) dans la partie prédicative des énoncés que dans les énoncés interrogatifs.

Il est quand même à remarquer que ce paramètre ne semble pas être le plus pertinent pour la mise en relief de la valeur polyphonique du point de vue prosodique dans la mesure où les différences observées entre ces deux types d'énoncés (interrogatifs et «questions écho») ne sont pas toujours statistiquement significatives. Néanmoins, nous considérons que le fait que le

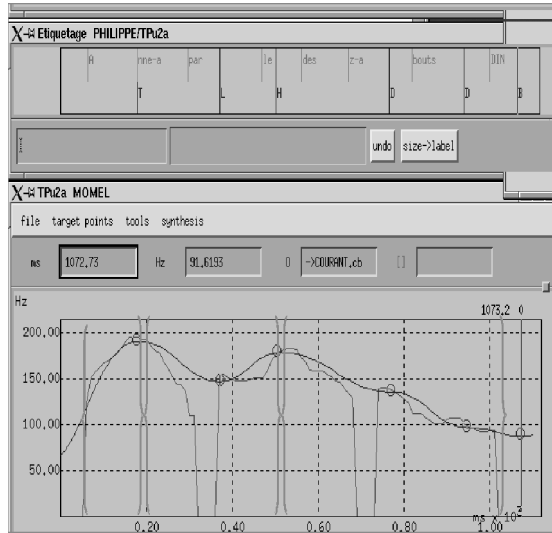


Fig. 1

Relief mélodique des énoncés assertifs



Fig. 2

Relief mélodique des «questions écho»

patron mélodique le plus fréquent des énoncés assertifs comporte trois Unités Tonales dont deux situées dans le prédicat (Fig. 1), et que dans les demandes de confirmation manifestant la *surprise*, on observe une seule unité accentuée dans la prédication (Fig. 2), marquée par la dernière syllabe de l'énoncé, est quand même révélateur et pourrait être mis en rapport avec le différent degré d'auto-implication présent dans ces deux types d'énoncés.

Quant au deuxième paramètre considéré, la durée, l'analyse met en évidence que les reprises diaphoniques sont sensiblement plus longues que les énoncés *interrogatifs*, c'est-à-dire que la valeur polyphonique de ces énoncés-là se manifeste dans leur structuration temporelle.

Le troisième paramètre analysé concerne la dynamique tonale ou le Rang de F0 observé dans la réalisation des différents énoncés, c'est-à-dire la différence entre la valeur maximale et la valeur minimale du F0. La co-présence de locuteurs dans les énoncés où on demande une confirmation à travers la «question écho» présente une dynamique tonale sensiblement plus importante (193 Hz) que celle qu'on peut observer dans les énoncés où il n'y a qu'une seule voix, les énoncés interrogatifs (121 Hz). Les différences entre ces deux types de réalisations sont statistiquement significatives (sig. = 000).

La dernière partie de l'analyse prosodique concerne la caractérisation des deux derniers segments tonaux, c'est-à-dire des deux dernières variations tonales observées dans les énoncés.

Les résultats de l'analyse mettent en évidence que les énoncés interrogatifs et les «questions écho» présentent des différences statistiquement significatives qui se situent, surtout, dans le dernier segment tonal et concernent la pente du F0³.

Les questions-écho associées à la manifestation de la surprise se caractérisent effectivement par un intonème final situé dans un registre sur-aigu (316 Hz) et c'est cette partie de la courbe intonative celle qui permet de distinguer cette manifestation de la demande d'information (246 Hz).

Si on récapitule les résultats de l'analyse prosodique obtenus on constate que, par rapport aux énoncés interrogatifs, les marques phoniques de la structure diaphonique analysée sont les suivantes:

- L'érosion du relief mélodique
- L'allongement des énoncés
- Une dynamique tonale plus importante
- Une pente de F0 plus abrupte (958 Hz/s *vs* 631 Hz/s)

Les résultats mettent en évidence que, dans la mesure où tous les énoncés analysés présentent la même structure syntaxique et le même contenu sémantique, c'est la prosodie qui fait émerger la valeur diaphonique des énoncés, c'est-à-dire qu'en quelque sorte l'interlocuteur apparaît dans l'énoncé du locuteur à travers les marques prosodiques. Ces marques prosodiques ont un intérêt tout particulier pour le travail en correction phonétique en classe de FLE. En effet, il est connu par tout enseignant de français à des apprenants hispanophones, la tendance de ceux-ci à «ultrasegmenter» ou à «suraccentuer» leurs énoncés en français, tendance qui manifeste les différences existantes entre les règles accentuelles du français et de l'espagnol (accent lexical *vs* accent de groupe). À partir des résultats obtenus nous pouvons affirmer que le recours à des énoncés polyphoniques comme ceux qui sont présentés dans ce travail contribue à neutraliser cette tendance en limitant l'apparition d'accents lexicaux et en favorisant la réalisation de l'accent de groupe caractéristique du français.

3 Rapport entre la valeur numérique du changement de la hauteur et celle de la durée.

La deuxième partie de l'analyse expérimentale nous a permis de constater que les marques phoniques de la polyphonie ne se limitent pas aux traits prosodiques mais qu'on les retrouve également dans les unités phonémiques. En effet, l'analyse des unités vocaliques qui occupent la position finale des énoncés a mis en évidence qu'aussi bien la structuration formantique des voyelles (F1, F2 et F3) que leur durée et leur degré de compacité (F2/F1) varient en fonction du degré d'auto-implication du locuteur dans son discours et de la valeur polyphonique de l'énoncé.

L'analyse des réalisations des voyelles finales [i], [y], [u], [e], [o], [a] met en relief que dans les reprises écho manifestant la *surprise*, la durée vocalique est plus importante que dans les énoncés interrogatifs et que la fréquence des trois premiers formants est sensiblement plus élevée, ces différences étant, dans les deux cas, statistiquement significatives.

Pour ce qui est du degré de compacité des différentes voyelles analysées, nous avons pu observer, dans les «questions écho», un double comportement en fonction du timbre vocalique:

- Degré maximum de compacité des voyelles à timbre «clair»
- Degré minimum de compacité des voyelles à timbre «sombre»

Ces résultats mettent en évidence que la deuxième voix qui apparaît dans les demandes de confirmation analysées se manifeste par une variation du comportement phonique des unités phonématiques. Ils permettent également de corroborer que le recours à des énoncés marqués, d'une part, du point de vue affectif, et d'autre part, du point de vue polyphonique, peut s'avérer particulièrement intéressant pour la pratique didactique dans l'enseignement du français langue étrangère à des hispanophones. Ainsi, par exemple, la manifestation de la surprise par des «questions écho» permet d'agir sur la perception des voyelles à timbre clair ([i] et [e]), en facilitant la distinction, et donc d'agir sur le processus d'intégration phonologique du français en favorisant l'obtention de réalisations suffisamment aiguës.

Bibliographie

- Alonso-Cortés, A. (1999): *La Exclamación en español: estudio sintáctico y pragmático*, Minerva Ediciones, Madrid.
- Artemenko, P. (1977): *L'étonnement chez l'enfant*, J. Vrin, Paris.
- Austin, J. (1962): *How to do things with words. The Williams James Lectures for 1955*, Oxford University Press, Oxford.
- Banse, R. et Scherer, K. (1996): «Acoustic Profiles in Vocal Emotion Expression», *Journal of Personality and Social Psychology*, 70, 3, 614-636.
- Baqué, L. et Estruch, M. (2003): «Modelo de Aix-en-Provence», in Prieto, P. (coord.): *Teorías de la entonación*, Ariel, Barcelona, 123-153.
- Beym, R., Bolinger, D., Fónagy, I., Key, M. R. et Stankiewicz, E. (1986): «Round Table on Phonetics and Emotion I», *Quaderni di Semantica*, VII, 1, 13-31.

- Caffi, Cl. et Janney, R. (1994): «Toward a pragmatics of emotive communication», *Journal of Pragmatics*, 22, 325-373.
- Calliope (1989): *La parole et son traitement automatique*, Masson, Paris.
- Campione, E., Hirst, D. et Véronis, J. (2000): «Automatic stylisation and modelling of French and Italian Intonation», in Botinis, A. (éd.): *Intonation. Analysis, Modeling and Technology*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 185-208.
- Couper-Kuhlen, E. et Selting, M. (éds.) (1996 [1986]): *Prosody in Conversation: Interactional Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Davitz, J. R. (1969): *The language of emotion*, Academic Press, New York-Londres.
- Dobrovolsky, M. (1981): *On Intonation. Functional, Emotive, Fonological*, (thèse de doctorat), Université de Toronto.
- Ducrot, O. (1984): «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation», in *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris, 171-233.
- Estrada, M. (2001): *Efectos y características fónicas de la «pregunta eco» que expresan sorpresa en francés*, (mémoire de DEA non publié), Université Autonome de Barcelone.
- Estrada, M. (2003): *Contribución al estudio de las manifestaciones fónicas de la afectividad en el habla: la sorpresa como parámetro verbo-tonal*, (thèse de Doctorat non publiée), Université Autonome de Barcelone.
- Faure, G. (1970): «Contribution à l'étude du statut phonologique des structures prosodématiques», *Studia Phonetica*, 3, 93-108.
- Fónagy, I. (1986): «Phonetics and Emotion», *Quaderni di Semantica*, VII, 1, 21-24.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1996): *La conversation*, Éditions du Seuil, Paris.
- (1998): *Les interactions verbales*, Armand Colin, Paris.
- Kitahara, Y. et Tookura, Y. (1988): «Prosodic Components of Speech in the Expression of Emotions», ASA-ASJ joint meeting fall.
- Léon, P. (1976): «De l'analyse psychologique à la catégorisation auditive et acoustique des émotions dans la parole», *Journal de Psychologie*, 3-4, 305-324.
- Murillo, J. (2002): «Des réalisations phoniques dans l'enseignement/apprentissage des langues», in Renard, R. (éd.): *Apprentissage d'une langue étrangère/seconde. 2. La phonétique verbo-tonale*, De Boeck, Bruxelles, 279-320.
- Nølke, H. (2001): «La ScaPoLine: la Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique», in Olsen, M. (éd.): *Les polyphonistes scandinaves/De skandinaviske polyfonister*, 3, Roskilde trykkeri, 43-65.
- Ostwald, P. F. (1985): *Soundmaking: the acoustic communication of emotions*, Charles Thomas Publisher, Springfield.
- Roulet, E. (1985): «Structures polyphoniques et diaphoniques du discours», in Roulet, E. et al.: *L'articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Berne, 69-84.
- (1991): «Le modèle genevois de l'analyse du discours: évolution et perspectives», *Pragmatics*, 1, 243-248.
- (1991): «Vers une approche modulaire de l'analyse du discours», *Cahiers de Linguistique Française*, 12, 53-81.

- Scherer, K. R (1986): «Vocal Affect Expression: A Review and a Model for Future Research», *Psychological Bulletin*, 99, 2, 143-165.
- Searle, J. (1970): *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- (1979): *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Selting, M. (1996): «Prosody as an activity-type distinctive cue in conversation: the case of so-called 'astonished' questions in repair initiation», in Couper-Kuhlen, E. et Selting, M. (éds.): *Prosody in Conversation: Interactional Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 231-270.

Un estudio de los marcadores polifónicos en *Les demoiselles sous les ébéniers* de Suzanne Prou

Ana T. González Hernández
Universidad de Salamanca

La comunicación que presentamos toma como marco de referencia la teoría polifónica de la enunciación, propuesta por O. Ducrot entre otros, según la cual en el sentido mismo de los enunciados se da una representación de diferentes voces, de varios puntos de vista o enunciadores que el locutor, como responsable de la enunciación, ha de desentrañar. La consideración que, por otro lado, hace M. Bajtín de la novela como discurso polifónico, en el que se imbrican distintas voces, nos ha llevado a ilustrar nuestra exposición con ejemplos tomados de la novela de S. Prou: *Les demoiselles sous les ébéniers*¹. Nuestro propósito es hacer un estudio, a la luz de dicha obra, de aquellos enunciados que presentan marcadores característicos de los llamados textos polifónicos².

Tratar de la pluralidad de voces en el discurso, y más precisamente, de cómo la novela hace emerger las distintas voces y las entrelaza en el texto, nos conduce al ámbito de la *heterogeneidad enunciativa* donde cobra sentido el concepto de polifonía reflejado en los estudios de base lingüística que desarrolló M. Bajtín en el marco de la teoría literaria y más tarde continuaron entre otros, O. Ducrot en el marco de la lingüística y J. Authier-Revuz en el de la lingüística de la enunciación³. En este sentido, M. Bajtín (1978: 152-153) considera la noción de pluralidad de voces en el discurso, como la característica más destacada del género novelesco: «L'objet principal du genre romanesque qui le 'spécifie', qui crée son originalité stylistique, c'est *l'homme qui parle et sa parole*».

1 Prou, S. (1967): *Les demoiselles sous les ébéniers*, Calmann-Levy, París. En adelante: *D.E.*

2 Para el estudio más detallado de cuestiones terminológicas ver, entre otros, los artículos de: M^a L. Donaire (1998) y J. Authier-Revuz (1982).

3 Para un estudio pormenorizado de las características principales de dichos estudios, consultar: Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París; Authier-Revuz, J. (1995): *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non coïncidences du dire*, 2 t., Larousse, París; Authier-Revuz, J. (1984): «Hétérogénéité(s) énonciative(s)», *Langages*, 73, 98-111.

Desde esta óptica, *D.E.* puede servir como modelo de aplicación al estar concebida como una novela de múltiples niveles dialógicos. El lector que aborda su lectura se encuentra con un *Nous* referido al *Je* del detective, que hace las veces de narrador de la novela, y que, al mismo tiempo, es el receptor del relato de la experiencia vivida por su cliente, Mlle Savelli, creándose así una doble situación de enunciación:

Situación de enunciación 1	Enunciador: Detective	Co-enunciador: Lector
Situación de enunciación 2	Enunciador: Mlle Savelli	Co-enunciador: Detective

Desde esta perspectiva, el enunciador 1 actúa en todo momento como la instancia enunciativa que transmite al lector el relato del enunciador 2, pero no se hace responsable del mismo. Efectivamente, a lo largo de la novela el detective-narrador insiste en considerarse mero depositario del discurso de su cliente:

Au cours de notre relation, nous ne manquerons pas de présenter ces vaines tentatives pour insérer les aventures de Mlle Savelli dans la réalité... Ces renseignements, que nous tenons de Mlle Savelli elle-même, présentent le même caractère d'ambiguïté que le reste, caractère dont nous ne saurions être tenu pour responsable. (pp. 11-12)

Tomando como punto de referencia esta doble situación de enunciación, nuestra atención se centrará en adelante en el análisis de aquellas marcas discursivas que nos sirvan para deslindar los distintos planos de enunciación, interpretar los mecanismos de demarcación de los mismos, así como sus respectivas influencias e interferencias.

El primer rasgo que se impone al lector de *D.E.* es una mezcla permanente de discursos, incluido el que, adoptando la terminología de Genette (1972: 72), podríamos considerar un discurso narrativizado: en el que el discurso de los personajes es tratado *comme un événement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur*: «Le jardinier n'avait pas repris sa place sur la pelouse. Mlle Savelli a dit à Mlle Féraud que c'était un signe. Un signe de quoi? Mlle Savelli a haussé les épaules: elles le verraient bien» (p. 122).

En la cita anterior aparecen ya mezclados en el seno de la narración distintos tipos de discurso referido. La cita que sigue es un ejemplo de discurso narrativizado:

Mlle Féraud a vidé son cœur. Mais tandis qu'elle parlait d'abondance, Mlle Savelli n'a pas réussi à lui faire dire que c'était Mme Ortéga qui l'avait alertée. Mlle Féraud s'épanchait, protestait de son attachement, de son désespoir récent, de sa joie présente, mais elle ne laissait échapper aucun des renseignements que Mlle Savelli eût désiré obtenir. À des questions précises, elle répondait par des crises de larmes, ou par des embrassements. (p. 72)

La opción, por parte de S. Prou, de construir su novela prescindiendo de demarcaciones que diferencien el discurso de los distintos personajes tiene consecuencias inmediatas para la lectura: el lector se enfrenta a un texto compacto en el que la única demarcación tipográfica que aparece es la secuenciación por párrafos. El discurso que cita y el discurso citado no aparecen nunca disociados en la novela, mediante la presencia de comillas, de guiones, reenvíos al margen, todos ellos signos de delimitación de la palabra, que anuncian el discurso del otro o un intercambio de diálogos en estilo directo. Es más, las raras ocasiones en que S. Prou recurre al uso de las comillas, estas no funcionan como un indicador de alteridad enunciativa, sino como marca de modalización prosódica, o bien la palabra entrecomillada tiene un valor metadiscursivo:

Solange n'y était pas désignée par son prénom: Mme Berthon disait «elle». «Elle» tuerait sa mère. «Elle» avait égaré une certaine bague... (p. 167)

Après nous avoir relaté l'entrée de Mme Ortéga dans sa chambre, Mlle Savelli s'est tue. Ce n'était pas, comme nous l'avons un instant soupçonné, pour ménager ce qu'on appelle dans les romans de bas étage un «suspense». (p. 62)

Ambos ejemplos forman parte de lo que J. Authier-Revuz (1984: 103) denomina «connotation autonymique». Según esta modalidad autónoma, «le fragment mentionné est en même temps un fragment dont il est fait usage... De statut complexe, l'élément mentionné est inscrit dans la continuité syntaxique du discours en même temps que, par des marques qui, dans ce cas, ne sont pas redondantes, il est renvoyé à l'extérieur de celui-ci».

Sin embargo, a pesar de la ausencia de estilos directos con demarcaciones a base de comillas y guiones, es frecuente encontrar en *D.E.* en el seno de ese discurso narrativizado, la presencia, siempre en inciso, de verbos introductores tales como *dire*, *ajouter*, dando así un matiz de autenticidad a las palabras referidas por el narrador: «Dès la fin des repas, les convives ont été chassés de leur salle à manger par le jardinier porteur de deux seaux d'eau; le pauvre homme, dit Mlle Savelli, se voyait attribuer la besogne la plus ingrate...» (p.116).

La presencia recurrente en *D.E.* de dichos verbos de comunicación tienen, desde nuestro punto de vista, una función diferente; su intercalado en la narración debe ser interpretado, más que como verbos introductores que dan paso al discurso citado, como un procedimiento de distanciamiento del narrador con relación al discurso que cita y desde esta perspectiva, esos verbos funcionan como marcadores polifónicos: «Elle savait que les commensaux de la pension dormaient à l'étage de dessus, mais, sottement, dit-elle, elle s'imaginait qu'un jour ils ne se réveilleraient pas, que le silence s'installerait dans la demeure...» (p. 87).

En estas citas la presencia del verbo *dire* sirve para dejar claro que el narrador no se hace responsable las expresiones evaluativas: *Le pauvre homme*, *sottement*; siendo las mismas exclusivamente responsabilidad del personaje que las ha enunciado.

En la misma línea de demarcación del punto de vista de alguno de los enunciadores, estarían aquellos marcadores que J. Authier-Revuz (1982: 112) incluye en el apartado de «modalisation comme discours second» tales como: «*Selon X*», «*d'après X*», «*semble-t-il*», etc.; expresiones que J. Authier-Revuz define como: *phénomènes réflexifs de non-coïncidence*. En *D.E.* el narrador se sirve de dichas expresiones para marcar distancias con relación al discurso que cita:

Et soudain, le son d'un piano a retenti à l'étage... L'air, d'après Mlle Savelli, causait de la mélancolie quoiqu'il fût plutôt alerte. (p. 140)

Mlle Savelli est entrée dans une violente colère. Elle devait se sentir morellement offensée. Il n'est pas dans son caractère, semble-t-il, de s'abandonner à la fureur. (p. 54)

Mediante estas expresiones, la voz del narrador interrumpe el hilo de la narración para señalar que se mantiene al margen de la responsabilidad de la cita, y con ella del punto de vista, que se atribuye al enunciador citado, pero sin que el segmento de discurso citado quede aislado como sucede con el discurso directo.

La voz del detective-narrador que integra en su discurso la voz de Mlle Savelli justifica la presencia reiterativa en la novela del discurso indirecto. El EI subraya la dependencia entre las distintas enunciaciones al instaurar un solo acto de enunciación. El encadenamiento sucesivo de distintas voces en la novela, determina de alguna forma su lectura, pues como señala G. Reyes (1995: 20): «El EI donde el hablante reformula textos, suele tener una lectura 'de re', lo que significa que las expresiones referenciales se interpretan dando prioridad a su contenido, a su referencia al mundo, sin atender, al menos de manera explícita, al modo que fueron enunciadas originalmente». Contrariamente al uso de la cita directa que exige una lectura atributiva, como dice G. Reyes, «una lectura 'de dicto'», la presencia reiterativa del discurso indirecto hace que el lector perciba el texto como tamizado, como una versión adaptada de los hechos:

Mlle Savelli a dit que tout ce qu'elle désirait, c'était de s'étendre, car elle était à bout de forces... Mme Ortéga a dit que le prix de la pension était de trente francs par jour, et Mlle Savelli, qui avait espéré déboursier beaucoup moins, a répondu qu'elle acceptait ce prix... Mlle Ortéga a dit que Mlle Savelli devrait payer d'avance, suivant les habitudes de la maison. Mlle Savelli, rassemblant les bribes de son énergie, a assuré qu'elle ne préjugeait pas de la durée de son séjour. Et Mme Ortéga a dit qu'elle devrait demeurer au moins deux semaines, suivant les habitudes de la maison. (pp. 31-32)

Es interesante destacar cómo el empleo del discurso indirecto, puede servir como marcador de toma de posición por parte del locutor que cita con relación al discurso citado, como señalan García Negroni y Tordesillas Colado (2001: 166): «El locutor del discurso que cita se ve reflejado en el propio discurso del locutor citado, pues transmite una imagen de sí mismo a través

del léxico empleado, del propósito seleccionado, del modo en que se cita, de la posición ideológica vehiculizada, etc.». En este sentido, si analizamos con detalle los verbos de comunicación de la cita siguiente:

Mlle Savelli prétend que sa tâche l'a intéressée et qu'elle s'y est donnée totalement. Elle affirme ne manquer ni d'intelligence, ni d'esprit d'initiative; elle dit qu'elle s'est passionnée pour son travail, demeurant au bureau après l'heure de fermeture... elle prétend que les regards bienveillants des directeurs lui permettaient d'envisager cette heureuse promotion. (p. 13)

observamos cómo, mientras que en citas anteriores el locutor se limita a referir el diálogo de los personajes en un estilo aséptico en el que domina el verbo declarativo prototípico «dire», la presencia del verbo «prétendre» al principio y al final de la cita, actúa como un indicador polifónico que marca distancias acerca del discurso que se cita, y pone en entredicho la veracidad del mismo. Se establecería, así, como señala C. Kerbrat-Orecchioni (1980: 110) una clasificación de verbos de comunicación en la cual «dire» figuraría como denotativo, mientras que «prétendre», con valor connotativo, entraría dentro de los verbos subjetivos y, como dice C. Kerbrat-Orecchioni, «(ils) peuvent de ce fait être considérés comme des modalisateurs intrinsèques». El mismo tratamiento merecen los verbos: «assurer», «affirmer», «insister», recurrentes en la novela. Con ellos el narrador simplemente da cuenta del grado de adhesión del sujeto enunciador con relación al contenido de su enunciado, pero sin entrar a valorar la naturaleza verdadera o falsa de lo citado: «Mlle Savelli assure qu'elle s'est endormie aussitôt. Elle a sombré dans un sommeil épais qui a duré, sans doute, plusieurs heures, au bout desquelles elle s'est réveillée, en proie à un malaise inexplicable» (p. 32).

Idéntico tratamiento cabría dar a los distintos verbos de opinión que aparecen frecuentemente en la novela: «croire», «être sûr», etc., considerados por Ducrot (1972: 266) como verbos «qui servent au locuteur à informer le destinataire des croyances d'un tiers». La presencia de dichos verbos de opinión salvaguarda la responsabilidad del narrador con respecto al discurso citado: «L'assurance de X, dice Kerbrat-Orecchioni (1980: 113), ne prouve aucunement la justesse de son opinion aux yeux de L₀»:

Peu de temps après le soir de l'orage... une violente altercation a de nouveau troublé la paix du déjeuner. Cette fois, Mlle Savelli en est sûre, elle opposait Mlle Pigou au jardinier. (p. 153)

Mme Berthon, disait Mlle Féraud, lui avait laissé entendre que Mlle Pigou avait de gros ennuis; Mlle Féraud croyait avoir remarqué que la demoiselle en question traînait la jambe; souffrait-elle d'une sciatique? (p. 135)

Del mismo modo que los verbos de opinión delimitan en *D.E.* el discurso que se cita, sin implicatura alguna del narrador, también este posee sus propios mecanismos para hacer oír su voz acerca del discurso del que es depositario. Su punto de vista queda plasmado en la novela esencialmente me-

dian­te la presencia insis­tente de los paréntesis. Los paréntesis son impor­tantes en cuanto signos grá­ficos de modalización que introducen un 2º nivel de enun­ciación. D. Besson­nat (1991: 12) distingue entre una pun­tuación sin­tagmática y una pun­tuación polifónica, paradigmática⁴. Los paréntesis que encontramos en *D.E.* tienen un valor polifónico. Su presencia, asimilada a la imagen de un islote textual, irrumpe en la narración, como un enunciado exógeno que quiere hacer oír su voz, en forma de reflexión o comentario de signo variable:

Mme Ortéga n'avait eu envie du fauteuil de toile (si toutefois elle en avait eu envie) qu'à partir du moment où Mlle Savelli l'avait choisi. Il semblait qu'il y eût là pure méchanceté de la part de Mme Ortéga (toujours en admettant que Mme Ortéga eût pris le fauteuil). Et Mlle Savelli l'a ressenti ainsi. (p. 110)

Mlle Savelli ne s'est pas trouvé plus avancée. Privée très jeune d'amie (si on excepte Mlle Féraud, mais Mlle Féraud était-ce vraiment son amie?) ni d'amoureux, elle avait peu de lumières sur l'amour ou sur l'affection. (p. 131)

La última cita nos da pie para hacer referencia a otra marca de modalidad enun­ciativa cuya presencia es obsesiva en la novela: el signo de interrogación. Las interrogaciones directas que aparecen en *D.E.* no se plantean buscando una respuesta inmediata; quedan en el aire como una voz en suspenso que recoge la voz silenciosa de la reflexión del lector, estableciéndose así un nivel dialógico entre el narrador y el lector: «Ce jour là, cependant, tout devenait possible, et il était peut-être vrai que Mlle Féraud songeait au départ. Serait-elle le prochain déserteur? La fuite de Jade, pour Mlle Savelli, était le second coup de pioche ébranlant la maison; la destruction totale se ferait-elle longtemps attendre?» (p. 176).

Como ocurría con los paréntesis, el lector encuentra los enunciados inter­rogativos integrados en la narración; su presencia supone la superposición de otra voz; sin embargo para el lector no siempre resulta fácil concluir a quien se atribuyen, creándose de esta manera un clima de ambigüedad locu­tiva difícil de esclarecer. Las dudas que plantea en la novela *D.E.* la atribución de la palabra vienen dadas por la utilización permanente que hace S. Prou del discurso indirecto libre. Como señalan García Negroni y Tordesillas (2001: 167), «se trata de una tercera modalidad de enun­ciación que refiere al discurso de otro, que remite a un locutor que se encuentra tanto en el 'inte-

4 «On aurait d'un côté une ponctuation disons segmentale qui opère sur l'axe horizontal, regroupant notamment l'alinéa, point, virgule, point-virgule, deux points laquelle ponctuation est... le moyen de contrebattre la disposition linéaire du texte, en regroupant ce qui est séparé ou en séparant ce qui est regroupé dans la mise en texte...; on aurait d'un autre côté une ponctuation dite polyphonique qui regrouperait essentiellement tous les signes binaires de décrochage énonciatif (guillemets, tirets, parenthèses) mais aussi bien des signes qui modulent comme le point d'exclamation, le point d'interrogation et les points de suspension dans la mesure où ils manifestent un retour distancié de l'énonciateur sur ce qu'il vient d'écrire».

rior' como en el 'exterior' del personaje susceptible de ser el responsable del tema referido»:

Mme Berthon encaustiquait le carrelage du vestibule, et l'odeur sucrée de la cire ajoutait encore à la ressemblance de la maison avec une ruche... La pension, après ce remue-ménage, ne serait plus la même; le jardin seul demeurerait inchangé, déparé par ses mauvaises herbes, enlaidi par son boulingrin pelé; il eût été impossible, évidemment, de transformer en un jour le terrain abandonné en un parterre fleuri; Mlle Savelli se prenait à le regretter; quelle joie c'eût été de marcher dans des allées nettes, de contourner des massifs ordonnés, multicolores. Heureusement le bosquet d'ébéniers relevait la perspective, qui dressait sa toile de fond. (p. 117)

Dado que no existen para el D. I. L. recursos lingüísticos específicos que pongan de relieve su empleo, es difícil precisar si las reflexiones y emociones de la cita pertenecen al narrador, a Mlle Savelli o a ambos, y en esta última hipótesis, dónde empezaría y dónde acabaría el discurso cada uno de ellos.

La utilización del D. I. L. no se limita en *D.E.* a un juego de voces entre el narrador y Mlle Savelli, pone de manifiesto, además, una disociación del sujeto locutivo, entre el sujeto hablante y el sujeto de conciencia. A raíz del desdoblamiento del sujeto locutivo en dos voces, se crea un nuevo nivel dialógico en la novela entre la voz que lucha por permanecer fiel al relato referido y la que le reprocha haberse dejado arrastrar, por el poder evocador de las palabras de Mlle Savelli: «Englué dans l'univers de la pension Ortéga, nous ne savons plus discerner ce qui nous est venu du récit de Mlle Savelli de ce qui est sorti de notre imagination» (p. 132)

La voz del narrador dialogando consigo mismo, se superpone a los niveles dialógicos anteriormente señalados. Su diálogo constituye un plano polifónico más que se inserta en la narración, evocando así la técnica narrativa de *l'enchâssement* que reproduce el funcionamiento de las muñecas rusas. Además, su diálogo sirve como trampolín que impulsa la creación del último nivel del panorama polifónico que hemos intentado presentar aquí, una nueva muñeca rusa se incorpora al conjunto: ese nivel dialógico no es otro que el que mantiene la instancia receptora, el lector, con la novela, con la pluralidad de voces y modulaciones que forman el mosaico verbal titulado *Les demoiselles sous les ébéniers*. Eso es precisamente lo que nosotros hemos intentado hacer aquí, hacer oír nuestra voz, una más de las posibles lecturas «polifónicas» de esta novela.

Bibliografía

- Authier-Revuz, J. (1982): «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, 26, 91-151.
 — (1984): «Hétérogénéité(s) énonciative(s)», *Langages*, 73, 98-111.
 Bakhtine, M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París.

- Bessonnat, D. (1991): «Enseigner la... ponctuation?», *Pratiques*, 70, 9-45.
- Donaire, M^a L. (1998): «Los caminos del locutor. Reflexiones acerca de la polifonía enunciativa», en García-Sabell, T., Olivares, D., Boilève-Guerlet, A. y García, M. (eds.): *Les chemins du texte*, II, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 48-56.
- (2000): «Polifonía y punto de vista», *Discurso y Sociedad*, 4, 2, 73-87.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París.
- García Negroni, M. M. y Tordesillas Colado, M. (2001): *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Gredos, Madrid.
- Genette, G. (1972): *Figures III*, Éditions du Seuil, París.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980): *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, París.
- Reyes, G. (1995): *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Arco/Libros, Madrid.
- Tordesillas, M. (1997): «De la gradualité dans la langue au degré d'implication du locuteur», *Cuadernos de Filología Francesa*, 9, 135-149.

Polyphonie et concession: le cas de «cependant»

Adelaida Hermoso Mellado-Damas

Universidad de Huelva

Introduction

La concession, en tant que stratégie discursive, repose sur des mécanismes de nature argumentative dont la polyphonie constitue sans doute une pièce fondamentale. Dans ce travail, je me propose d'étudier en quoi une analyse polyphonique permet d'élucider quels sont les phénomènes qui interviennent dans l'expression de la concession, en particulier de celle véhiculée à l'aide du connecteur *cependant* (dorénavant CP). À partir des principes théoriques élaborés par Donaire (2004 et 2005), je base mon analyse sur une polyphonie *dans la langue*. Suivant cette approche, les mots prennent la parole et convoquent eux-mêmes les différents points de vue qui confèrent une forme spécifique à l'énoncé de surface ainsi qu'une certaine force argumentative à la dynamique discursive mise en jeu.

Deux notions seront à la base de mon analyse tout au long de cet exposé: la notion de *stéréotype*, élaborée par Anscombe (2002), qui sera reprise plus avant, ainsi que la notion de *point de vue* esquissée par Donaire (2004 et 2005), d'après laquelle, le point de vue en langue se construit sur une double direction, une direction favorable lorsque celui-ci représente le sens de discours sélectionné —on aura donc un point de vue dit de Sélection—, et une direction défavorable lorsque celui-ci représente le sens de discours exclu —qui correspond à un point de vue d'Exclusion.

Dans ce qui suit je me propose d'analyser, d'une part, quelles sont les propriétés sémantiques des segments (P) et (Q) reliés par CP et, d'une autre, quelles sont les instructions sémantiques attachées à ce connecteur et en quoi sa présence ou absence affecte la structure argumentative globale de l'énoncé.

1. Caractéristiques sémantiques des structures concessives

Selon Anscombe (2002), toute structure concessive de forme «P Connecteur Concessif Q» est fondée sur une relation stéréotypique reliant les conte-

nus (P) et (Q), qui répond à un garant $g(m,n)$, de sorte que la signification du terme m est définie par une série de phrases stéréotypiques $n_1, n_2...$ qui lui sont attachées.

Ainsi par exemple (1):

(1) *Elle est fragile* (P). *Personne, cependant, ne réussit à l'anéantir* (Q). (G. Bienne)

s'explique à l'aide d'une phrase stéréotypique $g(m,n)$ qui relie les termes (m) *fragile* et (n) *anéantir*, comme par exemple *quand on est fragile on est facilement anéanti*. Ce lien sémantique explique la relation contre-argumentative existant entre les segments explicites (P) et (Q) de (1), dans la mesure où *être fragile* argumente dans le sens de *être anéanti*, conclusion qui s'oppose directement à (Q), en bref *ne pas être anéanti*.

Notons que la forme stéréotypique $g(m,n)$ de base entraîne, comme le montre cet exemple, la présence de marques de négation dans la structure concessive de surface. En effet, tel que noté chez Donaire (2004), il paraît qu'à une phrase stéréotypique dite de sélection $g(m,n)$, correspond une forme superficielle marquée par la négation syntaxique (P, CP non pas Q); tandis qu'à une phrase stéréotypique dite d'exclusion $g(m, \sim n)$, correspond une structure syntaxique de surface sans présence de morphème négatif (P, CP Q), comme c'est le cas de l'exemple (2):

(2) *Jean déteste voyager* (P). *Cependant il est très heureux de partir pour les États-Unis* (Q).

qui trouve son sens dans la phrase stéréotypique *lorsqu'on déteste voyager, on n'est pas content de le faire*, où le verbe *détester* argumente dans un sens défavorable ou d'exclusion $g(m, \sim n)$, dans la mesure où *détester X* —dans ce cas *voyager*— suppose argumenter *contre X*, *exclure X*¹.

Ce fait est facilement vérifiable: privons (1) de marque négative et ajoutons cette dernière à l'énoncé illustré en (2); comme résultat on obtient deux séquences (1b) et (2b) inacceptables:

(1b) **Elle est fragile* (P). *Tout le monde, cependant, réussit à l'anéantir* (Q).

(2b) **Jean déteste voyager* (P). *Cependant il n'est pas heureux de partir pour les États-Unis* (Q).

En effet, la structure concessive de surface renverse la direction argumentative sélectionnée —celle qui donne forme au point de vue évoqué en (P)—, provoquant ainsi le détour de la phrase stéréotypique de base. Comme le lecteur aura déjà deviné, cette bizarrerie en (1b) et (2b) serait facilement évitée si l'on remplace CP par *donc*, connecteur ce dernier capable d'exprimer le lien

1 Ainsi l'exprime Donaire (2005), lors de l'analyse de l'adjectif espagnol «detestable» ou les verbes «lamentar» et «negar».

consécutif effectivement existant entre (P) et (Q), ou ce qui est le même, capable de donner forme superficielle à la phrase stéréotypique convoquée.

Ce virage sémantique produit par la présence de la négation semble par ailleurs naturel, si l'on tient compte du caractère polyphonique propre de cette dernière (Ducrot, 1984). Cependant, il faut dire que cette correspondance entre forme stéréotypique de sélection et structure syntaxique négative ne marche pas toujours. Considérons par exemple (3):

- (3) *Il y avait trois jours et trois nuits de voyage, une centaine d'arrêts dans les gares, et plus de cinquante tunnels, dont M. Thiers avait annoncé qu'il n'en pourrait sortir que des trains de cadavres enfumés* (P). *Cependant, mon grand-père André ne songea pas une seconde à refuser une aussi glorieuse mission* (Q). (M. Pagnol)

Malgré la présence de la négation dans la structure syntaxique superficielle de (3), la forme stéréotypique de base impliquée serait $g(m, \sim n)$, où (m) *un voyage dangereux* argumente dans le sens de ($\sim n$) *ne pas faire —ou accepter— le voyage*, principe argumentatif qui s'oppose à (Q), en gros, *accepter le voyage*. La négation syntaxique dans ce cas montre un point de vue de sélection —et cache un point de vue d'exclusion—, en ce sens qu'une double négation, l'une syntaxique —*ne pas*—, l'autre lexicalisée —*refuser*—, équivaut à une affirmation; en d'autres termes, *ne pas refuser le voyage* veut dire *accepter le voyage*.

Si l'on applique le test utilisé pour la transformation de (1) en (1b) à (3), on constate que le résultat est cette fois parfaitement admissible: en (3b) on ne fait, après tout, qu'abrégier la paraphrase du stéréotype de base et simplifier, au passage, sa *traduction* énonciative:

- (3b) *Il y avait trois jours et trois nuits de voyage, une centaine d'arrêts dans les gares, et plus de cinquante tunnels, dont M. Thiers avait annoncé qu'il n'en pourrait sortir que des trains de cadavres enfumés* (P). *Cependant, mon grand-père André accepta de bon gré une aussi glorieuse mission* (Q).

En effet, comme le montre cet exemple, nous devons tenir compte de l'ensemble des unités lexicales qui conforment la structure concessive et bien y distinguer les items de base —c'est-à-dire, ceux qui renversent en surface la forme stéréotypique sous-jacente— de ceux qui appartiennent à la paraphrase énonciative proprement dite. La négation doit en effet affecter les items lexicaux de base de la structure (P CP Q) pour bien contribuer à la dynamique concessive mise en jeu.

2. Rôle sémantique joué par le connecteur CP

Comme on l'a déjà souligné ailleurs (Hermoso, 2004), d'un point de vue morphologique, l'adverbe CP se compose d'une unité pronominale anaphorique *ce* accompagnée de la préposition temporelle *pendant* chargée d'exprimer la si-

multanéité. Le pronom anaphorique reprend le premier segment (P), ce qui revient à dire qu'il convoque le point de vue évoqué en (P), tandis que l'unité temporelle s'occupe de la mise en relation de ce point de vue convoqué et le segment qui le suit, c'est-à-dire, (Q). Grâce à son sémantisme lié au *maintien*, à la *continuation* de quelque chose, la préposition *pendant* focalise le point de vue évoqué en (P), afin d'écourter la distance qui existe entre celui-ci et le point de vue inverse convoqué en (Q). Son rôle consiste donc à revendiquer leur coexistence, voire leur coïncidence dans le temps, procurant ainsi leur compatibilité sémantique. Pour y voir plus clairement, examinons trois exemples:

- (4) *Je n'avais plus à parcourir qu'une dizaine de mètres pour me retrouver dans la rue (P). Cependant, je n'ai pas pu les franchir (Q) et je suis remonté.* (R.-V. Pilhes)
 (5) *Il eut envie de le cracher quand il l'eut dans sa bouche, âcre, brûlant (P). Cependant il ne le rejeta pas (Q).* (C. Simon)
 (6) *Il eût voulu la consoler, lui faire oublier tout ce qui n'était pas leur amour (P). Cependant il ne disait rien (Q).* (R. Martin du Gard)

Dans ces trois énoncés, *ce* convoque le point de vue évoqué en (P), c'est-à-dire: (a) *la distance à parcourir était courte* (4), (b) *il eut envie de le cracher* (5), et (c) *il eût voulu la consoler* (6), respectivement. Chacun de ces points de vue donne suite à un enchaînement discursif, à savoir: (a) argumente dans le sens de *pouvoir franchir cette distance*; (b) dans le sens de *le cracher*; et finalement (c) constitue un argument pour *la consoler*, trois visées argumentatives qui se voient annulées, en surface, par la présence de la négation en (Q). Et c'est précisément pour compenser cette présence, que le connecteur va à l'appui² de l'élément le plus faible ou le plus déprotégé: dans ce cas, (P). Pour contrebalancer le poids, la préposition maintient ce point de vue (P) en suspens jusqu'au moment d'y ajouter le point de vue contraire. Mon hypothèse consiste à voir dans ce maintien³ un moyen de *gérer* —voire, d'augmenter ou réduire—, la force illocutive du premier segment, et cela dans la mesure juste pour le rapprocher du point de vue opposé (Q), et assurer ainsi l'équilibre sémantique et argumentatif dans son ensemble.

La preuve en est qu'en (4), (5) et (6), le connecteur se trouve être, si non indispensable —son absence n'entraîne pas nécessairement l'agrammaticalité de la phrase—, tout au moins assez utile pour bien supporter le contraste existant entre les membres de la structure concessive.

Puisque le rôle de CP consiste à équilibrer le contraste existant entre les contenus (P) et (Q)⁴, nous dirons donc que: plus équilibrés s'avèrent ces contenus, moins nécessaire résulte la présence du connecteur. Considérons à ce propos (7b), (8b) et (9b):

2 Ce qui ne veut pas dire, nécessairement, qu'il *augmente* la force argumentative attachée à (P). Comme nous le verrons plus avant, il s'agit plutôt de l'*adapter* ou l'*ajuster*.

3 Bref, dans cette *manipulation polyphonique*.

4 Ici encore, il y a une précision notée par Portolés (1994: 531), à propos du caractère *sy métrique* de l'adjectif «contrario», qui me semble être très intéressante: «el adjetivo 'contra-

- (7b) *Grande et laide* (P), *elle (la maison) était avenante* (Q), *à cause de sa vigne vierge*.
- (8b) *Et la mer restait assez proche pour que sa beauté qui aime à être la principale ne fût pas tout à fait absente* (P), *et assez loin pour ne pas accaparer le site* (Q).
- (9b) *Ils avaient tous un logement, une famille, un métier. Tous un peu différents les uns des autres* (P) *et à peu près pareils* (Q).

Même si c'est vrai qu'on apprécie un certain contraste entre les segments (P) et (Q) mis en relation dans ces trois séquences, il n'y existe pour autant aucune unité linguistique qui formalise explicitement ce lien. En effet, ce qui nous mène à interpréter un certain sens oppositif dans ces trois énoncés ce sont les stéréotypes reliant les contenus (P) et (Q): en (7b), *une maison grande et laide* est argument pour *une maison désagréable*, voire l'opposé de *une maison avenante*; dans (8b), *la mer restait proche* argumente en sens inverse de *la mer restait loin*; et finalement (9b) contient l'argument *tous un peu différents* allant dans le sens de *tous non pas identiques*, argument ce dernier qui s'oppose à *tous à peu près pareils*. Comme on le voit, ces trois relations stéréotypiques ont une forme dite d'exclusion $g(m, \sim n)$ ce qui entraîne l'absence de négation dans la structure concessive superficielle.

Si l'on décompose les segments matériels de ces trois énoncés concessifs, on y localise les items lexicaux de base, directement dérivés des stéréotypes mentionnés plus haut, à savoir: *grande* et *laide/avenante* pour (7b); *proche/loin* en (8b); et *différents/pareils* pour (9b). Ces éléments non seulement nous montrent le contraste existant entre les deux parties de chaque séquence, mais nous aident aussi bien à repérer quelle est la forme de la structure concessive, et démarquer ainsi les limites de chacun des contenus affectés par la relation contre-argumentative. Or: quel est le rôle du reste des items lexicaux —ou suites d'items lexicaux— figurant dans ces trois énoncés?

À mon avis, leur fonction consiste à renforcer ou à affaiblir la force argumentative des items de base —disons les *noyaux* sémantiques— de la séquence contrastive; à tel effet, soit ils constituent des modificateurs réalisants ou déréalisans (Ducrot, 1995), incidant directement sur les éléments centraux, soit il s'agit de suites d'items lexicaux, voire, de phrases de la langue ou de syntagmes ajoutés —parfois même hors de la structure concessive proprement dite— mais qui contribuent à pallier le déséquilibre provoqué par le contraste sémantique existant.

rio' requiere la relación de dos elementos: A es contrario a B y B es contrario a A». À mon avis, l'adverbe CP appartient à cette même espèce, en ce sens que si P se donne en même temps que Q, alors, forcément, Q doit se donner en même temps que P, ce qui revient à dire que tous les deux ont les mêmes possibilités d'existence, donc de force argumentative.

C'est le cas de l'exemple (7b) qui contient un élément d'appui sous forme de complément causal *à cause de sa vigne vierge*, celui-ci étant une justification de l'incohérence en principe existant entre les deux parties (P) et (Q). Dans ce cas, il n'y a aucun modificateur qui altère la valeur illocutive des adjectifs opposés. (8b) et (9b), en revanche, présentent tous les deux des modificateurs chargés de varier l'intensité sémantique des adjectifs impliqués: dans (8b), chaque adjectif du couple contraire *proche/loin* se voit intensifié —voire, réalisé— par l'adverbe *assez*, accompagné d'une subordonnée finale marquant le degré d'intensité juste et nécessaire pour garantir le poids précis des deux côtés de la séquence concessive. L'énoncé (9b), pour sa part, comprend deux opérateurs déréalisans *un peu* et *à peu près*, chargés aussi de régler la balance. Dans ce dernier cas la structure concessive se voit en plus précédée d'une phrase explicative *ils avaient tous un logement, une famille, un métier* qui justifie la double attribution, en principe contradictoire, accordée au collectif: *différents/pareils*.

À tel point ces éléments supplémentaires —et les modificateurs sémantiques, et les segments justificatifs— sont-ils nécessaires pour garantir l'acceptabilité des trois séquences concessives, que si on leur en prive, et qu'on limite les formes matérielles de celles-ci aux seuls items lexicaux de base, on obtient des résultats assez incohérents. Essayons-le:

(7c) ??*Grande et laide* (P), *elle (la maison) était avenante* (Q).

(8c) ??*Et la mer restait proche* (P) et *loin* (Q).

(9c) ??*Tous différents* (P) et *pareils* (Q).

Or, si l'on pousse notre analyse en ajoutant à (7c), (8c) et (9c) le connecteur CP, on récupère, comme par magie, si non complètement au moins en grande partie, la normalité de ces trois séquences; le connecteur, en tant qu'arbitre, met d'accord les deux parties contraires, sans résoudre leur incompatibilité mais adoucissant, pourrait-on dire, leur querelle:

(7d) ?*Grande et laide* (P), *elle (la maison) était avenante cependant* (Q).

(8d) ?*Et la mer restait proche* (P) et *loin cependant* (Q).

(9d) ?*Tous différents* (P) et *pareils cependant* (Q).

Effectivement, lorsqu'on lit (7d), (8d) et (9d), on a l'impression que la seule présence de CP convoque, par le biais de l'implicite, des éléments capables de justifier la compatibilité des deux parties contraires. Et, pour moi, celle-ci est justement la fonction principale de l'unité connective: elle convoque d'autres points de vue, ou plus exactement, d'autres phrases stéréotypiques attachées au point de vue évoqué en (P), qui aident à rendre compatible le contraste. Dans ces trois cas, par exemple, on pourrait proposer (a) *les grandes maisons incluent souvent un jardin ce qui est très agréable* pour (7d); (b) *la mer est immense et omniprésente et (donc) reste partout* pour (8d); et (c) *les personnes qui conformement un collectif ont toujours quelque chose en commun* dans le cas de (9d).

Mais, notons que ces phrases stéréotypiques (a), (b) et (c) sont construites sur —c'est-à-dire convoquées par— les unités qui échappent —pourrait-on dire— au contraste: *grande* en (7d); *mer*⁵ en (8d); et *tous* en (9d). Et il y a plus: les phrases (a), (b) et (c) présentent un sens dit de sélection $g(m,n)$, et sont, par conséquent, de direction inverse de celles évoquées en (7b), (8b) et (9b), trois exemples —rappelons-le— exemptés d'unité connective et construits sur un point de vue d'exclusion $g(m, \sim n)$. En effet, à défaut de présence explicite d'éléments qui puissent compenser le contraste existant entre (P) et (Q), CP convoque une (des) phrase(s) stéréotypique(s) n_2 (n_3 ...), alternative(s) à celle de base (n_1), qui justifie(nt) la coexistence de ceux-ci.

Récupérons à présent les trois extraits originaux (7), (8) et (9), pourvus cette fois d'unité concessive, pour bien apprécier le rôle joué par celle-ci:

- (7) *Grande et laide*(P), *elle (la maison) était avenante* (Q) *cependant, à cause de sa vigne vierge.* (A. Camus)
- (8) *Et la mer restait assez proche pour que sa beauté qui aime à être la principale ne fût pas tout à fait absente* (P), *et cependant assez loin pour ne pas accaparer le site* (Q). (J. Romains)
- (9) *Ils avaient tous un logement, une famille, un métier. Tous un peu différents les uns des autres* (P) *et cependant à peu près pareils* (Q). (R. Guerin)

On voit bien sur ces exemples l'effet déclenché par l'occurrence de CP: *ce* convoque le point de vue évoqué en (P), en le superposant à celui évoqué en (Q), tandis que *pendant* en résout le contraste par le biais de l'appel à une phrase stéréotypique alternative et qui sélectionne un sens contraire de celui choisi en premier ordre, mécanisme qui se voit en plus doublé de la présence d'opérateurs sémantiques et (ou) de segments d'appui destinés au maintien de l'équilibre global.

En ce qui concerne les exemples (4), (5) et (6) déjà commentés —et c'est ici qu'on revient sur la question du rôle joué par la négation syntaxique dans les structures concessives—, on observe que ceux-ci offrent un comportement différent quant à l'omission de CP, comme le montrent leurs variantes (4b), (5b) et (6b):

- (4b) ?*Je n'avais plus à parcourir qu'une dizaine de mètres pour me retrouver dans la rue* (P). *Je n'ai pas pu les franchir* (Q) *et je suis remonté.*
- (5b) ?*Il eut envie de le cracher quand il l'eut dans sa bouche, âcre, brûlant* (P). *Il ne le rejeta pas* (Q).
- (6b) ?*Il eût voulu la consoler, lui faire oublier tout ce qui n'était pas leur amour* (P). *Il ne disait rien* (Q).

En effet, il paraît que dans ces trois cas, l'absence de CP se laisse sentir beaucoup plus que dans (7b), (8b) et (9b). Au vu des exemples exposés jusqu'ici, on peut très bien imaginer le motif de cette différence: c'est sans dou-

5 Et secondairement *rester*.

te à cause du déséquilibre motivé par la présence des morphèmes négatifs faisant pencher la balance de leur côté, que l'actualisation du connecteur résulte si non indispensable, au moins assez pertinente pour assurer la normalité de la séquence.

Et, curieusement, on constate que (4), (5) et (6) se caractérisent par l'absence d'éléments justificatifs et de modificateurs sémantiques —mis à part les morphèmes négatifs— chargés de pondérer les contenus (P) et (Q). En effet, en y regardant de plus près, on se rend compte que l'ensemble des items lexicaux qui donnent forme à (P) en (4), (5) et (6)⁶ sont coorientés argumentativement, allant tous dans le même sens que le point de vue convoqué, sans qu'aucun élément ne baisse leur poids sémantique. Certainement, avec la présence de la négation en (Q), le virage argumentatif est complet, ce qui exige du côté adversaire une force illocutive suffisamment grande pour qu'elle puisse y servir de contrepoids.

Conclusion

Concéder, dans le cas de CP, serait synonyme après tout de *pondérer*, d'*équibrer*. Mais, comment réussir cet équilibre? Le mécanisme est simple: imaginons qu'il s'agit, lors d'une séquence concessive construite à l'aide de CP, d'une balance qu'il faut niveler, on n'a donc qu'à y ajouter ou retirer des grammes sémantiques des deux côtés, afin d'équilibrer leurs poids respectifs. Pour ce faire il y a deux procédés: ou bien on réduit la force de l'item le plus fort (on le déréalise), ou bien on augmente celle du plus faible (on le réalise). Il s'agit de pousser le sens des unités lexicales vers l'une ou l'autre direction argumentative —celle de sélection, celle d'exclusion⁷—, dans le but de rapprocher leur poids de celui de l'item contraire, et contribuer par là à balancer la relation; c'est le cas des exemples construits à l'aide des marques de négation. Mais il y a une troisième possibilité, on l'a vue: quand il s'agit de deux parties contenant le même degré de force argumentative, on peut baisser les deux côtés de la balance afin de réduire l'incompatibilité existante entre elles, comme c'est le cas pour les exemples exemptés de morphèmes négatifs.

6 Dont quelques exemples seraient la négation restrictive *ne...que*, ou le substantif *dizaine* chargés sans doute d'écourter la distance *jusqu'à la rue* en (6), ou les adjectifs *âcre* et *brûlant* destinés à accroître *l'envie de cracher* en (7), ainsi que la locution *faire oublier* qui vise à augmenter la force argumentative du verbe noyau de (P) en (8): *consoler*.

7 Et cela en vertu, n'oublions pas, du caractère *bidirectionnel* du signifié des mots de la langue (cf. Donaire, 2005).

Bibliographie

- Anscombre, J.-Cl. (2002): «*Mais/pourtant* dans la contre-argumentation directe: raisonnement, généricité, et lexique», *Linx*, 46, 115-131.
- Donaire, M^a L. (2004): «Dinámicas concesivas y estereotipos: el caso de *bien que* y *quoique*», in Suso López, J. & López Carrillo, R. (coords.): *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*, II, Universidad de Granada, Granada, 45-54.
- (2005): «El espacio (discursivo) del *otro* en la lengua/en la enunciación», in Sirvent Ramos, A. (ed.): *Espacio y Texto en la cultura francesa*, III, Universidad de Alicante, Alicante, 1481-1493.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1995): «Les modificateurs déréalisants», *Journal of Pragmatics*, 24, 145-165.
- Hermoso, A. (2004): «Concesión y argumentación: observaciones acerca del conector *cependant*», in Suso López, J. & López Carrillo, R. (coords.): *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*, I, Universidad de Granada, Granada, 625-635.
- Portolés, J. (1994): «Sobre los conectores discursivos con la palabra *contrario*», *Lenguajes Naturales y Lenguajes Formales*, X, 527-533.

Relación entre ciertos campos semánticos y el desarrollo de la acción en *Le Pèlerinage de Charlemagne*

M^a Carmen Jorge Chaparro
Universidad de Zaragoza

Le Pèlerinage de Charlemagne es un relato en 870 versos alejandrinos en el que se cuenta un viaje de Carlomagno a Jerusalén y a Constantinopla.

La finalidad de este trabajo es el estudio de ciertos términos que se incluyen en varios campos semánticos: el de los términos asociados a las acciones y situaciones propias de los preparativos de la peregrinación y el de los términos asociados al combate, relacionados en cada momento con el desarrollo de la acción: inicio del viaje y salida de París, Jerusalén, Constantinopla, triunfo de Carlomagno.

Los términos seleccionados presentan ciertas particularidades lingüísticas: o bien no se han conservado en francés actual o bien han sufrido algún tipo de modificación, formal o semántica. Para cada uno de ellos indico el origen, las traducciones que se dan del mismo en cada una de las dos ediciones utilizadas, una española y otra del francés actual, el valor que tenían en francés antiguo y las diferencias existentes con las formas del francés actual, si se han conservado.

Como afirma Jules Horrent, «*Le Pèlerinage s'ouvre sur le majestueux spectacle de Charlemagne la tête couronnée au milieu de ses plus nobles seigneurs. Légitimement convaincu de sa prestance et de son prestige, l'empereur prie son épouse de l'en persuader, mais la reine dit qu'elle connaît un souverain plus prestigieux que lui*» (Horrent, 1961: 17). En este contexto analizaré los siguientes términos:

Barnez (v. 50) significaba en francés antiguo «qualité, noblesse de baron, prouesse, exploit». Proviene del fránico **barone* y **baro*. Se ha traducido por *hubo valentía*, en la edición española y por *noblesse* en la francesa. En francés actual no se ha conservado.

Ne fut itel barnez cum le sun, senz le vostre.

Estordre (v. 43), del latín popular **extorquere*, significaba «tordre, s'échapper, fuir». Ha sido traducido por *escapar* en español y *se dérober* en francés actual. Hoy se conserva *tordre*, sin prefijo, con el sentido de «déformer par torsion ou flexion, plier» y *extorquer*, como cultismo formal, pero con el sentido de «obtenir sans le libre consentement du détenteur (par la force, la menace ou la ruse)».

Gred (v. 54), del latín *grattum*, «agréable», se utilizaba en francés antiguo con el sentido de «volonté, plaisir, remerciements». Se ha traducido por *favor* en español y *bienveillance* en francés. En francés actual se conserva sin *-d* final en algunas expresiones con el valor de «ce qui plaît, ce qui convient».

M'amisted e mun gred en avez tut perduz;

Mercid (v. 32), del latín *mercedem* que significaba «salaire, prix», se utilizaba en francés antiguo con el valor de «grâce, pitié, miséricorde», valores que aparecen todavía en los diccionarios pero con la mención «vieux». El valor más frecuente en francés actual es el de «remerciement». Se ha traducido por *piedad* y *pitié*.

La segunda parte de la obra corresponde a la salida de París. Como afirma Jules Horrent, «Charlemagne a deux raisons de pérégriner en Orient: satisfaire sa dévotion et vérifier les dires de la reine» (Horrent, 1961: 23).

El momento de los preparativos está presidido por dos ideas claramente expresadas: Carlomagno es poderoso y hará ostentación de riqueza y magnificencia. En relación con estas ideas he seleccionado los términos siguientes:

(*L'*) *adurez* (v. 65), del latín *durare*, significaba en francés antiguo «solide, ferme, fort, vaillant». Se ha traducido por *el fuerte*, en español y *l'aguerrri* en francés. El francés actual conserva formas de la misma familia sin prefijo, como es el caso de *dure*, o con el prefijo *en-* en *endurcir*.

Afeutrent (v. 82). Variación gráfica de la forma *afeltreter*, que puede aparecer también con las grafías *afeultreter*, *afautreter*, etc. Proviene del fránico **filitir*, «feutre»; por extensión se utilizaba en francés antiguo con el valor de «harnacher» y «se préparer au combat». Se ha traducido por *enjaezan* y *barnachent*. En francés actual se conserva el sustantivo *feutre* y formas derivadas del mismo, entre ellas el verbo *feutrer*, sin prefijo y con el valor de «donner l'aspect du feutre».

Brochaunt (v. 90), del latín popular *brocchum* o *broccha*, que significaba «saillant, pointu», se utilizaba en francés antiguo con el valor de «éperonner», que aparece también en los diccionarios del francés actual pero con la mención «vieux». Se ha traducido por *picando espuelas* y *à coups d'éperons*.

Cunreer, *cunreat* (vv. 76-77). Según Greimas proviene del latín popular **conredare*, de origen germánico, y se utilizaba en francés antiguo con el valor de «arranger, préparer, mettre en ordre», pudiendo aparecer también con las grafías *conreer* o *conroier*. Se ha traducido en español por *preparar* y *equipó* respectivamente y en francés por *équiper* y *équipa*. En francés actual no se ha conservado.

Li emperere de France feit cunreer sa gent;
ceols qui alerent od lui cunreat gentement;

En la tercera parte de la obra se encaminan hacia Jerusalén, por lo que he seleccionado dos términos representativos de dicha situación: *brochent* y *duit*.

Brochent (v. 107), comentado en el apartado anterior, ha sido traducido en esta ocasión por *cabalgaron* y *éperonnent leurs montures*.

Duit (v. 97), cuyo infinitivo puede aparecer en francés antiguo con las grafías *duire* o *doire*, proviene del latín *ducere* y se utilizaba con los valores de «conduire, mener». Se ha traducido por *conduce* y *conduit*, por lo tanto en francés actual se conserva bajo la forma prefijada que provendría del latín *conducere* y no bajo la forma simple.

La cuarta parte tiene una gran importancia puesto que todo lo que va a ocurrir en el monasterio de Jerusalén va a determinar el destino de Carlomagno, que va a ser elevado a lo más alto al darle el poeta la razón en su querrela con la reina. En este contexto comentaré ciertos términos en relación con las actitudes del emperador y las cualidades que se le atribuyen: magnificencia, valentía, etc., así como otros relacionados con el campo semántico de los preparativos del viaje, tema importante y repetido a lo largo de toda la obra.

Afubler (v. 143), del latín popular **afibulare*, de *fibula*, que significaba «agrafe», se utilizaba en francés antiguo con el valor de «agrafer, vêtir» y se ha traducido por *ponerse* y *endosser*. En francés actual se ha conservado el término con una variación gráfica, puesto que se escribe con doble *f*, y con una restricción semántica, ya que se utiliza con valor peyorativo y el sentido de «habiller bizarrement, ridiculement comme si on déguisait».

Il les feit revestir e capes afubler,

Aprester (v. 135), del latín *praestare*, «fournir», se utilizaba en francés antiguo con el valor de «fournir ce qui est nécessaire, prêter» y se ha traducido por *preparar* y *apprêter*. En francés actual, aparte de la variación gráfica — la forma correspondiente es *apprêter*, con el acento circunflejo que marca la desaparición de la *s* implosiva, y con doble *p*— aparece en los diccionarios con la mención «vieux» en su forma no pronominal.

Barnage aparece en el verso 206 donde ha sido traducido por *magnificencia* y *train*, y bajo la forma *barnes* en el verso 152, la misma que en el apartado 1, pero en este caso se ha traducido por *gallardía* y *puissance*.

Cunreer, comentado en el apartado 2, aparece también en el verso 141 donde se ha traducido por *ataviarse* y *se vêtir*.

(Avez) espleitez (v. 167) aparece en francés antiguo con diferentes variaciones gráficas, entre ellas la forma más frecuente de infinitivo es *exploitier*, del latín **explicitare*, por *explicare*, que tenía el valor de «accomplir» en primer lugar y el de «faire valoir» posteriormente, valor que se conserva predo-

minantemente en francés actual, donde la grafía ha adoptado una *x* y el dip-tongo definitivo *oi* (*exploiter*). Se utilizaba en francés antiguo con los valores de «agir, accomplir, exécuter», etc. Se ha traducido por *procedido* y *agi*.

E dist li patriarches: «Ben avez espleitez
quan Deus venistes querre, estre vus dait le melz. (...)»

(*Unt*) *purprises* (v. 109), del latín popular **prendre*, por *prebendere* y el valor de «saisir, prendre», habría adquirido en francés antiguo, precedido de la preposición *por*, los valores de «investir, prendre de force, occuper un endroit», etc. siendo este último el valor que tendría en el texto, puesto que aparece *herberges unt purprises*. La traducción al francés actual estaría quizás más próxima de estos valores (*ils ont établi leurs campements*) que la española (*prepararon sus albergues*). Esta forma no se ha conservado en francés actual.

Pasados cuatro meses, Carlomagno decide tomar el camino de regreso, para que quede claro que la finalidad principal de la peregrinación era visitar Tierra Santa; y, en el camino de regreso, aprovechan para verificar si era cierto lo que la reina dijo a propósito del emperador de Constantinopla.

Cunget (v. 216) aparece en francés antiguo con otras grafías, como *con-gié*, y proviene del latín *commeatum*, «action de s'en aller». Se ha traducido por *licencia* y *accord*. La «u» es un rasgo dialectal que aparece con cierta frecuencia y la forma correspondiente en francés actual es *congé*.

Despit (v. 227) proviene del latín *despectare* que significaba «regarder de haut». En francés antiguo se utilizaba con los valores de «mépris, humiliation», de ahí las traducciones al español y al francés actual como *odio* y *hais-sent*. Sin embargo la forma *dépit* del francés actual, que ha perdido la *s* implorativa, tiene el valor atenuado de «chagrin mêlé de colère, dû à une déception personnelle, un froissement de l'amour propre».

(*Sunt*) *garniz* aparece en el verso 240 coordinado con *trusset*, que comento más abajo, y se ha traducido por *están cargados* y *guarnecidos* y por *on barnache et on charge*, en francés. A partir del fránico **warnjan*, que tenía el valor de «se refuser à, prendre garde», se utilizaba en francés antiguo con un valor próximo al que tenía en origen y también con el valor que aparece en el texto, es decir «munir, pourvoir, préparer», que es el valor con el que se conserva esencialmente en francés actual, siendo la única variación la aparición de una *s* como marca de plural en lugar de la *z*.

Li mul e li sumer sunt garniz e trusset,

Sujurnez (v. 244) aparece también en francés antiguo con la grafía *sojor-ner*, siendo la grafía «u» un rasgo dialectal, y proviene del latín popular **sub-diurnare*, literalmente «durer un certain temps». En francés antiguo, aparte de «rester» significaba también «se reposer», como ocurre en el texto, que se ha traducido por *reposado* y *dispos*. Ha habido una modificación formal hasta lle-

gar al francés actual, con un cambio de prefijo (*sé* en francés actual) y el cierre de la segunda *o* en /u/ con la grafía «ou». Además de esta modificación cabe comentar que el único valor con el que se conserva este verbo en francés actual es el de «rester longtemps à la même place».

(*Sunt*) *trusset* (v. 240). Aparece en francés antiguo bajo diferentes grafías: *torser*, *trosser* o con una «u» dialectal como en el caso del texto. Proviene de *tors*, participio pasado de *tordre*, del latín popular **torcere* por *torquere*, literalmente «tordre, pressurer». Se utilizaba en francés antiguo con los valores de «empaqueter, charger de bagages». Se ha traducido por *están guarnecidos* y *on barnache* y en francés actual este infinitivo aparece en los diccionarios con la mención «vieux» o «littéraire» y diferentes valores entre los cuales el más próximo al texto sería el de «mettre en faisceau». El término de esta familia semántica más utilizado en francés actual es *trousse* con el valor de «poche, étui à compartiments pour ranger un ensemble d'objets».

En los capítulos siguientes se pasa de los jardines al palacio de Constantinopla. La recepción es fastuosa. Como afirma Jules Horrent, «le poète promène son public, pour l'émerveiller, sur les limites du réel extraordinaire et du féérique» (Horrent, 1961: 56). Carlomagno permanece en todo momento dueño de sí mismo, salvaguardando su dignidad cuando el palacio comienza a girar, por ejemplo.

Buglent (v. 358), del latín *buculum*, diminutivo de *bos*, «boeuf», se utilizaba en francés antiguo con el sentido de «rendre un son, en parlant de bugle (*boeuf sauvage*)». Se ha traducido por *retumban* y *mugissent*, refiriéndose a *corn* y en francés actual no se ha conservado.

Cil corn sunent e buglent e tunent ensement

Cunreer, comentado en el apartado 2, aparece también en el verso 341, refiriéndose a los caballos y se ha traducido por *cuidarlos* y *soigner*.

Manantise (v. 363), formado a partir de *manoir*, proviene del latín *manere* que significaba «demeurer». Se utilizaba en francés antiguo con diferentes valores: «habitation, maison, droit de séjour, biens, richesses en général». Se ha traducido por *posesiones* y *patrimoine*. En francés actual no se ha conservado.

La sue manantise ne priset mie un guant;

La inundación de Constantinopla y la retirada de las aguas ponen de manifiesto la toma de posición de Dios. Hugo se confiesa vencido, ofrece su tesoro a Carlomagno y se declara su vasallo (vv. 785-787). Como afirma Jules Horrent, «Charles l'emporte personnellement sur son rival par la taille (v. 811) et par l'allure dans la façon de porter la couronne (vv. 809-810)» (Horrent, 1961: 108). En este contexto, y para finalizar, analizaré los siguientes términos, en los que se refleja cómo Carlomagno hace gala no solo de su magnificencia sino también de su piedad hacia Hugo y de su nobleza de espíritu:

Abandunez (v. 839) proviene del germánico **band*, literalmente «jurisdiction». Se utilizaba en francés antiguo con los valores de «laisser en liberté, lâcher», pero también, sobre todo el sustantivo correspondiente, con el de «le droit ou le fait de prendre un gage sous forme de biens meubles ou immeubles». Este es el valor con el que aparece en el texto, habiendo sido traducido por *a vuestra disposición y je vous livre*. En francés actual no se utiliza con este valor que tiene en el texto y aparece una «o» en lugar de la «u» dialectal.

Barnage aparece con frecuencia a lo largo del texto bajo formas diferentes de la misma familia, traducido también de diferentes maneras, dependiendo del valor con el que el traductor cree que aparece en cada contexto. En el verso 804 ha sido traducido por *ostentación y réjouissance*; *barnet* se ha traducido en el verso 820 por *gallardía y noblesse* y finalmente *barnez* en el verso 829 corresponde a *barones y barons*. Como he comentado, en francés actual estas formas no se conservan.

Ber (vv. 858, 864) funcionaba como caso sujeto en francés antiguo, cuyo caso régimen correspondiente era *baron*, y proviene, como *barnage*, del fránico **barone* y **baro*, literalmente «homme libre». Se ha traducido por *el noble y le preux*. En francés actual no se ha conservado esta forma, solo la correspondiente al caso régimen. *Ber* existe pero con un valor y un origen diferentes: «charpente qui supporte un navire en construction».

Mult fu liez e joius Carlemaines li ber,

Dreiz (v. 796), del latín popular **directum*, se utilizaba en francés antiguo con diferentes valores: «qui suit la ligne droite, convenable, vrai». Se ha traducido por *justo y digne*. La forma del texto conserva la grafía más arcaica, siendo la grafía actual *droit*. La *z* del texto marca el caso sujeto.

Enfraindre (v. 789), del latín popular **infrangere* por *infringere*, se utilizaba en francés antiguo con los valores de «briser, rompre, détruire, renverser, mettre au pillage, se retirer (de la bataille)», entre otros, aunque también podría aparecer con valores derivados como los que corresponderían a las traducciones que se han dado, es decir, *enternecerse y fléchir*. En francés actual se conserva con la grafía *enfreindre* y un valor restrictivo de empleo literario, el de «ne pas respecter (un engagement, une loi)».

Quant l'entend l'emperere, pitet en a mult grande:
envers humilitet se deit eom ben enfraindre;

Los, del latín *laus, laudis*, «louange» se utilizaba en francés antiguo con diferentes valores y se ha traducido por *aprobación y si vous le souhaitez* en el verso 807 y por *fama y palme* en el verso 815. En francés actual no se ha conservado.

Pitet (v. 788), del latín *pietatem*, aparece en el texto con una grafía que difiere sensiblemente de la conservada en francés actual. Se ha traducido por *piedad y pitié*.

Quant l'entend l'emperere, pitet en a mult grande:
envers humilitet se deit eom ben enfraindre;

Veer (v. 845), del latín *vetare* se utilizaba en francés antiguo con los valores de «refuser, contredire, interdire» y se ha traducido por *impedirlo* y *l'interdire*. En francés actual no se ha conservado.

Bibliografía

- (1978): *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, (trad. crítica de Madeleine Tyssens), Éditions scientifiques E. Story-Scientia, Gante.
- Bloch, O. y Wartburg, W. von (1968): *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF, París.
- Greimas, A. J. (1997): *Dictionnaire de l'ancien français*, Larousse, París.
- Horrent, J. (1961): *Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*, Les Belles Lettres, París.
- Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Riquer, I. de (ed. lit.) (1984): *Le pèlerinage de Charlemagne. La peregrinación de Carlomagno*, El festín de Esopo, Barcelona.

Des énoncés sur d'autres énoncés: quand le slogan imite le proverbe

Fernando Navarro Domínguez
Universidad de Alicante

Introduction

Tout d'abord mes félicitations aux organisateurs de ce Congrès sur *Intertexte et Polyphonie*. Depuis des années il y a, chez nous, un nombre important de chercheurs qui travaillent sur l'intertextualité et la polyphonie et, à mon avis, nos collègues d'Oviedo viennent d'offrir à la communauté scientifique un Congrès sur ces sujets qui se laissaient désirer. Ils sont aussi auteurs d'un nombre de travaux assez importants sur la polyphonie et l'intertextualité, et animateurs de différents séminaires sur la polyphonie, qui ont eu lieu dans cette Université, ces dernières années, animés par des chercheurs, parmi les plus renommés d'Europe: Anscombe, Ducrot, Plantin, Nølke, etc. C'est notamment notre collègue M. L. Donaire qui est l'animatrice de ces séminaires. Mais, d'autre part, je n'ai pas oublié ma première lecture sur l'intertextualité. Il s'agissait d'un article de J. M. Fernández Cardo (1986) dans lequel j'ai trouvé une réflexion sur les rapports qu'entretiennent la littérature comparée et l'intertexte: Bakhtine, Kristeva, Guillén et surtout Laurent Jenny. J'ai beaucoup aimé la référence que fait Fernández Cardo quant au parallélisme qu'il établit entre *La Jalousie* (1957) de Robbe-Grillet et *Cantando en un pozo* (1964), de Reinaldo Arenas. Pour ce qui regarde la polyphonie je dois souligner que les différents travaux publiés par M. L. Donaire sont, à l'heure actuelle, un point de référence pour ceux qui s'intéressent à ce domaine, notamment son ouvrage *Subjuntivo y polifonía (español, francés)* (2001). C'est à cet ouvrage que j'emprunte cette citation:

La polifonía viene a corregir la concepción clásica para la que el enunciado es obra de un sujeto único. Se entiende como una pluralidad de «voces» que el enunciado deja «oír», construyendo así la imagen de un *diálogo cristalizado*, según la expresión conocida de Ducrot. Pero, sobre todo, la polifonía sitúa el análisis no en el exterior del enunciado, en el nivel del sujeto hablante, sino en el funcionamiento interno en el que el sujeto no tiene ninguna forma de influencia, y en el que el eje referencial es el locutor. (2001: 54)

Pour entrer dans le vif de mon sujet je cite la définition du mot polyphonie contenue dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*, de P. Charaudeau et D. Maingueneau (2002: 444), définition que je trouve très pertinente:

Terme emprunté à la musique qui réfère au fait que les textes véhiculent, dans la plupart des cas, beaucoup de points de vue différents: l'auteur peut faire parler plusieurs voix à travers son texte. (...) En linguistique, la polyphonie est associée au niveau de l'*énoncé*.

Slogan et proverbe: un état de la question

Maingueneau a étudié à plusieurs reprises la valeur polyphonique du proverbe et le problème du détournement quand celui-ci sert à la construction d'autres énoncés, par exemple, à la construction d'un slogan. C'est en 1984 que Grésillon et Maingueneau publient dans la revue *Langages* (73, 112-125) leur article intitulé «Polyphonie, proverbe et détournement». Voilà un extrait très intéressant:

De fait le but de tout slogan, c'est de passer du statut de «je-vérité» (celle d'une firme, d'un parti...) à celui de «ON vérité» stable, universellement bien connue, (...) qui coïncide avec la communauté linguistique elle-même. Pour peu que les médias parviennent à imposer le slogan, la fiction qui le fonde deviendra réalité: pseudo-proverbe, il se trouvera engendrer effectivement une infinité d'échos. (p. 117)

En 1991, dans son ouvrage *L'énonciation en linguistique française*, Maingueneau parle de discours rapporté et polyphonie et souligne que ce «microgenre de discours» appelé proverbe est un cas particulier de polyphonie. Il avait écrit quelques années auparavant dans son livre *Nouvelles tendances en analyse du discours* (1987: 72-73) sur les concepts d'autorité, proverbe et slogan les mots suivants:

Les collectivités que supposent les formations discursives *partagent un trésor d'énoncés fondateurs*, dont la figure extrême sera le slogan, la devise. (...) Lorsque la citation d'autorité accède au statut de *slogan* elle acquiert des propriétés nouvelles, d'un point de vue pragmatique, en particulier celle d'être foncièrement liée à l'action: le slogan «fait marcher» aux deux sens du mot, il est lié à des pratiques. S'il «réussit à donner à son destinataire l'illusion qu'il est son destinataire» c'est que, comme les citations d'autorité, il suppose l'absence d'un énonciateur, absence qui se retourne en place que peut et doit occuper tout énonciateur.

En effet, le slogan, qu'il soit publicitaire ou politique, n'est pas sans similitude avec le proverbe. Il s'agit d'une formule courte, destinée à être répétée par un nombre illimité de locuteurs, qui joue elle aussi de rimes, de symétries syllabiques, syntaxiques ou lexicales, comme le proverbe. Il constitue une sorte de citation.

Mais il y a des différences entre un proverbe et un slogan. Alors que les proverbes doivent être interprétables hors de tout contexte singulier, les slogans sont ancrés dans la situation d'énonciation. Ils peuvent contenir des embrayeurs et des noms propres, qui, pour des raisons différentes, sont inséparables de contextes particuliers. Dans des slogans comme «Avec Carrefour je positive» ou «SPF, le premier facteur de confiance», cités et commentés par Maingueneau, les noms Carrefour et SPF sont, par nature, liés à un savoir encyclopédique. Les embrayeurs «votre, je» ont besoin d'une situation d'énonciation.

D'autre part, la valeur pragmatique du slogan est, en outre, très différente de celle du proverbe. Le proverbe est une assertion sur la manière dont va le monde, il doit dire le vrai. Le slogan, en revanche, est davantage lié à la suggestion. Il est avant tout destiné à fixer dans la mémoire des consommateurs potentiels l'association d'une marque et d'un argument d'achat.

Sur la valeur temporelle de ces deux énoncés il faut aussi souligner qu'à la différence du proverbe qui reste stable à travers les époques, le slogan est sensible aux évolutions des médias. Aujourd'hui, le slogan est lu dans les journaux ou les magazines et, surtout, entendu à la télévision, il est donc inséparable de l'image.

Des énoncés sur d'autres énoncés: un cas particulier de polyphonie

Je reviens aux ouvrages de Maingueneau (2000: 150), surtout le dernier, sur les analyses des textes de communication et dont j'emprunte le titre de ma communication «Des énoncés sur d'autres énoncés» pour rappeler, comme lui, qu'il ne faut pas confondre la pratique constante des journaux ou de la publicité qui consiste à laisser percevoir derrière un énoncé des fragments d'énoncés célèbres avec les phénomènes de polyphonie. Il illustre sa critique avec l'exemple: «Allô moins – moins bobo» qui fait appel à une chanson, «Et Carter disjoncta...» qui fait allusion aux formules de la création du monde dans la Bible, etc. Il s'agit, dit-il, d'accrocher le lecteur en faisant percevoir deux énoncés en un, tout en mettant en évidence un ethos ludique. En revanche, souligne Maingueneau, quand le phénomène prend une tout autre dimension qu'il s'agit non pas de parasiter un fragment isolé mais d'imiter l'ensemble d'un texte ou d'un genre de discours, il ne s'agit plus d'une allusion et la relation n'est plus purement ludique entre l'imitant et l'imité. C'est le cas d'un slogan quand il imite un proverbe. Voilà l'exemple qu'offre l'auteur pour illustrer son argument: dans «Les petits Visseaux font les grandes lumières» imitation du proverbe «Les petits ruisseaux font les grandes rivières» l'imitation est porteuse de sens, car pour le slogan, le proverbe constitue une sorte d'idéal. Tout slogan aspire à avoir l'autorité du proverbe, à être universellement connu et accepté. Le slogan s'efforce de capter à son profit la valeur pragmatique du second.

Pour finir cet état de la question j'aimerais bien citer un article de notre collègue Juan Herrero (1995: 175-176) qui accorde quelques pages aux propriétés persuasives du slogan publicitaire sous la forme de «pseudo-refrán». Voici ses réflexions:

El Publicista que elabora un anuncio no suele recurrir a la cita directa de un refrán o de una frase proverbial. Su estrategia consiste más bien en intentar beneficiarse de las propiedades enunciativas y argumentativas del género del refrán inventando un eslogan que capte esas propiedades por imitación, presentándose como una especie de pseudo-refrán (...). Este modo de enunciar aporta, en efecto, un «ethos» de fiabilidad porque ofrece un saber condensado y fundamental sobre la experiencia humana (...). El Publicista, por medio de la desviación o de la deformación interesada de un refrán existente, intenta no sólo captar las propiedades enunciativas de empleo socio-discursivo del refrán sino establecer además un juego de relaciones entre el significado de un refrán auténtico (Eo) y el significado del eslogan (E1).

Je trouve intéressant l'intérêt porté sur la notion de l'ethos dans l'article de Herrero car c'est dans cet ethos de fiabilité où se trouve la force du slogan (Amossy, 1999).

Quels sont les procédés employés dans les manipulations stylistiques du stéréotype proverbe? En quoi consiste le détournement?

Le détournement consiste en la manipulation d'une expression perçue comme figée (le proverbe, par exemple) par une manœuvre lexicale, sémantique ou stylistique qui crée un sens discursif à partir du sens, en langue, de la locution originelle. Le détournement implique, par conséquent, à la fois le figement et la stéréotypie, puisque seule une expression figée peut se prêter au détournement.

Du point de vue linguistique le détournement constitue à la fois le test et la preuve du figement d'une expression, puisque, comme nous l'avons déjà dit, le figement est la condition préalable et nécessaire pour la réussite du détournement.

Sémantiquement, et pris sans rapport avec l'expression d'origine, le détournement est une séquence non figée car pour les personnes qui ne connaissent pas l'original, l'énoncé s'interprète comme du discours libre. Une publicité pour un épilateur comme celle-ci «Braun: un épilateur à deux têtes» sera prise pour un énoncé littéral par quiconque ne connaît pas: «Deux têtes valent mieux qu'une» et non «Deux avis valent mieux qu'un».

L'effet stylistique de ce procédé est fondé, en effet, sur le fait que «le détournement opère une superposition de deux sémantismes»: d'une part le sens, fixe et convenu, du stéréotype, d'autre part, celui de la séquence manipulée, non figée, et par conséquent originale. On pourrait proposer deux types de détournement dans les slogans ainsi construits:

Un type de détournement «lexical» qui remplace, dans une formule stéréotypée, un ou plusieurs éléments lexicaux. En ce sens le détournement maintient stables certains éléments de la formule initiale, tout en faisant varier d'autres. Voici quelques exemples offerts par Schapira (1999: 148-149): «Dior lance le prêt-à-ôter», «Il faut le sentir pour le croire», «Justice oblige», «Que votre volonté soit fête», etc.

Un type de détournement «sémantique» qui offre une expression figurée donnée dans son sens littéral: «La nuit porte de plus en plus conseil» pour une banque qui ouvre six jours sur sept et 24 heures sur 24, «Aux livres citoyens!» (La Fnac), exemples tirés de Schapira.

Le détournement est un puissant moyen stylistique, celui-ci émane d'une impulsion ludique, ce qui produit souvent des résultats comiques. Parfois ils sont exploités à des fins ironiques, d'autres fois ils n'aspirent qu'à faire rire. Voici quelques exemples offerts par Grunig (1990): «Aide-toi, Contrex t'aidera», «Tout est bain qui finit bien» et Schapira (1999): «Prudence est mère de sûreté», «À chaque pot, son couvercle», etc.

Le pouvoir d'un cliché

Pour Douay (1988: 22) les citations proverbiales sont —en théorie au moins— censées greffer sur les discours individuels «une allusion pertinente» à leur contexte initial. Pour Schapira (1999: 154) le plus souvent, le détournement de citations proverbiales ne présente qu'un lien très superficiel avec le contexte d'origine.

C'est Amossy (2000: 186-187) qui nous propose une approche du pouvoir du cliché à partir de l'opposition entre «figures du discours vives et figures mortes» pour insister sur la différence de leur potentiel argumentatif. En effet, dit-elle:

Les figures lexicalement remplies et figées dites clichés marquent une appartenance à la doxa qui joue un rôle au moins aussi déterminant que leur caractère figural. Elles provoquent des effets de familiarité ou d'usure qui permettent d'engager avec l'allocutaire une interrelation qui tantôt le gratifie en lui présentant du connu, tantôt l'irrite en lui imposant du banal. Tout dépend bien sûr du type de public auquel on s'adresse, de ses réactions ordinaires face au déjà dit, du genre de discours dans lequel les clichés apparaissent... Repérables à la surface du texte en raison de leur figement, les clichés dans le texte romanesque ou poétique, comme dans tout autre type de discours, s'indexent nécessairement à un discours social dont ils charrient les valeurs.

Grunig (1990: 115) souligne l'importance de la formule figée dans la construction des slogans avec ces mots: «Si la formule figée n'existait pas dans la langue française (et dans d'autres langues) le slogan publicitaire perdrait l'un de ses auxiliaires les plus précieux». L'étude de Grunig sur la publicité consacre un chapitre aux formules figées. Pour elle, la formule figée peut être un proverbe, un titre de roman ou de film connu, ou quelques mots d'une chan-

son, d'un jeu, etc. Grunig définit la formule figée comme formule lexicalisée, puisqu'on voit qu'il y a pour elle un supplément de sens, arbitraire, qui n'est pas explicable sur le fondement d'une analyse. La langue, dit-elle, a arrêté, a bloqué, un sens pour la formule figée. D'après sa définition de formule figée elle offre les slogans suivants: «Surpris en fragrances délicieuses (Bénédictine)», «En avril ne te découvre pas d'un Din», «Certains l'aiment Kool», «Un café nommé désir (Carte noire)». Grunig (1990: 139) souligne la valeur et la force du figement dans la construction des slogans avec ces mots: «Dans les slogans, cette sorte de formule figée (...) est infiniment plus exploitée qu'on aurait pu *a priori* l'imaginer».

Sur le pouvoir du cliché dans le slogan, Reboul (1975: 53), dans son ouvrage *Le slogan*, avait déjà écrit que le proverbe joue un rôle social ambigu important. Il expliquait que dans «Les petits Visseaux font les grandes lumières» le moule du cliché reste pratiquement intact mais le slogan garde le pouvoir métaphorique du proverbe et bénéficie de l'allégorie qu'il comporte. La question la plus délicate, d'après Reboul, est celle de savoir comment une pensée toute faite, un «prêt-à-penser» peut nous faire penser. Il l'explique avec ces mots: «De toutes les pensées le proverbe est sans doute celle qui se rapproche le plus du slogan. À tel point qu'on les confond parfois. *«Les prix s'oublie, la qualité reste»*, qu'un auteur donne comme exemple de proverbe est en réalité le slogan d'une marque de chaussures. Dangereux, au surplus, car il renforce l'illusion que le plus cher est nécessairement le meilleur» (1975: 132).

Quelle est l'opération essentielle que subit un proverbe pour devenir un slogan?

Le procédé permettant d'exploiter dans la publicité ou dans la politique une formule figée apparaît pour l'essentiel être «une opération de substitution», substitution d'un morceau d'une formule figée par un morceau différent. Cette substitution est une opération mentale. Le récepteur est décodeur et n'est pas dans les mêmes conditions que le producteur d'un slogan. On lui fournit avec le slogan une formule figée mutilée et son esprit n'est pas occupé par l'univers d'un produit commercial déterminé. Pour participer au jeu il faudra qu'il retrouve la formule figée dans un coin de sa mémoire. Il procède donc à «une substitution en sens inverse de celle effectuée par le producteur».

Comment les producteurs travaillent-ils les éléments remplaçables? Voici quelques techniques: d'abord identité du nombre de syllabes entre le fragment remplaçant et le fragment remplacé: «Touchez pas à mon pote!», «Touchez pas au grisbi», «Touchez pas au Philips». Puis, même squelette consonantique ou du son de la voyelle, au niveau phonique. Parfois il peut y avoir une relation d'antonymie: «Loin des yeux près du cœur <Chivas>». L'aspect ludique et la charge sémantique du mot remplacé doivent jouer sur le pôle positif, cela est important: «Tout est bain qui finit bien <Sentens>».

Au-delà de la simple substitution d'un élément il y a d'autres procédés. Par exemple, la «multisubstitution»: «Quand les lessives délavent, les couleurs trinquent <Mir>» construit sur «Quand les parents boivent, les enfants trinquent». Il s'agit dans tous ces exemples d'une opération mentale qui traverse nos activités cognitives.

Et il y a d'autres procédés qui évoquent le fonds culturel du pays. Pour la littérature et le spectacle nous en avons offert quelques-uns. En voici d'autres: «*Une chaussure nommée désir* <Xavier Dan>», «*À la recherche du teint perdu* <Ethnodex>», «*On ne badine pas avec l'amour* <Association des Joailliers Professionnels>», etc., cités par Grunig (1990: 134-135).

Quelques traits qui marquent la différence entre le proverbe et le slogan

Les traits communs entre slogan et proverbe seraient (Reboul, 1975: 132-133):

- Tous les deux sont des formules incitatives
- L'un et l'autre sont populaires, comme l'indique leur forme, surtout par la suppression de mots-outils
- Le sens est inséparable de la forme et tous les deux ont les mêmes procédés rhétoriques
- Ils sont tous deux difficiles à traduire
- Le destinataire est anonyme. C'est «on» qui dit. L'autorité du proverbe est celle de la tradition
- Le destinataire est, dans les deux cas, l'homme anonyme
- Ils annoncent ou résument un discours
- Les deux peuvent être réduits à une phrase ou à un syntagme
- La concision est essentielle
- La vérité qu'ils annoncent apparaît sommairement.

Quelques traits signalés par Reboul pourraient être réduits à un seul, par exemple, si les deux formules peuvent être réduites à une phrase ou un syntagme c'est parce qu'on privilégie la concision. Quant à la difficulté de traduire ces énoncés, il y a de très bons travaux de recherche comme celui de Geneviève Quillard (2001) qui attestent que la traduction des jeux de mots est possible dans la plupart des cas. Pour ma part, je crois qu'il faudrait se pencher sur les traits qui marquent la différence entre les deux énoncés. On pourrait avancer les suivants:

- Le destinataire du proverbe est anonyme, celui du slogan est un clan, peu importe si le clan est une firme, un parti politique, etc.
- La fonction poétique est différente: dans le slogan elle se dissimule pour agir, dans le proverbe non
- La fonction phatique du proverbe est celle de construire les données d'une société, d'instaurer la communication, le proverbe ouvre la communication mais le slogan au contraire, la ferme

- La différence essentielle entre les deux énoncés porte sur le destinataire. La fonction incitative du proverbe est de faire penser et non de faire faire, celle-ci est la fonction essentielle du slogan.

Voici un petit échantillon des slogans politiques et publicitaires tirés de mon corpus:

En France: «Aide-toi, l'Occident t'aidera (*Le Monde*)»/«Aide-toi et Dieu t'aidera»; «Qui sème le PEN récolte la haine (*Le Monde*)»/«Qui sème le vent, récolte la tempête»; «Quand Juppé arrive, les candidats s'esquivent (*Libération*)»/«Quand le chat n'est pas là, les souris dansent».

En Espagne: «Más vale prevenir que lamentar (Carrier, líder mundial de climatización)»/«Más vale prevenir que curar»; «Da bien y mira antes a quién (*El País*)»/«Haz bien y no mires a quién»; «Algo tendrá el queso que se da por un beso (*El País semanal*)»/«Algo tendrá el agua cuando la bendicen» o «La miel y el queso saben a beso».

En guise de conclusion

Ce qu'on a pu vérifier dans des travaux récents portant sur le proverbe et sur le slogan, soit électoral ou publicitaire, c'est que les deux formules tout en étant différentes entretiennent entre elles de nombreux points communs: des recours rhétoriques semblables, jeu polyphonique, concision, etc. La recherche linguistique passée et récente a mis l'accent sur la forme et l'importance de la formule proverbiale dans la construction des slogans (notamment Reboul et Grunig) et sur la polyphonie de ces énoncés (Maingueneau). Mais, à mon avis, cette relation entre proverbe et slogan axée sur le concept de détournement ou la charge polyphonique de ces énoncés n'a pas reçu un traitement approfondi. Dans quelle mesure la manipulation des formules figées dans la construction des slogans constitue-t-elle un pilier de base des messages publicitaires? Quelle est l'opération cognitive qui se cache dans la création de ces nouvelles formules publicitaires? Comment peut-on classer et expliquer les différentes modalités de polyphonie évoquées dans ces énoncés? De nos jours, je crois que le monde de la publicité et de la vie politique est si important dans la vie qu'il serait souhaitable de se pencher sur ces énoncés pour déchiffrer le mécanisme linguistique assez complexe qui accorde à ces formules un pouvoir sociologique très important.

Bibliographie

- Amossy, R. (dir.) (1999): *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne.
- (2000): *L'argumentation dans le discours*, Nathan, Paris.
- Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (dirs.) (2002): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris.

- Donaire, M^a L. (2001): *Subjuntivo y polifonía (español, francés)*, Arrecife, Madrid.
- Douay, M. (1988): «De la presse à la pub: l'ambiguïté entre en jeu», *Modèles linguistiques*, 19, 21-31.
- Fernández Cardo, J. M (1986): «Literatura comparada e intertextualidad», *Lingüística española actual*, VIII, 2, 177-186.
- González Cachinero, M. T. (1982): «El tratamiento de las frases hechas en el lenguaje publicitario», *Publicaciones EUPEGB de Melilla*, II, 3, 63-70.
- Grésillon, A. et Maingueneau, D. (1984): «Polyphonie, proverbe et détournement», *Langages*, 73, 112-125.
- Grunig, B. (1990): *Les mots de la publicité. L'architecture du slogan*, Presses du CNRS, Paris.
- Herrero Cecilia, J. (1995): «El eslogan publicitario en la prensa semanal y la captación de las propiedades persuasivas de otras paremias», *Paremia*, 4, 169-178.
- (1997): «El eslogan publicitario y los efectos comunicativos del juego de la ambigüedad semántica», *Paremia*, 6, 337-241.
- Maingueneau, D. (1987): *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, Paris.
- (1991): *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris.
- (2000): *Analyser les textes de communication*, Nathan, Paris.
- Quillard, G. (2001): «La traduction des jeux des mots dans les annonces», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 14, 1, 117-141.
- Reboul, O. (1975): *Le slogan*, Éditions Complexe, Bruxelles/PUF, Paris.
- Schapira, Ch. (1999): *Les stéréotypes en français: proverbes et autres formules*, Ophrys, Paris.

La insubordinación de las subordinadas: coordinación, incrustación y correlación

Laura Pino Serrano
Universidad de Santiago de Compostela

Introducción

En 1997 examinábamos el punto de vista de las gramáticas francesas a propósito de la definición de enunciado, cláusula y oración. Sobre estos últimos conceptos, operábamos la tradicional distinción entre cláusula simple y compleja, para llegar a la conclusión de que la unidad compleja estaba formada de una sucesión de unidades simples que se agrupaban según diferentes modos de conexión: «sous-phrases» o «propositions» cuyo empleo aparece precisamente ligado únicamente al estudio de la «phrase complexe». Sin embargo, ya en aquel momento apuntábamos la necesidad de examinar más de cerca estas unidades y efectuar un estudio pormenorizado, con la finalidad de entrever el tipo de relación y de implicación que se establece en cada caso lo que, probablemente, nos llevaría a proponer nuevas vías de análisis y quizás también nuevos tipos de relaciones o conexiones y a desechar otros¹.

La gramática tradicional francesa (y también la española) contemplaba tres tipos de relaciones en la llamada oración compuesta: la coordinación, la subordinación y la yuxtaposición, término que más que expresar un tipo de relación sintáctica, indica simplemente un modo de construcción. A partir de la gramática estructural, y más concretamente de la teoría glosemática de Hjelmslev, se operan clasificaciones de otro tipo que consisten, por un lado, en unir coordinación y yuxtaposición, por entender que se trata del mismo tipo de relación y, por otro, en establecer nuevas subdivisiones en el seno de la subordinación. En este sentido, se descubre un nuevo tipo de relación pa-

1 Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación de la USC titulados «Complementación verbal e estrutura da oración en francés» y «Construções verbais na prensa do francés actual», ambos subvencionados por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia entre los años 1998 y 2003.

ra el caso de cláusulas interdependientes que se exigen mutuamente. No obstante, también sobre este punto las gramáticas francesas, incluso las más recientes, proponen explicaciones y clasificaciones poco satisfactorias.

Participamos de la idea de que sería más claro y pedagógicamente más útil postular simplemente en el estudio de la cláusula compleja del francés la existencia de tres tipos de relaciones sintácticas: la independencia, la dependencia y la interdependencia, que se corresponderían a otros tres tipos de conexiones: la coordinación, la subordinación y la correlación. Esta última sería definida como la conexión que se opera entre dos elementos que se exigen mutuamente para formar la estructura de la que forman parte, siendo la presencia de ambos necesaria y obligatoria para la formación del conjunto.

Este punto de vista evitaría tener que hablar, como lo hacen las gramáticas y los gramáticos, de correlación y de subordinación como términos incluyentes o que por veces se solapan (hay sistemas correlativos subordinados) y, lo que es más grave, de principal y subordinada al analizar ciertas estructuras correlativas (lo cual es contradictorio), de pseudo-subordinación, de subordinación implícita o de subordinación inversa, conceptos profusamente utilizados en las gramáticas francesas pero no siempre fáciles de definir y delimitar.

En este trabajo presentaremos un breve recorrido crítico por las gramáticas contemporáneas, desde las más clásicas hasta las más recientes, para dar un paso adelante en el estudio de las relaciones clausales e intentar demostrar que los sistemas correlativos no son, en ningún caso, ni coordinados (no hay independencia), ni mucho menos subordinados (pues tampoco existe incrustación).

1. El punto de vista de la gramática tradicional

La más pura tradición gramatical francesa, a la vez clásica y normativa, que hereda estos términos de la gramática latina, distingue tres tipos de relaciones entre las cláusulas: la coordinación, la subordinación y la yuxtaposición, sin tener en cuenta que este tercer tipo de relación está basado únicamente en la mera disposición lineal de dos o más elementos en ausencia de nexo formal marcado, y no en una relación sintáctica propiamente dicha: esto favorece definiciones como las que nos proporcionan *Le bon usage* (Grevisse, 9.^a edición, 1969: 129 ó 11.^a edición 1980: 168) o la *Grammaire Larousse du français contemporain* (Chevalier y otros, 1964: 107), lo que parece demostrar que la yuxtaposición o parataxis no constituye un tercer tipo de relación diferenciada, sino más bien un modo, una marca formal (caracterizada por la ausencia de nexo) de construcción posible tanto para la relación de coordinación como para la de subordinación. No obstante, en la *Grammaire du français classique et moderne* de 1962, la cláusula compleja se define del siguiente modo: «On désigne ainsi les phrases qui comportent plusieurs pro-

positions. Celles-ci sont ou bien juxtaposées, ou bien coordonnées, ou bien subordonnées» (Wagner-Pinchon, 1962: 505), definición que podría prestarse de nuevo a confusión; sin embargo, en el análisis posterior, comprobamos que se habla ya, como en gramáticas más recientes, de «yuxtapuestas» o «coordinadas» como dos fenómenos en relación (Wagner-Pinchon, 1962: 501-513). Otras sintaxis, tras diferenciar varios tipos de cláusulas, a saber: independientes, aisladas, combinadas, coordinadas y subordinadas, hablan, a su vez, de yuxtaposición, coordinación y subordinación superponiendo ambas clasificaciones (Le Bidois, 1967: 223-228). El cuadro se completa con una tercera relación, la de subordinación que se define como una dependencia formal pero sobre todo lógica entre dos o más cláusulas, lo que conlleva a la consabida distinción entre principal o dominante y subordinada. Esta idea de subordinación de la gramática tradicional encuentra su base en el análisis lógico de oraciones practicado y difundido por la gramática escolar francesa del siglo XIX. A. Chervel define perfectamente el estado de la cuestión en el capítulo nueve de su *Histoire de la grammaire scolaire*: a partir del día en el que se descubre que también las cláusulas pueden tener una función (2.^a gramática escolar), asistimos a un nuevo «essor de l'analyse logique»; el análisis gramatical que se practicará consiste no solo en la descomposición de la cláusula en sus elementos constituyentes, sino también, y sobre todo, en la indicación de la naturaleza y función de las cláusulas cuando forman parte de unidades superiores (Chervel, 1977: 207). Nociones como coordinación, principal, independiente o subordinada son nuevas o se hacen más usuales a partir de este momento y la identificación de funciones entre cláusulas coincide con la que se practicaba ya para caracterizar los distintos constituyentes funcionales en el seno de la cláusula simple; a este respecto, el advenimiento del complemento circunstancial como noción gramatical (frente al objeto directo) contribuirá sobremanera a operar esta distinción (Chervel, 1977: 209-210).

A partir de aquí, y entre 1870 y 1920, se van a establecer las bases de la nueva terminología gramatical referente a la(s) cláusula(s) y sus combinaciones y será también hacia esas mismas fechas cuando el análisis lógico funcione a pleno rendimiento (Chervel, 1977: 214-215 y 225).

Por lo que se refiere a la clasificación de los diferentes tipos de subordinadas, la segunda gramática escolar tiene que recurrir, ante la falta de criterios generales más fiables, a la justificación semántica, del mismo modo que lo había hecho para la denominación del complemento circunstancial (Chervel, 1977: 226-227). El centro del nuevo análisis lógico, calcado del análisis gramatical, gira ahora en torno al complicado sistema de la subordinación. Por ello, será necesario restringir y diferenciar nociones como «principal», «absoluta», «aislada», «independiente», «coordinada», «yuxtapuesta» o «subordinada» que nacen en este momento y van a especializarse (Chervel, 1977: 232).

La distinción de la gramática tradicional entre «principal» y «subordinada», debida a la puesta en práctica del análisis lógico de cláusulas y oraciones, no tiene razón de ser, especialmente si consideramos que la llamada «subordi-

nada» es dependiente, está integrada, incrustada y forma parte del todo. El conjunto sería, en todo caso, lo principal y no únicamente una parte del mismo. En este sentido, la gramática más reciente ha sabido dar cuenta de esta relación adoptando vocablos más pertinentes como son «(sous-)phrase matrice» y «(sous-)phrase enchâssée» (cf. por ejemplo Creissels, 1995: 312 o Gaatone, 1996: 10-11).

2. El contrapunto de la gramática moderna

Aunque a primera vista pudiera creerse que las gramáticas más recientes presentan ideas novedosas e intentan reflejar las relaciones entre cláusulas en la formación de la llamada «cláusula compleja» u «oración», nada dista de ser más falso, ya que también aquí reina un caos considerable y lo que puede parecer innovador e ilustrativo se vuelve a veces, tras una lectura más detenida, poco esclarecedor y más bien confuso.

Si bien es verdad que en todas ellas se menciona el concepto de «correlación», también es cierto que resulta diluido, vago o demasiado restringido, lo que lo hace muy poco operativo; además muy pocas veces se nos aclara a qué tipo de relación corresponde esta conexión.

A veces este término se asocia únicamente a yuxtaposición o coordinación (Arrivé y otros, 1986: 199), aunque luego se reconoce que sus términos constituyentes son interdependientes, lo que es totalmente contradictorio desde nuestro punto de vista.

También en Grevisse-Goosse (1993) algunos casos de correlación son tratados como estructuras coordinadas: *Telle je vous imaginais, telle vous m'apparaissez; Plus tu veux, moins tu peux; Autant la Normandie progresse, autant la Bretagne est en décadence*, etcétera, para luego dedicar un capítulo aparte a las «propositions corrélatives» que se caracterizarían por la existencia de un término correlativo, la imposibilidad de presentarse en posición inicial, estar introducidas por «que», no depender de un verbo y ser necesarias: *Elle est plus malade que je ne pensais; Il a tellement parlé qu'il est enroué; Il travaille avec tant de passion qu'elle oublie l'heure*, etcétera. Insiste, además, en que en ejemplos como: *Plus on est de fous, plus on rit*, no hay correlación sino coordinación (Grevisse-Goosse, 1993: 1621-1622). En esta gramática, aunque no se menciona explícitamente, todo parece indicar que las dos únicas relaciones sintácticas entre cláusulas que se contemplan son la «coordinación» y la «subordinación».

Como muy bien señala M. Pierrard (1996: 15), tampoco la oposición entre «parataxis» e «hipotaxis», términos a los que se recurre con frecuencia, nos soluciona el problema, pues para unos parataxis es sinónimo de coordinación y yuxtaposición e hipotaxis se asimila a subordinación (por ej., Arrivé y otros, 1986; Riegel y otros, 1994; Maingueneau, 1994; Wilmet, 1997), pero otros consideran la «parataxis» como una forma de subordinación no marcada (Grevisse, 1980; Le Goffic, 1993; Denis y Sancier-Chateau, 1994); finalmente am-

bos términos también pueden significar ausencia (parataxis) o presencia (hipotaxis) de marca formal de coordinación o de subordinación según la definición que podemos leer en el *Dictionnaire de linguistique et sciences du langage* de J. Dubois y otros (1994 [1973]).

Por otro lado, en el tratamiento de la coordinación y de la subordinación se intentan, en algunos casos (Grevisse-Goosse, 13^a edición, 1993; o Wilmet, 1997), clasificaciones y subdivisiones nuevas pero que, en todo caso, ayudan poco a esclarecer el entramado de las relaciones existentes en el seno de la cláusula compleja y/o la oración.

La mayoría de las veces, fieles a la tradición, se mantienen yuxtaposición, coordinación y subordinación (Maingueneau, 1994: 97), o bien la correlación se estudia como un caso especial de subordinación, incluso reconociendo que se trata de un caso fronterizo y hasta cierto punto distinto (Denis y Sancier-Chateau, 1994: 426-427). Otras propuestas son: yuxtaposición (*Il pleut, je ne sortirai pas*), coordinación (*Il pleut, donc je ne sortirai pas*), subordinación (*Comme il pleut, je ne sortirai pas*) y correlación (*Il pleut si fort que je ne sortirai pas; Plus il pleut, moins j'ai envie de sortir*) (Gardes-Tamine, 1998: 12), yuxtaposición, coordinación, subordinación e inserción (para el caso de incisas e incidentes) (Riegel y otros, 1994: 469-470).

Por lo que se refiere a la división tradicional entre principal y subordinada, aunque la mayor parte de los manuales insisten en la idea de integración, incorporación o incrustación («emboîtement», «enchâssement») para explicar este tipo de estructuras, todo se queda ahí, pues siguen utilizando los términos tradicionales y, lo que es más grave, a veces tampoco se da cuenta de esos otros muchos casos en los que hay o podría considerarse que hay subordinación (u otro tipo de relación que tampoco mencionan) pero no incrustación.

Por último, la inclusión y reconocimiento de nociones como pseudo-subordinación (Grevisse, 1980: 169), subordinación implícita (Riegel y otros, 1994: 138 y 520) o subordinación inversa (Le Goffic, 1993: 399-400) para casos como:

- *La pluie avait cessé que nous allions encore à toute vitesse* (Grevisse, 1980).
- *Tu aurais été là, ça ne se serait pas produit* (Riegel y otros, 1994).
- *Il était à peine arrivé qu'il était déjà assailli* (Le Goffic, 1993).
- *Vous me le diriez que je ne le croirais pas* (Le Goffic, 1993).

complica aún más el análisis y, sobre todo, refleja que se entremezclan criterios sintácticos con otros de tipo lógico-semántico en la clasificación de las subordinadas, prevaleciendo estos últimos sobre los primeros.

Eso sí, se incorpora terminología nueva, alguna heredada de las gramáticas del XVIII, como «phrase multiple» al lado de «phrase complexe» (Wilmet, 1997), «coordination», «subordination implicite» y «subordination explicite» (Goosse, 1993) o «subordonnée percontative» y «subordonnée intégrative» (Le Goffic, 1993).

3. Intento de reclasificación y conclusión

En esta última parte, intentaremos dar una visión general de la integración de las cláusulas para formar unidades superiores, de acuerdo con nuestra particular visión del problema, y de la(s) relación(es) sintáctica(s) que en cada uno de los casos se establecen.

En primer lugar, respecto a la yuxtaposición, conviene dejar claro que no se trata de una conexión, pues no traduce ningún tipo de relación sintáctica. Este término constituye únicamente un modo, una forma de construcción sin nexo (las unidades se suceden unas a otras), que puede servir para indicar coordinación (*Ils se lèvent, se préparent, partent au collège...*), subordinación (*Il a beau étudier, il ne réussit jamais*) u otro tipo de conexión (*Voudrait-il le faire, il ne pourrait pas*).

Esta última clase de relación —que muy bien podemos llamar correlación— parece estar a caballo entre la coordinación y la subordinación, dado que formalmente puede presentarse en construcción paratáctica (*Plus il mange, plus il grossit*), o bien mediante un nexo propio (*À peine était-elle sortie que l'autre arriva*), lo que lleva a los lingüistas a hablar de correlación y coordinación y de correlación y subordinación, de principal y subordinada, de subordinación inversa, implícita o de pseudo-subordinación.

En segundo lugar, también respecto a la subordinación convendría hacer algunas matizaciones: si esta relación se entiende única y exclusivamente como incrustación («enchâssement»), quedarían fuera de su ámbito las relativas explicativas (*La bière, qui est une boisson rafraîchissante, est fabriquée à partir de l'orge*) y gran parte de las subordinadas adverbiales que la gramática tradicional española llamaba impropias (*Puisqu'il est arrivé, nous pouvons partir; Quoiqu'il travaille beaucoup, il ne réussit jamais; S'il fait beau, nous irons à la plage*, etc.).

Si bien es verdad que en este tipo de ejemplos existe un grado de unión y de implicación lógica entre ambas cláusulas (lo que podría hacernos pensar también en sistemas de tipo correlativo), desde un punto de vista más estrictamente sintáctico, observamos que se mantiene cierta jerarquización y dependencia, pues únicamente una de las cláusulas no puede subsistir sin la otra (**Puisqu'il est arrivé; *Quoiqu'il travaille; *S'il fait beau*, pero: *nous pouvons partir; il ne réussit jamais; nous irons à la plage*). En todo caso, no existe esa interdependencia mutua que caracteriza a las estructuras correlativas: (**à peine était-il sorti; *que l'autre arriva; *plus il mange; *plus il grossit; voudrait-il le faire; *il ne pourrait pas*); ambas cláusulas se adicionan una a la otra, se suceden, pero no hay un todo en el que se que incluya una parte como en el caso de la incrustación. Según este razonamiento, parece más lógico admitir que dentro de la relación de subordinación puede existir incrustación (*Je veux bien que tu viennes avec nous*) o simple adición (*S'il était à la maison, nous irions le visiter*), lo que nos llevaría a considerar dos tipos de subordinación claramente diferenciados: incrustados y no incrustados.

El establecimiento de la función de los elementos integrantes de cada uno de estos tipos de subordinadas requeriría un estudio pormenorizado, pero en todo caso podría equipararse o ponerse en relación con las distinciones que se efectúan en el seno de la cláusula simple entre complementos del verbo («complément du verbe» – CV), complementos de la cláusula/oración («complément de phrase» – CPh) y complementos de la enunciación («complément de l'énonciation») (Happ, 1979; Melis, 1983; o Pino, 1995).

Para concluir, es necesario hacer notar que la inclusión de la correlación como nuevo tipo de conexión entre cláusulas para formar una estructura compleja supone admitir que junto a la coordinación, en la que dos o más cláusulas independientes y situadas en el mismo plano jerárquico (están al mismo nivel) se unen con o sin nexo (*Elle lit, étudie et travaille beaucoup*) y a la subordinación, que une cláusulas dependientes una de la otra a distinto nivel jerárquico por incrustación (*Je ne sais pas s'il va venir avec nous*) o por simple adición (*Ils ne viendront pas à la piscine parce qu'ils sont malades*), existe un tercer tipo de relación en el que dos cláusulas se unen al mismo nivel y bajo el principio de dependencia mutua (*Il a tant souffert qu'il ne veut rien dire*; *Nous étions si fatigués que nous n'avons pas pu continuer la marche*; *Elle a plus d'argent qu'on ne croit*; *Plus il me suppliera, moins je céderai*, etcétera).

Bibliografía

- Arrivé, M. y otros (1986 [1964]): *La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, París.
- Chervel, A. (1977): *...et il fallut apprendre à écrire a tous les petits français. Histoire des grammaires scolaires*, Payot, París.
- Chevalier, J.-Cl. y otros (1964): *Grammaire Larousse du français contemporain*, Larousse, París.
- Creissels, D. (1995): *Éléments de syntaxe générale*, PUF, París.
- Denis, A. y Sancier-Chateau, D. (1994): *Grammaire du français*, Poche, París.
- Dubois, J. y otros (1994 [1973]): *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, París.
- Gaatone, D. (1996): «Subordination, subordonnée et subordonnants», en Muller, C. (ed.): *Dépendance et intégration syntaxique*, Max Niemeyer Verlag, Tubinga, 7-13.
- Gardes-Tamine, J. (1998 [1990]): *La grammaire. 2- Syntaxe*, 3ª ed. revisada y aumentada, A. Colin, París.
- Grevisse, M. (1969): *Le Bon Usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, 9ª ed., Duculot, París-Gembloux.
- (1980): *Le Bon Usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, 11ª ed., Duculot, París-Gembloux.
- Grevisse, M. (1993): *Le Bon Usage. Grammaire française*, 13ª ed. revisada por André Goosse, Éditions Duculot, París-Gembloux.

- Happ, H. (1979): «Théorie de la valence et enseignement du français», *Le Français moderne*, 46, 2, 97-134.
- Le Bidois, G. y R. (1967 [1935-1938]): *Syntaxe du français moderne*, II, Picard, Paris.
- Le Goffic, P. (1993): *Grammaire de la phrase française*, Hachette, Paris.
- Maingueneau, D. (1994): *Syntaxe du français*, Hachette, Paris.
- Melis, L. (1983): *Les circonstants et la phrase*, Presses Universitaires de Louvain, Lovaina.
- Pierrard, M. (1996): «Subordination, dépendance et hiérarchie: la subordination propositionnelle et ses paramètres d'évaluation», *Travaux de linguistique*, 27, 13-28.
- Pinchon, J. (1986): *Morphosyntaxe du français*, Hachette, Paris.
- Pino, L. (1995): «Les compléments du verbe et la structure de la proposition en français. Critères d'identification. Essai de classification», en Figueroa, A. y Lago, J. (eds.): *Estudios en homenaxe ás profesoras Françoise Jourdan Pons e Isolina Sánchez Regueira*, Universidade de Santiago de Compostela, 255-283.
- Riegel, M., Pellat, J.-Ch. y Rioul, R. (1994): *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris.
- Wagner, R. L. y Pinchon, J. (1962): *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette, Paris.
- Wilmet, M. (1997): *Grammaire critique du français*, Hachette-Duculot, Lovaina.

La corrélation dans la subordination circonstancielle

Nuria Rodríguez Pedreira
Universidad de Santiago de Compostela

L'étude de la corrélation pose de nombreux problèmes sur son statut et sur la place qu'il convient de lui accorder au sein de la subordination. Les schèmes corrélatifs sont, en général, caractérisés par l'ordre fixe des propositions et leur solidarité mutuelle. Le sujet est souvent abordé et traité dans le chapitre des subordonnées circonstancielle, mais en un sens très étendu de la notion de circonstance. C'est pourquoi, cette étude est centrée sur les structures corrélatives dans l'expression de la circonstance¹.

1. La phrase complexe et la relation de subordination

On distingue communément trois types de phrase complexe ou de relations syntaxiques: la juxtaposition, la coordination et la subordination².

Un certain nombre de subordonnées circonstancielle ne s'intègrent pas dans la définition traditionnelle de la «subordination» et posent des problèmes d'analyse:

- (a) *Pierre est plus intelligent que je ne pensais.*
- (b) *Il fait si chaud qu'elle n'ose pas sortir de chez elle.*
- (c) *À peine était-il parti qu'il commença à pleuvoir à verse.*
- (d) *Plus on est de fous, plus on rit.*

Sous l'apparence formelle d'une relation de «subordination» se cache un autre lien de dépendance syntaxique plus étroit entre les termes de la phra-

1 Pour une investigation en profondeur des schèmes corrélatifs dans les subordonnées complétives, relatives et circonstancielle (comparatives et consécutives), on renvoie le lecteur à Muller (1996). Une excellente étude sur les emplois à corrélation, exhaustive et systématique, est celle d'Allaire (1977).

2 Voir, à ce sujet, les différentes grammaires et ouvrages consacrés à l'étude de la phrase complexe, comme Garagnon et Calas (2002) ou encore Leeman (2002).

se. L'exemple sous (d) est encore plus révélateur puisque la phrase ne prend pas la forme d'une subordination classique.

Denis et Sancier-Chateau (1994: 427) abordent la corrélation dans le chapitre qui porte sur la syntaxe de la phrase, lorsqu'elles expliquent le fonctionnement de la subordination. Le phénomène est décrit comme un cas limite, dans lequel les deux propositions seraient en étroite interdépendance l'une par rapport à l'autre. C'est aussi l'avis de Mercier-Leca (2001: 129), qui propose de suivre le classement opéré par Riegel et al. En effet, Riegel et al. (2001: 514) vont plus loin et distinguent la «*corrélation*» au sens strict et la «*corrélation*» au sens large.

On constate combien les grammairiens sont timides au moment d'établir tel type de rapport syntaxique entre les propositions relevant des systèmes corrélatifs. Ainsi Le Goffic (1993: 486-508) se demande: «*Il y a hésitation sur leur rapport à la structure dominante: quel est leur degré de dépendance ou d'autonomie relative?*». D'autres grammairiens hésitent également et tentent de caractériser la corrélation en faisant intervenir la notion d'«*interdépendance*». C'est le cas de Arrivé et al. (1986: 199): «*La corrélation est un type de lien entre phrase, dont il est difficile de dire s'il est de l'ordre de la juxtaposition ou de la coordination. La corrélation se caractérise en effet par l'absence totale d'indépendance entre les éléments qu'elle conjoint, et par la symétrie entre deux éléments interdépendants*».

Mercier-Leca (2001: 163) constate, elle aussi, combien le rapport d'interdépendance est caractéristique des systèmes corrélatifs, dans lesquels «*la relation entre les deux propositions est bien plus une relation d'interdépendance qu'une relation de dépendance unilatérale*».

Nous tenterons dans ce qui suit d'aborder les schèmes corrélatifs dans la subordination circonstancielle.

2. La corrélation dans l'expression de la circonstance

La subordonnée circonstancielle pose souvent des problèmes, puisque le comportement des divers types de «*circonstancielle*» n'est pas homogène. C'est le cas de celles qui sont construites sur le modèle des systèmes corrélatifs, puisqu'elles n'admettent ni la mobilité ni l'effacement, comme en témoignent les exemples ci-dessous:

- (i) *Il est plus intelligent qu'il n'est honnête* à **Il est plus intelligent.*
- (i') *Il est plus intelligent qu'il n'est honnête* à **qu'il n'est honnête, il est plus intelligent.*
- (j) *Plus on est de fous, plus on rit* à **Plus on est de fous.*
- (j') *Plus on est de fous, plus on rit* à **Plus on rit, plus on est de fous.*

Parmi les subordonnées circonstancielle pouvant apparaître sans mot subordonnant (= «*parataxe*») on retrouve les tours corrélatifs (*Plus on est de fous, plus on rit*), les marques lexicales (*Il aura beau insister, je ne partirai*

pas en voyage avec lui), les contraintes de position ou les modes et temps verbaux (*Serait-il l'empereur de Chine, je ne l'épouserais pas*). C'est un fait que le regroupement univoque des systèmes corrélatifs pose problème. En témoigne la difficulté qu'ont les grammairiens pour parvenir à un classement stable de ce type de schèmes. Parmi les définitions proposées, celle de Riegel et al. (2001: 514) nous semble synthétiser le mieux les divers positionnements des linguistes:

En dehors des propositions introduites par *comme* (...), deux cas sont possibles: ou bien les deux propositions sont en état d'interdépendance, de sorte qu'on ne peut supprimer ni l'une, ni l'autre séparément: il s'agit alors d'un système corrélatif au sens le plus strict du terme; ou bien l'une des deux propositions est bien une subordonnée, mais elle n'est ni complément de phrase, ni complément de verbe, ni complément de nom: elle dépend d'un adverbe (formellement lui-même subordonné à l'un des termes de la phrase) qui est le corrélatif de la conjonction dans la principale, et on peut alors parler de système corrélatif dans un sens étendu.

La «*corrélacion*» doit donc être comprise comme un des moyens d'expression du rapport de subordination ou du rapport d'interdépendance. Elle se caractérise par l'ordre fixe des propositions et leur étroite dépendance exigée par les termes corrélateurs.

2.1. Les systèmes corrélatifs introduisant un rapport de «subordination»

Nous regroupons ici les structures corrélatives qui ont formellement l'apparence des subordonnées circonstancielles, mais s'en distinguent sur deux points: la présence d'un élément corrélatif adverbial et la place fixe des propositions. En effet, l'adverbe corrélateur de la première proposition énonce la présence de la conjonction dans la seconde proposition, de sorte qu'il existe un rapport de symétrie entre la principale et la subordonnée. Les exemples (a), (b) et (c) évoqués plus haut (cf. *supra* & 1) illustrent ce type de «*corrélacion*»:

- (a) [*Pierre est plus intelligent*] [que je ne pensais].
- (b) [*Il fait si chaud*] [qu'elle n'ose pas sortir de chez elle].
[= Elle n'ose pas sortir de chez elle, tant il fait chaud].
- (c) [*À peine était-il parti*] [qu'il commença à pleuvoir à verse].
[À peine était-il parti], [il commença à pleuvoir à verse].

Force est de constater que le facteur indiquant l'incomplétude syntaxique de chaque proposition prise isolément atteste qu'il existe un rapport de dépendance opérant entre les propositions: [**À peine était-il parti*], [**Il fait si chaud*], [**Pierre est plus intelligent*]. Il s'agit d'une dépendance réciproque explicitée par un élément corrélateur (adjectif, adverbe ou locution adverbiale) dans la première proposition qui énonce la présence de la conjonction dans la seconde proposition. Un rapport de symétrie s'instau-

re donc entre les propositions. L'exemple *À peine était-il parti qu'il commença à pleuvoir à verse* tend à être expliqué comme un cas de «subordination inverse», dans la mesure où le *que* de ligature permet d'introduire la principale, non pas la subordonnée: P= [**À peine était-il parti*= subordonnée] [*Il commença à pleuvoir à verse*= principale]. Le mot subordonnant peut être remplacé par une pause: *À peine était-il parti, il commença à pleuvoir à verse*, où l'ordre fixe des propositions est conservé: subordonnée + principale.

Dans *Il fait si chaud qu'elle n'ose pas sortir de chez elle*, la subordonnée consécutive est introduite par une conjonction de subordination annoncée dans la principale par un adverbe (*si*). À l'inverse de l'exemple *À peine était-il parti qu'il commença à pleuvoir à verse*, le mot de liaison ne peut pas être supprimé de sorte que l'ordre principale + subordonnée s'impose.

Dans *Pierre est plus intelligent que je ne pensais*, on rencontre la corrélation conjonctive *plus...que*. On remarque l'ordre fixe des propositions (principale/subordonnée), puisque la subordonnée porte sur un des constituants de la phrase, ici un adjectif (*plus intelligent que...*). Le schème corrélatif marque un rapport de dissemblance, mais on peut trouver d'autres valeurs. Il s'agit d'une construction intégrée dans laquelle la subordonnée comparative, introduite par *que*, dépend d'un corrélateur présent dans la principale. Il peut être adverbe quantificateur (notre exemple): *plus, moins, aussi, autant* ou déterminant: *plus de, moins de, autant de*.

Les schèmes corrélatifs introduisant un rapport de «subordination» appartiennent donc à plusieurs types de subordonnées. Nous listons cette typologie dans les tableaux schématiques suivants:

LA CORRÉLATION DANS LA SUBORDINATION CIRCONSTANCIELLE

TEMPORELLES [décrites comme cas de «subordination inverse»]

Subordonnée	Principale	Exemples
À peine	que	(c) <i>À peine était-il parti qu'il commença à pleuvoir à verse.</i> <i>Il n'était pas plus tôt sorti que j'entrais.</i> <i>Aussitôt Luc était-il arrivé que Jean partait.</i>
Ne pas	que	
Ne pas encore	que	
Ne pas plutôt/plus tôt	que	
Aussitôt	que	

CAUSALES

Principale	Subordonnée	Exemples
D'autant	que	<i>Il est d'autant plus méfiant qu'il connaît peu de gens. [= Moins on connaît de gens, plus on est méfiant]</i>
D'autant plus/moins	que	

CONSÉCUTIVES

Principale	Subordonnée	Exemples
Trop/Assez/Suffisamment	pour que	<i>La maison n'était pas suffisamment grande pour qu'on y pût accueillir tous les invités.</i> <i>Il a vu tant d'accidents de voiture qu'il n'ose plus conduire.</i> <i>Le vacarme était tel que les invités ne pouvaient pas s'entendre.</i>
Si	que	
Tant/Tellement	que	
Tel	que	

COMPARATIVES

Principale	Subordonnée	Exemples
Plus/Davantage	que	(a) <i>Pierre est plus intelligent que je ne pensais.</i> <i>Elle a autant chanté que dansé.</i> <i>C'est la même voiture que celle que j'ai achetée.</i> <i>Il était aussi fier de sa médaille que s'il eût gagné tous les championnats de France.</i> <i>Le spectacle était tel qu'on l'avait imaginé.</i>
Moins	que	
Aussi/Autant	que	
Le même	que	
Autre	que	
Autrement	que	
Plus/Moins/Aussi	que si*	
Tel	que	
Ainsi	que	

* Expression de la comparaison hypothétique

CONDITIONNELLES [constructions paratactiques: «parataxe formelle»*]

Subordonnée	Principale	Exemples
Parataxe au subjonctif	(et)	Qu'il fasse <i>mauvais temps</i> , (et) <i>toute la récolte sera perdue</i> .
Parataxe au conditionnel/à l'imparfait + inversion du sujet	(que)	<i>Le</i> voudrais-tu, (que) <i>je ne le ferais pas/Lui reprochait-on son comportement</i> (qu)'aussitôt <i>il commençait à protester</i> .
Parataxe à l'impératif	(et)	Répète <i>ce que tu viens de dire</i> , (et) <i>tu seras exclu du groupe</i>
Parataxe au conditionnel (sans inversion du sujet)	que	Répète <i>ce que tu viens de dire</i> , (et) <i>tu seras exclu du groupe</i>
N'étais(en)t, n'eût été/n'eussent été + sujet	Ø	<i>Tu</i> le voudrais que <i>tu ne le ferais pas</i> . [=Tu le voudrais, tu ne le ferais même pas]
Proposition participiale	Ø	

* Nous les considérons comme des cas de «subordination implicite»

Les subordonnées conditionnelles ne peuvent pas être intégrées dans le schème général de la corrélation (ce qui est habituellement le cas dans les grammaires). Ce type de subordination est dénommé «subordination implicite». En effet, en l'absence d'éléments subordonnants, les marques syntaxiques (formes verbales et l'inversion sujet/verbe) et l'intonation sont à même d'indiquer la relation de subordination. Le même rapport peut être traduit par un morphème subordonnant: *Lui parlait-on, il se refusait à répondre* [= Si/Quand/Chaque fois qu'on lui parlait, il se refusait à répondre]à Rapport mi-temporel, mi-hypothétique. Ex.: *Il viendrait me voir, je lui raconterais toute la vérité* [= S'il venait me voir, je lui raconterais toute la vérité]à Rapport hypothétique. Ex.: *Dût-il s'excuser, je ne lui pardonnerai pas* [= Même s'il devait s'excuser.../Quand bien même il devrait s'excuser...]à Rapport hypothético-concessif. Ces phrases posent entre elles un rapport d'implication logique, de sorte que la réalisation du fait principal (dans lequel on énonce le résultat) passe par la réalisation du fait subordonné (dans lequel on énonce la condition). Du point de vue syntaxique, la subordonnée est effaçable, quel que soit son mode de réalisation. Cependant, il est évident que l'effacement de l'hypothèse modifie totalement le sens général de la phrase énoncée. Elle apparaît donc nécessaire à la principale, puisqu'elle la conditionne: (*Dût-il s'excuser*), *je ne lui pardonnerai pas*.

C'est bien une relation de dépendance unilatérale qui est présente syntaxiquement dans ce type de phrases, tandis qu'une relation d'interdépendance s'imposerait du point de vue logique puisque la validation d'une proposition dépend de celle de l'autre. Pour les raisons qui viennent d'être évoquées, nous devons distinguer ces constructions en parataxe des tours corrélatifs introduisant un rapport de «subordination».

Certaines corrélations sont elles-mêmes enchâssées dans une proposition subordonnée dépendante de la principale. C'est le cas d'un certain nombre de subordonnées concessives. Dans un premier niveau, la subordonnée est introduite par un élément de corrélation (*tout...que*) suivie de la principale. Il y a donc enchâssement de la subordonnée dans la principale. Dans un se-

cond niveau, la subordonnée peut elle-même faire l'objet d'une analyse plus minutieuse: [Tout *riche* [qu'*il est*], [il est resté simple]. Ces concessives dites «extensionnelles» forment un ensemble bien délimité mais problématique dans l'optique d'un classement des systèmes corrélatifs. La distinction des niveaux d'emboîtement et l'absence de noyau verbal dans la principale permettent de mettre en évidence que ce type de constructions corrélatives s'écarte du schème corrélatif classique.

2.2. Les schèmes corrélatifs introduisant un rapport d'«interdépendance»

Le rapport d'«interdépendance» peut être défini comme un lien de dépendance bilatéral, c'est-à-dire symétrique entre deux propositions, de sorte que ni l'une ni l'autre ne peuvent fonctionner isolément. L'exemple *Plus on est de fous, plus on rit* est le représentant par excellence de ce second type de corrélation. C'est ce que Riegel et al. (2001) dénomment la corrélation au sens strict du terme:

(d) *Plus on est de fous, plus on rit.*

On constate, en effet, que les deux propositions, apparemment juxtaposées, ne possèdent d'autonomie ni l'une ni l'autre, de sorte qu'elles ne sont pas effaçables: **Plus on est de fous*, **Plus on rit*. On remarque l'absence d'outil subordonnant (= «parataxe formelle»), l'ordre fixe des propositions et la présence d'adverbes corrélateurs (*plus...plus*). L'ordre classique du schème corrélatif est: subordonnée/principale. Cependant, ce type d'analyse ne peut pas être justifié dans une structure dans laquelle les deux propositions sont en relation de solidarité mutuelle et non en relation de dépendance hiérarchique.

Dans l'optique classique, la première proposition [Plus on est de fous] joue la fonction de complément circonstanciel causal par rapport à la seconde: *Plus je le connais, moins je l'apprécie* [= Je l'apprécie de moins en moins parce que je le connais de plus en plus] à CAUSE.

Pour les tenants de cette analyse, l'emploi du schème corrélatif implique l'ordre subordonnée/principale. Toutefois, il ne faut pas oublier que les deux entités sont en relation de solidarité mutuelle et qu'il est donc difficile de déterminer quelle proposition est dite principale et quelle est la subordonnée. Aucun indice syntaxique ne permet de faire cette distinction. Les deux propositions corrélatives sont parallèles, et non en relation de dépendance hiérarchique. Les grammairiens se fondent, en général, sur un effet de sens (causal/consécutif) présent entre les deux propositions pour distinguer le membre principal du membre subordonné. Cependant, à la suite de Melis (1993: 110, n. 14), le sens ne doit pas être interprété comme un indice de subordination, mais comme un effet relevant de l'ordre linéaire que l'on observe dans les cas de coordination: *Ils se sont mariés et ils ont eu quatre enfants.*

Le parallélisme est évident: *Plus je le connais et moins je l'apprécie*. Or, analyser ce type de structure comme un cas de coordination n'est pas tenable. Le principal argument est de nature syntaxique: présence des adverbes corrélateurs intensifs liés par un rapport de solidarité mutuelle et impossibilité de suppression des deux membres, qui ne peuvent fonctionner de façon indépendante.

Les systèmes corrélatifs parallèles sont, en général, regroupés au sein des subordinées comparatives, bien que nous puissions les retrouver également dans la subordination causale, comme nous venons de voir. Ils expriment l'équivalence quantitative ou la variation proportionnelle. De plus, les termes corrélateurs peuvent être symétriques (*plus...plus*) ou non (*moins...mieux*).

Voici une liste des systèmes corrélatifs en relation d'«interdépendance»:

Voici une liste des systèmes corrélatifs en relation d'«interdépendance»:

COMPARATIVES/CAUSALES

Subordonnée	Principale*	Exemples
Plus/Moins	Plus	(d) Plus on est de fous, plus on rit.
Moins/Plus	moins	Moins je bois, mieux je me porte.
Autant	autant	
Moins/Plus	mieux	Tel il était, tel il restera.
Tel	Tel	
Beaucoup de	peu de	

* Dans l'optique de l'analyse classique

Conclusion

Cette étude nous a permis de constater à quel point le terme de «corrélation» est hétérogène. En effet, la «corrélation» est considérée comme un des moyens d'expression du rapport de subordination ou du rapport d'interdépendance. Deux types de schèmes corrélatifs ont été examinés: ceux faisant intervenir un rapport de subordination («corrélation» au sens large) et ceux faisant intervenir un rapport d'interdépendance («corrélation» au sens strict). Les deux types de systèmes corrélatifs partagent l'ordre fixe des propositions et une étroite dépendance exigée par les termes corrélateurs. Certaines subordinées hypothétiques sont en régime de «subordination implicite» et n'entrent pas dans le schème de la corrélation proprement dit. Il en est de même pour les concessives corrélatives (dites «extensionnelles») dont les différents niveaux d'enchâssements montrent qu'il convient de les envisager comme des cas problématiques.

C'est un fait que la corrélation pose des problèmes d'analyse pour les grammairiens, qui semblent ne pas pouvoir préciser les limites de ce terme. Cela rend plus ardue la tâche de l'enseignant, qui doit tenter de concilier au mieux les différentes prises de position concernant ce sujet d'étude. Dans le but de simplifier l'analyse des schèmes corrélatifs, nous pourrions les regrouper sous une même étiquette quelle que soit la dénomination en jeu. En effet, nous venons de constater qu'en marge de certaines considérations for-

melles et sémantiques, en syntaxe les structures corrélatives partagent *grosso modo* les mêmes traits, c'est-à-dire l'interdépendance des propositions. Celle-ci peut être explicitement marquée par la présence des termes corrélateurs dans la phrase ou implicitement imposée par la contrainte des temps verbaux (notamment en ce qui concerne les conditionnelles ou hypothético-concessives). Cette tentative de solution exigerait un reclassement des subordinées circonstancielles et une remise en question de la notion même de subordination, dont la définition ne s'adapte pas au phénomène de la corrélation. Cela peut bien constituer un défi permanent pour les grammairiens, les linguistes et, en général, tous les chercheurs qui se consacrent à la syntaxe du français.

Bibliographie

- Allaire, S. (1977): *Le Modèle syntaxique des systèmes corrélatifs*, (thèse de doctorat d'État, Rennes-II), Presses Universitaires de Lille-III, diffusion Champion, 1982.
- Arrivé, M., Gadet, Fr. et Galmiche, M. (1986): *La grammaire d'aujourd'hui: guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, Paris.
- Denis, D. et Sancier-Chateau, A. (1994): *Grammaire du français*, Librairie générale française, Paris.
- Garagnon, A.-M. et Calas, F. (2002): *La Phrase complexe. De l'analyse logique à l'analyse structurale*, Hachette Paris.
- Le Goffic, P. (1993): *Grammaire de la phrase française*, Hachette, Paris.
- Leeman, D. (2002): *La phrase complexe. Les subordinations*, De Boeck/Duculot, Paris.
- Melis, L. (1993): «La typologie des subordinées circonstancielles et les comparatives», *Travaux de Linguistique*, 27, 97-111.
- Mercier-Leca, F. (2001): *Trente questions de grammaire française*. Nathan/VUEF, Paris.
- Muller, C. (1996): *La subordination en français*, Armand Colin, Paris.
- Riegel, M., Pellat, J.-Ch. et Rioul, R. (2001): *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris.

Le complément adverbial de lieu en français et en galicien: étude comparée

Xosé Carlos Rodríguez Rañón

IES de Carril (Villagarcía de Arosa)/Universidad de Santiago de Compostela

Introduction

Cet article¹ prétend établir les similitudes et les différences existant entre le CAL en français et en galicien.

Premièrement, on décrira les caractéristiques typiques du CAL en français et en galicien et les tests d'identification de cette fonction syntaxique dans les deux langues: suppression, remplacement pronominal et/ou adverbial, rection prépositionnelle, interrogation et valeur sémantique entre autres.

Ensuite, on classera les différents types de verbes avec lesquels les CAL peuvent se combiner en français et en galicien.

Finally, on établira les similitudes et les différences de comportement de ce complément verbal dans les deux langues.

1. Caractéristiques du CAL en français et en galicien et tests d'identification

Le complément adverbial de lieu ou locatif en français et galicien est un complément valenciél, c'est-à-dire, régi par le schéma syntaxique du prédicat verbal qui a une signification locative. Il est remplaçable par les pronoms adverbiaux locatifs *y* et/ou *en* en français ou par un adverbe de lieu (*ici, là-bas/aquí, alá* etc.) et il se combine comme second actant avec verbes tels que *aller/ir, venir/vir, habiter/vivir, être/estar, séjourner/residir, conduire/conducir, revenir/voltar, aboutir/desembocar, arriver/chegar, jeter/tirar, provenir/provir, passer/pasar, traverser/atravesar, se diriger/dirixirse, se rapprocher/achegarse, mettre/poñer, avoir/ter, rester/ficar, s'installer/instalarse,*

1 Cet article s'encadre dans le Projet de Recherche de l'Université de Saint-Jacques de Compostelle intitulé «Construcción verbais na prensa do francés actual» subventionné par la *Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento* de la *Xunta de Galicia*.

pénétrer/penetrar, se placer/colocarse, laisser/deixar, sortir/saír, poser/pou-sar, etc. et comme tiers actant² avec verbes de perception psychologique ou de situation du type *croire/crer, juger/xulgar, considérer/considerar, suppo-ser/supoñer, savoir/saber, imaginer/imaxinar, mettre/poñer, retirer/retirar, extraire/extraer, tirer/sacar*, etc.

Formellement, il se construit presque toujours avec une préposition non régie, généralement, par le verbe et il répond à des questions réalisées avec l'adverbe interrogatif de lieu *où/onde* (avec ou sans préposition). La dénomination de «complément adverbial de lieu» provient de Goosse (1986: 497), entre autres, pour le français et de Rojo (1990: 166) pour l'espagnol et le galicien. Alarcos le nomme «suplemento inherente o adverbial» (1990: 219) et Pino les classe, pour le français, avec ses compléments prépositionnels (C.P.) sous l'étiquette de «complément prépositionnel locatif» (1995: 274).

Nous maintenons la dénomination CAL parce que, même si cette fonction syntaxique a des points communs avec le «suplemento» d'Alarcos et le C.P. de Pino, (la rection prépositionnelle), ce seul trait ne sert pas à la caractériser comme telle étant donné qu'il apparaît aussi comme marque caractéristique d'autres constituants de la phrase tels que le COI (*à*), le C. d'Agent (*par*) etc. Alors, nous croyons que le critère sémantique + *locatif* est plus valable pour considérer le CAL comme constituant obligatoire et indépendant de la phrase (même s'il a un sens de lieu comme le CCL, toujours facultatif) et non un sous-groupe dans l'une de ces deux autres fonctions.

Du point de vue de la forme et du sens, le CAL est semblable au CCL (*complément circonstanciel de lieu*) car ces deux fonctions ont un sens locatif, elles sont remplaçables par les pronoms adverbiaux *en/y* (en français) ou par adverbes de lieu, elles répondent à une question moyennant l'adverbe interrogatif *où/onde* et elles se construisent, habituellement, avec une préposition non exigée par le verbe. Néanmoins, le CAL est toujours obligatoire en ce qui concerne la grammaticalité et le sens plein de la séquence tandis que le CCL peut être supprimé sans rendre la séquence où il apparaît agrammaticale.

2 Dans ce cas, le CAL apparaît à l'intérieur d'une construction dont le schéma syntaxique est SUJ + PRÉD + COD + CAL et où le COD et le CAL maintiennent une relation d'interdépendance semblable à celle qu'il y a entre le COD (support de prédication seconde) et son attribut. La présence de ces deux fonctions est nécessaire pour conserver la grammaticalité de la séquence (Rodríguez Rañón, 1999: 892-893):

Il posa ses deux mains sur mes épaules (Sagan, p. 17).

Je la trouvai sur la terrasse (Sagan, p. 21).

(...) puxeron unha blasfemia no periódico (Casares, p. 95).

(...) encontrouno naquel apartado retiro (Murguía, p. 58).

Je l'imagine bien à ce poste (Rodríguez. Rañón, 2000: 893).

M. Renard supposait sa femme chez la marquise de Thor (Rodríguez Rañón, 1999: 893).

Après avoir gagné le prix du concours, je me voyais déjà aux Seychelles (Rodríguez Rañón, 1999: 893).

Je croyais mon frère en France (Rodríguez Rañón, 1999: 893).

Quelques exemples de CAL en français et en galicien sont les suivants:

- Il posa ses deux mains *sur mes épaules* (Sagan, p. 17)³.
 Je la trouvai *sur la terrasse* (Sagan, p. 21).
 Je la conduisis *à sa chambre* (Sagan, p. 21.)
 Elle est *dans ma chambre* (Sagan, p. 23).
 Je m'installai tranquillement *sur une marche* (Sagan, p. 30).
 (...) des gestes qui s'adressaient *à la femme qu'on ne connaît pas* (Sagan, p. 38).
 (...) nous irions passer la soirée *à Cannes* (Sagan, p. 45).
 Je (...) lui mis le bras *autour du cou* (Sagan, p. 45.)
 Le mariage devait avoir lieu *à Paris* (Sagan, p. 59).
 Je me dirigeai *vers elle* (...) (Sagan, p. 60).
 Je restai *sur mon lit* (Sagan, p. 75).
 J'allais *jusqu'à la fenêtre* (Sagan, p. 82).
 Je revenais *à la porte* (Sagan, p. 82).
 (...) elle habitait *chez lui* (...) (Sagan, p. 84).
 Je passais tous les après-midi *devant la crique* (Sagan, p. 88).
 Elle s'approcha *de la table* (Sagan, p. 99).
 J'y laissai ma pince à ongles (Sagan, p. 106).
 Je me jetai *sur la porte* (Sagan, p. 106).
 Elle venait *du bois* (Sagan, p. 143).
 (...) un jour vous arriveriez *jusqu'ici* avec votre enfant (Duras, p. 33).
 (...) elle pouvait le mener *n'importe où* (Duras, p. 23).
 Elle s'étend *sur des centaines de mètres carrés* (Duras, p. 61).
 (...) on n'*en* sort pas (Duras, p. 78).
- (...) se meter *na cama* a aquelas horas (Casares, p. 22).
 (...) tiñan a corte xusto *debaixo* (Casares, p. 22).
 (...) instalarse cun cinematógrafo *na cidade* (Casares, p. 22).
 (...) levaba o pano espantador das moscas *sobre a cabeza* (Casares, p. 23).
 A outra levábaa *ó lado* (Casares, p. 28).
 Santa Tereixa está *nos altares* (Casares, p. 28).
 (...) *alí* permaneceu (...) (Casares, p. 29).
 Sor Sabina dirixiuse (...) *cara ao sagrario* (Casares, p. 29).
 (...) conduciuno *ata a porta do salón de visitas* (Casares, p. 30).
 (...) colocarse *ao lado da gran cheminea de pedra* (Casares, p. 34).
 A lembranza (...) acudíalle sempre *á cabeza* (...) (Casares, p. 42).

3 Les exemples littéraires indiquant la page ont été tirés, pour le français, de: Duras, M. (1993): *Moderato cantabile*, Les Éditions de Minuit, Paris et Sagan, Fr. (1996): *Bonjour tristesse*, Éditions Pocket, Mesnil-sur-l'Estrée; et pour le galicien de: Casares, C. (1992): *Ilustrísima*, Galaxia, Vigo, Méndez Ferrín, X. L. (1987): *O crepúsculo e as formigas*, Edicións Xerais, Vigo, et Murguía, M. (2000): *Dende o ceo*, (traduction au galicien de Francisco A. Vidal), Edicións A Nosa Terra, Vigo.

- (...) subindo pola rúa do Pote para desembocar (...) *no Camiño Real* (Casares, p. 43).
 (...) pasáralle *pola cabeza* a escena de Getsemaní (Casares, p. 45).
 (...) o apéndice auditivo do cal lle quedara ao agresor *entre os dentes* (Casares, p. 49).
 (...) tivo que botar a cabeza *para atrás* (Casares, p. 50).
 (...) depositouno *na man sarmentosa do italiano* (Casares, p. 52).
 (...) arredarse o máis posible *do Canellón dos Perigos* (Casares, p. 52).
 (...) *unha caixa (...) da que* saía unha manivela (Casares, p. 53).
 (...) encamiñándose teatralmente *cara ao lugar da máquina* (Casares, p. 54).
 (...) volvera cada un *ao seu lugar* (Casares, p. 55).
 (...) grave asunto que *aquí* nos trae (Casares, p. 60).
 (...) deixar a pequena bandexa de prata *por riba do centro de mármore* (Casares, p. 69).
 (...) puxeron unha blasfemia *no periódico* (Casares, p. 95).
 Eu vivo *no derradeiro piso* (Ferrín, p. 17).
 Achego a miña cara *á fiestra* (Ferrín, p. 17).
 (...) o que vai *ao caldeiro* son eu (Ferrín, p. 24).
 (...) hai un chinche *no teito* (Ferrín, p. 78).
 (...) a auga xa chega *ao terceiro piso* (Ferrín, p. 80).
 (...) *alí* se reúne toda a poesía do misterio (Murguía, p. 58).
 (...) encontrouse *naquel apartado retiro* (Murguía, p. 58).
 (...) internouse *nos labirintos do xardín* (Murguía, p. 86).
 (...) louca e fóra de si tirouse *ao Ulla* (Murguía, p. 88).

1.1. L'interrogation

Le CAL en français et en galicien répond à une question moyennant l'adverbe interrogatif *où/onde* précédé ou non d'une préposition:

Je me dirigeai *vers elle* (Sagan, p. 60)-> *Où* me dirigeai-je?
 Je restai *sur mon lit* (Sagan, p. 75)-> *Où* restai-je?
 J'allais *jusqu'à la fenêtre* (Sagan, p. 82)-> *Où* allais-je?
 Je revenais *à la porte* (Sagan, p. 82)-> *Où* revenais-je?

Sor Sabina dirixiuse *cara ao sagrario* (Casares, p. 29)-> *Cara a onde* se dirixiu Sor Sabina?
 (...) *alí* permaneceu (Casares, p. 29)-> *Onde* permaneceu?
 A lembranza (...) acudíalle sempre *á cabeza* (Casares, p. 42)-> *A onde* lle acudía sempre a lembranza?
 (...) volvera cada un *ao seu lugar* (Casares, p. 55)-> *A onde* volvera cada un?

1.2. Le remplacement pronominal et/ou adverbial

Le CAL peut être remplacé, en français, par un pronom adverbial (*en/y*)⁴ ou par un adverbe de lieu (*ici, là-bas*, etc.) tandis qu'en galicien, ce remplacement n'est possible qu'à l'aide d'un adverbe locatif (*aquí/alí*, etc.):

Il posa ses deux mains *sur mes épaules*⁵ (Sagan, p. 17)-> Il y posa ses deux mains; Il posa ses deux mains *là-bas*.

Elle est *dans ma chambre* (Sagan, p. 23)-> Elle y est; Elle est *là-bas*.

Je m'installais tranquillement *sur une marche* (Sagan, p. 30)-> Je m'y installais tranquillement; Je m'installais *là-bas* tranquillement.

Elle s'approcha *de la table* (Sagan, p. 99)-> Elle *s'en* approcha; Elle s'approcha *de là-bas*.

Elle venait *du bois* (Sagan, p. 143)-> Elle *en* venait; Elle venait *de là-bas*.

Santa Tereixa está *nos altares* (Casares, p. 28)-> Santa Tereixa está *alí*.

(...) depositouno *na man sermentosa do italiano* (Casares, p. 52)-> depositouno *alí*.

(...) instalarse cun cinematógrafo *na cidade* (Casares, p. 22)-> instalarse cun cinematógrafo *alí*.

Achego a miña cara *á fiestra* (Ferrín, p.17)-> Achego a miña cara *alí*.

(...) grave asunto que *aquí* nos trae (Casares, p. 60).

1.3. La suppression

Le CAL est, en français et en galicien, un constituant obligatoire de la séquence où il apparaît car sa suppression la rendrait agrammaticale. Néanmoins, cette suppression est plus restreinte pour le cas du français que pour celui du galicien étant donné que, dans cette langue-ci, la disparition du CAL peut ne pas impliquer l'agrammaticalité de la séquence mais seulement une perte plus ou moins importante d'information à la manière d'un simple CCL⁶:

4 Ce test n'est valable ni en français ni en galicien si le CAL a comme référent un nom animé (+humain):

Elle s'approcha *de son frère*-> *Elle *s'en* approcha; Elle s'approcha *de lui*.

Ela achegouse *ao seu irmán*-> ?Ela achegouse *alí*; Ela achegouse *a el*.

5 Parfois, la pronominalisation simultanée du COD et du CAL semble un peu artificielle en français étant donné qu'elle est peu usuelle dans l'usage courant de la langue mais elle est encore acceptable dans quelques cas (Rodríguez Rañón, 1999: 892):

Il posa ses deux mains *sur mes épaules* (Sagan, p. 17)-> ?Il les y posa.

Cependant, ce double remplacement simultanée est tout-à-fait naturel en galicien:

(...) hai un chinche *no teito* (Méndez Ferrín, p. 78)-> haino *alí*.

6 Cela est valable pour le CAL 2^{ème} actant. Quand il s'agit d'un tiers actant (combiné avec un COD), sa suppression rend la séquence agrammaticale en français mais aussi, généralement, en galicien:

J'y laissai ma pince à ongles (Sagan, p. 106)-> *Je (...) laissai ma pince à ongles.

(...) conduciuno *ata a porta* (Casares, p. 30)->*(...) conduciuno (...).

Elle est *dans ma chambre* (Sagan, p.21)-> *Elle est (...).
Le mariage devait avoir lieu *à Paris* (Sagan, p. 59)->*Le mariage devait avoir lieu (...).
Elle habitait *chez lui* (Sagan, p. 84)->*Elle habitait (...).
Je lui mis le bras *autour du cou* (Sagan, p. 45)->*Je lui mis le bras (...).
Je passai tous les après-midi *devant la crique* (Sagan, 88)->*Je passai tous les après-midi (...).
Elle s'approcha *de la table* et (Sagan, p. 99)->?Elle s'approcha et (...).

(...) se meter *na cama* a aquelas horas (Casares, p. 22)->*se meter (...) a aquelas horas.
Tiñan a corte xusto *debaixo* (Casares, p. 22)->*Tiñan a corte xusto (...).
Santa Tereixa está *nos altares* (Casares, p. 28)->*Santa Tereixa está (...).
Sor Sabina dirixiuse *cara ao sagrario* (Casares, p. 29)->*Sor Sabina dirixiuse (...).
Louca e fóra de si tirouse *ao Ulla* (Murguía, p. 88)->*Louca e fóra de si tirouse (...).
Levaba o pano espantador das moscas *sobre a cabeza* (Casares, p. 23)->?Levaba o pano espantador das moscas (...).
Achegouse *ao seu amigo* e saiu correndo->?Achegouse (...) e saiu correndo.

2. Similitudes et différences entre le CAL en français et en galicien

D'après tout ce que l'on a vu, on peut établir les similitudes suivantes entre le CAL en français et en galicien:

Le CAL est un constituant obligatoire de la séquence.

Le CAL a une signification locative.

Le CAL peut être remplacé par un adverbe de lieu.

Le CAL répond à une question introduite par un adverbe interrogatif.

Le CAL peut apparaître comme 2ème ou 3ème actant (avec un COD).

Le CAL se combine, en général, avec le même type sémantique de verbes.

Le CAL est introduit par une préposition non régie par le verbe.

Le CAL animé (+humain) n'admet pas le remplacement pronominal et/ou adverbial.

Les différences de cette fonction syntaxique entre les deux langues sont les suivantes:

- a) Le CAL peut être remplacé en français par un pronom adverbial (en/y) tandis que cette possibilité n'est pas admise par le galicien.
- b) Le CAL qui apparaît comme tiers actant avec un COD (sorte de *support* de prédication seconde) ne peut pas être pronominalisé simultanément avec le COD en français tandis que cette pronominalisation est possible en galicien.

- c) Le CAL qui apparaît comme tiers actant avec un COD ne peut pas être supprimé en français tandis qu'en galicien, cette suppression est parfois possible sans rendre la phrase incorrecte.
- d) Le CAL se combine, généralement, avec le même type sémantique de verbes en français et en galicien mais, parfois, les choix verbaux sont un peu différents dans les deux langues.

Bibliographie

- Alarcos Llorach, E. (1990): «La noción de suplemento», *Homenaje al Profesor Francisco Marsá. Jornadas de Filología*, Universidad de Barcelona, Barcelone, 209-221
- Grevisse, M. (1986): *Le Bon Usage* (12^{ème} édition refondue par André Goosse), Éditions Duculot, Paris-Gembloux.
- Pino Serrano, L. (1995): «Les compléments du verbe et la structure de la proposition en français. Critères d'identification. Essai de classification», in Figueroa, A. et Lago, J (coords.): *Estudios en homenaxe ás profesoras Françoise Jourdan Pons et Isolina Sánchez Regueira*, Universidad de Santiago de Compostela, 255-283.
- Rodríguez Espiñeira, M. J. (1989): *El complemento predicativo del complemento directo en español*, (thèse de doctorat), Universidad de Santiago de Compostela.
- Rodríguez Rañón, X. C. (1999a): *L'attribut adjectival du complément d'objet direct en français contemporain*, (mémoire de Licence), Universidad de Santiago de Compostela.
- Rodríguez Rañón, X. C. (1999b): «L'attribut adjectival nucléaire du COD et le complément adverbial locatif: critères d'identification et de différenciation», in Casal Silva, M^a L. et al. (éds): *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*, II, Arrecife, Madrid, 883-896.
- Rojo, G. (1985): «En torno a los complementos circunstanciales», in *Lecciones del I y II Curso de Lingüística Funcional (1983-1984)*, Universidad de Oviedo, 181-191.
- Rojo, G. (1990): «Sobre los complementos adverbiales», in *Homenaje al Profesor Francisco Marsá. Jornadas de Filología*, Universidad de Barcelona, Barcelone, 153-171.

Le discours rapporté et le discours allusif, sources de polyphonie

Fernande Ruiz Quemoun
Universidad de Alicante

Cet article tente d'aborder l'insertion des dires d'autrui dans le discours de l'énonciateur tout en étant particulièrement sensible à une optique didactique. Dans le cadre d'un cours de langue, la compréhension écrite se souscrit dans l'apprentissage de la langue étrangère. Comment faciliter la compréhension écrite? Existe-t-il des manières de faire pour maintenir l'attrait pour une langue qui n'est pas celle des apprenants? Comprendre les paroles de l'autre et pouvoir les rapporter est une tâche non sans difficultés et cependant indispensable dans la communication. Pour ce, les textes de presse jouent un rôle important, nous nous proposons d'analyser dans l'article les différents discours rapportés et allusifs qui convoquent dans le texte produit un univers de discours qui appartient à d'autres sujets énonçants autres que l'auteur de l'article. Ces deux classes de modalisation mettront en relation le texte en question avec d'autres voix qui dépassent l'instance énonciative de l'acte de langage.

Rapporter la parole de l'autre peut se faire par le biais du discours direct: les paroles sont restituées telles quelles en ce qui concerne le contenu et la forme, ou par le biais du discours indirect: le scripteur «interprète» les paroles du locuteur; la restitution de ces paroles situe le scripteur dans l'univers subjectif du locuteur-auteur. Cette reformulation entraîne un discours allusif car par ses interventions le scripteur cherche à partager avec le lecteur ses propres appréciations. Grâce à cette polyphonie le journaliste insère les paroles de l'autre qui relèvent de la subjectivité. Ce mécanisme fondé sur la polyphonie atteste une prise de position de la part du narrateur et dévoile ainsi de quelle manière ce discours rapporté se colorie de connotations. La modalisation est très liée aux formes de discours rapportés et a été définie par Arrivé comme «le processus par lequel le sujet de l'énonciation manifeste son attitude à l'égard de son énoncé»¹. La modalisation fait partie de l'é-

1 Arrivé, M. et al. (2002): *Grammaire du français contemporain*, Larousse, Paris, p. 389.

nonciation qui utilise les éléments de la langue pour les mettre en discours. C'est elle qui permet d'explicitier les positions du sujet parlant par rapport à son interlocuteur, la modalisation concerne principalement trois aspects du texte:

- La façon dont l'énonciateur se présente dans son texte;
- La façon dont l'énonciateur entre en relation avec son destinataire;
- L'attitude de l'énonciateur par rapport aux propos contenus dans son texte.

L'important pour traiter la compréhension d'un article de presse est de bien choisir le document et celui-ci m'a semblé intéressant pour diverses raisons:

- Il s'agit d'un article d'actualité susceptible de motiver mes élèves, d'éveiller leur curiosité, déjà le titre est accrocheur.
- Le document est riche du point de vue socioculturel: il porte sur un phénomène social, celui de l'attente et sur le comportement des Français face à cette attente.
- Il peut contribuer à la mise en place de stratégies d'apprentissage appropriées à la compréhension écrite.

Ce n'est qu'après l'accès au sens essentiel fourni par les éléments paratextuels que l'on passe à la lecture proprement dite. Un des procédés qui régissent l'usage de la langue en contexte et qui contribuent à la compétence discursive est la modalisation. Dans ce texte-ci, elle représente une grande richesse qu'on ne peut dédaigner. Avant de donner aux étudiants des activités à faire à ce propos, il est nécessaire de leur expliquer que la modalisation est une opération langagière par laquelle un énonciateur manifeste son point de vue en utilisant des marques de modalité.

Le texte «Les Français à la queue leu leu» présente plusieurs marques de modalité que nous analysons à la suite et que nous ferons dégager aux élèves. La modalisation est très liée aux formes de discours rapportés présents dans ce texte.

Le discours direct transcrit la subjectivité du locuteur, les paroles des coénonciateurs sont rapportées intégralement et sont directement mises en relief par des guillemets et des caractères en italique (lignes 23-43). Le discours est nettement coupé du récit par les deux points, les guillemets, le tiret ou l'alinéa. Les mots entre guillemets permettent à l'énonciateur de sous-entendre ou faire entendre des fragments d'un discours qui vient d'ailleurs. Dans cette perspective, la mise entre guillemets est davantage liée aux intentions particulières de communication du scripteur: emphase, condescendance (soi-disant), mise en question (non dépourvues d'intention ironique): (à la ligne 16): «queue 'festive'», (à la ligne 46): «queue 'administrative'». Certains guillemets relèvent d'une compétence langagière: néologismes, termes étrangers, termes techniques, autre registre de langue (à ligne 9) «poireaute». Les guillemets de protection relèvent une intention de prudence, d'incertitu-

de de la part du scripteur. Devant la difficulté du dire sans dire et des diverses interprétations des mots entre guillemets, nous sommes proches de l'allusion bien que ces marques typographiques mettent le lecteur en garde tout en lui demandant une compétence socio référentielle solide (différents registres de discours, contexte social...). Ces marques visibles sont aussi un signe de connivence entre le scripteur et le/s lecteur/s.

On s'interrogera sur la «visibilité» des discours de l'autre, sur les procédés d'enchâssement, sur les effets recherchés.

Entre autres, l'objectif de cet exposé est d'aborder l'effet des paroles citées dans le discours journalistique et la complexité de l'interprétation de l'acte de langage qui est le résultat d'une mise en scène discursive qui fonctionne grâce au JE, au TU et au IL (le monde).

Le discours cité apparaît dans le texte journalistique comme une entaille (Peytard, 1982), bornée par des guillemets et le plus souvent en italique. Le fragment cité est de longueur variable. Le lecteur doit pouvoir immédiatement identifier qui est l'auteur des paroles rapportées, où a lieu cette prise de parole et à quel moment. Les guillemets permettent de renvoyer le lecteur à un autre énonciateur ou de prendre une distance par rapport à un énoncé. Mais la parole de l'autre peut être toutefois moins visible, alors le lecteur ne prend pas nécessairement conscience qu'il est en présence de discours divers.

Nous devrions nous poser quelques questions: le journaliste cite-t-il dans le but de légitimer son discours? Pour renvoyer la responsabilité de l'énoncé à son auteur? Parce qu'il est d'accord ou contre ce qui est dit? Par fidélité? Le fait est que la citation accorde au journaliste un statut d'autorité.

D'autre part qui est cité? Souvent, la personne qui apparaît dans le titre, mais pas toujours. De plus par le biais de la citation on peut découvrir la position de la personne dont on cite les paroles. La citation, dans le discours oral, introduit des paroles prononcées à un moment qui n'est pas le moment réel de l'émission du commentaire mais retransmis en différé. La citation permet au locuteur de rapporter à l'interlocuteur-lecteur le commentaire décalé par rapport au moment de l'énonciation. Par ailleurs, la lecture de ces citations produit un effet sur le lecteur: elles illustrent, justifient et renforcent ce qui est dit dans l'article, voire l'esprit de l'auteur. L'acte de langage est donc le résultat d'une mise en scène discursive qui dépend, selon Charaudeau, de divers «ordres d'organisation»² que comprend la compétence linguistique du communicant.

La dimension polyphonique du texte que nous nous proposons d'analyser est constituée par plusieurs voix qui se mêlent: celle de la journaliste, celle du psychanalyste, celle du sociologue, celle des Romains et la voix du «on» qui implique le lecteur.

Même si l'article ne rapporte pas toujours directement la parole de l'autre, on peut chercher la parole sous la parole (Cicurel, 1991: 118). Les Ro-

2 Charaudeau, P. (1983): *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*, Hachette, Paris.

mains jugeaient il y a 2000 ans le caractère râleur, anarchique des Gaulois (nos ancêtres), ces jugements donnent une image qui illustre le discours de la journaliste.

C'est donc à partir de l'observation de ces voix que peuvent être décrites les composantes de la fonction de l'énonciatif, de l'argumentatif, du narratif et de la rhétorique.

L'énonciatif organise les places et définit les statuts du JE et du TU, c'est le lieu où se spécifient les rapports des protagonistes de l'acte de langage. L'énonciation témoigne de la façon dont le sujet parlant organise la langue en discours et se situe par rapport à son interlocuteur, par rapport au monde qui l'entoure et par rapport à ce qu'il dit.

Les composantes de cet appareil énonciatif, selon Charaudeau, sont définies en termes de comportements langagiers, proches des fonctions du langage de R. Jakobson. Mais il est vrai qu'il ne s'agit pas d'une description des actes de paroles, comme le font les courants linguistiques issus de la philosophie analytique anglaise, même si certaines marques formelles (pronoms personnels, déictiques, verbes de modalité, etc.) permettent d'illustrer ces comportements par des exemples. La modalisation n'est qu'une partie de l'énonciation, c'est elle qui explicite le positionnement du sujet parlant par rapport à son interlocuteur, à lui-même et à son propos («je veux/dois partir»). Mais elle peut se trouver aussi dans l'implicite du discours («je reviendrai demain», selon la situation peut être une menace, une promesse, une évidence, un avertissement, une acceptation).

Le discours rapporté assemble dans le texte produit le texte d'un autre acte d'énonciation et signale de façon plus ou moins explicite que ce discours appartient à un autre sujet énonçant. Dans le discours journalistique, le discours rapporté fonctionne autour d'une ou de plusieurs voix: celle du locuteur qui cite et celle de l'énonciateur qui est cité, face à l'interprétation de l'interlocuteur-lecteur.

Le discours rapporté direct (toujours en italique) peut être introduit par des phrases incisives. On les fait repérer aux élèves (à la ligne 34, 66): «dit-il», à plusieurs reprises (à la ligne 53): «explique André Akoun», (à la ligne 140): «note-t-il». Il faut en profiter pour attirer l'attention sur le fait que ces phrases insérées dans une autre phrase sont détachées par deux virgules et présentent une inversion obligatoire du sujet.

Le discours rapporté direct peut être aussi introduit par des verbes de parole suivis de la conjonction «que». C'est le cas de (à la ligne 147): «Le Dr Hachette estime que» que les élèves devront relever.

Il arrive aussi que le discours rapporté soit indirect, c'est-à-dire que les paroles des co-énonciateurs ne soient pas rapportées telles quelles, mais qu'elles soient reformulées et que le scripteur ne veuille pas assumer la responsabilité des propos exprimés par les énonciateurs seconds; c'est ce qu'on appelle la modalisation en discours second (Stolz, 2001). Il n'y a pas de guillemets ni de caractère en italique, mais des expressions introductrices de ce discours second. Les apprenants en trouveront plusieurs (à la ligne 10): «si l'on en

croit», (à la ligne 15): «C'est ce qu'il appelle», (à la ligne 59): «Pour le Dr Jean-Claude Hachette», (à la ligne 104): «selon André Akoun».

Pour travailler le discours direct, on peut proposer aux étudiants de rédiger un fait divers permettant ainsi aux étudiants de réutiliser les procédés de discours rapporté. Après la lecture du texte, ils changent l'énonciateur: un journaliste rapporte dans un article ce qu'un passant, un témoin, un vigile... lui raconte. Il faudra employer des phrases incises: «—dit-il»; des verbes introducteurs de parole et au besoin des guillemets et des caractères en italique.

Dans ce texte, on peut trouver également des indices de la présence de l'émetteur, Julia Scott moyennant des phrases incidentes (ce sont des phrases insérées qui servent à indiquer son point de vue). L'incidente, qui peut être détachée par la virgule ou par les tirets, l'est ici par des tirets (à la ligne 14) —«qui l'eût cru»—. Évidemment les apprenants ne reconnaissent pas le subjonctif plus-que-parfait inusité en français mais à partir du connu, ici le participe passé «cru» de croire, ils peuvent trouver sa traduction en espagnol. H. Weinrich le considère un subjonctif de commentaire et lui attribue une nuance modale. À ce propos, les élèves peuvent percevoir le commentaire ironique de l'auteur auquel contribue ce temps verbal: fait surprenant, la bonne humeur peut arriver à régner dans une queue festive! À un niveau pragmatique, l'ironie permet de renforcer un propos précis, d'ajouter de l'émotion ou de dire plus fort ce qui aurait été perçu de façon plus faible. L'ironie s'éloigne pour mieux voir ce qu'elle met à distance.

Après avoir sensibilisé les élèves au discours rapporté, il convient de repérer tous les contenus ayant trait au discours allusif, dont ce texte est si prolixe. Au-delà de ce lexique, il importe de noter que le discours allusif assemble dans le texte produit un univers de discours qui appartient au savoir supposé partagé par les membres d'une même communauté linguistique. À la différence du discours rapporté, le discours allusif est un rappel qui peut être un signe de connivence entre le scripteur et le lecteur mais jamais obligatoire.

Le repérage des noms propres de lieu: Le Louvre/L'Opéra Garnier/La Sorbonne-Paris V/Poilâne/L'hôpital Bichat sont tous espaces relatifs à Paris. À l'appui d'un plan, on peut les situer et leur faire savoir que la rive droite correspond, en général au Paris chic et élégant, tandis que la rive gauche est plus populaire.

Parmi ces noms propres, Poilâne ne pose aucun problème, le lecteur comprend grâce au contexte qu'il s'agit d'un boulanger renommé. À ce propos, on peut souligner l'importance d'un bon pain sur la table d'un français, il est impossible d'imaginer un repas sans la fameuse baguette. Une activité à proposer serait de rechercher sur Internet Poilâne qui leur ferait découvrir que l'essor du pain Poilâne, pain à l'ancienne s'est fait dans les années 60, grâce aux peintres de Saint-Germain des Près, et qu'en 1932 Lionel Poilâne, un des défenseurs les plus fervents du pain, a créé sa première boulangerie. Les ouvriers façonnent dans la manufacture Poilâne le pain à la main selon une re-

cette qui remonte au XVIII^e siècle et le cuisent au feu de bois. Les Parisiens sont nombreux à faire la queue au 8, rue du Cherche-Midi dans le 6^e arrondissement (rive gauche) pour y acheter ce pain si convoité.

Une autre entrée socioculturelle va porter sur un relevé des abréviations du texte. On trouve «maso» qui ne pose aucune difficulté et «système D». L'expression «système D» (à la ligne 3, 102) a une charge culturelle très importante chez les Français. En effet, elle fait partie des mots que les membres d'une même société ont en partage. Ces termes, chargés de connotations culturelles, sont insaisissables pour les personnes étrangères à la culture du groupe social dont il s'agit. Galisson les appelle «C.C.P.» (mots à charge culturelle partagée). Nos étudiants ne pourront pas élucider le sens de l'expression «système D» de prime abord, ainsi est-on obligé de leur expliquer le contenu sémantique du verbe «se débrouiller» et de là le penchant des Français pour le bricolage. En effet, le Français est très bricoleur, il essaie de se débrouiller tout seul en amateur et avec ingéniosité en se livrant à de petits travaux de réparation et d'aménagement chez lui. Pourquoi, n'a-t-il pas recours à du personnel spécialisé d'après le texte? Parce que le Français est très impatient, mais il y a une autre raison qu'on fait deviner aux apprenants: les économies que le système D (le bricolage) rapporte.

Je voudrais dire que cette démarche interactive conforme au Cadre européen de référence de 1996-1998 privilégie la perspective actionnelle. L'enseignant vise l'autonomie de ses apprenants, tâche en partie accomplie non sans difficultés. Chaque étudiant est un projet qui s'investit dans quelque chose et on doit créer en lui ce besoin d'agir. Le contact avec la langue réelle est indispensable à l'apprentissage, il est donc utile de travailler ce genre de document qui concerne aussi bien la langue orale que la langue écrite. Les stratégies de lecture mises en oeuvre à ce propos permettront de faire découvrir à nos étudiants une richesse polyphonique extraordinaire et de renforcer, de ce fait, leur compétence de communication en général et discursive en particulier.

Et pour conclure, dire que par le détour du discours rapporté l'apprentissage de la langue est plus souple, moins contraignant et que la démarche présentée est celle que je suis normalement en classe, néanmoins je suis consciente du fait qu'il n'y a pas de méthode miracle. Pour que l'Université aide nos étudiants à devenir de «suffisants lecteurs» comme le souhaitait Montaigne, il suffit seulement de ne pas oublier que c'est en lisant qu'on apprend à lire et à réfléchir attentivement sur l'acte de lire.

Bibliographie

- Arrivé, M. et al. (2002): *Grammaire du français contemporain*, Larousse, Paris.
- Authier-Revuz, J. (2001): «Le discours rapporté», in Tomassone, R. (éd.): *Une langue: le français*, Hachette, Paris, 192-201.
- Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (2002): *Dictionnaire d'analyse de discours*, Éditions du Seuil, Paris.

- Cicurel, Fr. (1991): *Lectures interactives en langues étrangères*, Hachette, Paris.
- Cicurel, Fr. et Blondel, É. (éds.) (1996): *La construction interactive des discours de la classe de langue*, *Les Carnets du CEDISCOR*, 4, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- Cuq, J.-P. et Gruca, I. (2002): *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- Dabène, L. (1994): *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*, Hachette, Paris.
- Galisson, R. (1987): «Accéder à la culture partagée par l'entremise des mots à C.C.P.», *Études de Linguistique Appliquée*, 67, 119-140.
- Moirand, S. (1979): *Situations d'écrit*, CLE International, Paris.
- (1990): *Une grammaire des textes et des dialogues*, Hachette, Paris.
- Pendanx, M. (1998): *Les activités d'apprentissage en classe de langue*, Hachette, Paris.
- Péry-Woodley, M.-P. (1993): *Les écrits dans l'apprentissage*, Hachette, Paris.
- Pétard, J. et al. (1982): *Littérature et classe de langue*, Hatier-Crédif, Paris.
- Stolz, C. (2001): «Polyphonie en linguistique de l'énonciation. Jacqueline Authier-Revuz», in <[http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_linguistique_de_l%26%23146%3B%26acute%3Bnonciation_\(Jacqueline_Authier-Revuz\)](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_linguistique_de_l%26%23146%3B%26acute%3Bnonciation_(Jacqueline_Authier-Revuz))>.
- Vigner, G. (1979): *Lire: du texte au sens*, CLE International, Paris.

SNOBISME OU CONTRAINTE

les français à la queue leu leu

**POIREAUTER, FAIRE LE
PIED DE GRUE, SE
MORFONDRE, AUTANT
D'EXPRESSIONS POUR
TRADUIRE LES SUPPLI-
CES... ET LES DÉLICES
DES FILES D'ATTENTE.**

Le Français, roi de la res-
brouille et du système dé-
brouille, constate avec effroi qu'il
lui faut parfois patienter, atten-
dre, autrement dit faire la queue
comme tout le monde, une situa-
tion souvent ressentie comme in-
tolérable. A moins, bien entendu,
qu'il ne «poireaute» pour son
plaisir, car si l'on en croit le so-
ciologue André Akoun, profes-
seur à la Sorbonne-Paris-V, il est
des files d'attente acceptées de
picin gré et — qui l'eût cru —
avec bonne humeur. C'est ce
qu'il appelle la queue «festive»,
celle qui consiste à s'aligner sa-
gement devant tel confiseur, cé-
lébre pour ses marrons glacés,
ou devant l'Opéra, pour tenter
d'avoir une place lors, par exem-
ple, d'une belle distribution.
«Ces queues», selon André
Akoun, deviennent alors un signe
culturel. Elles sont liées à des con-
somptions de plaisir, qui n'ont rien
d'obligatoire. Mieux : en faire partie

devient la ratification de la validité
du choix. Faire la queue chez Poil-
ne, c'est montrer qu'on sait où est le
bon pain. On peut presque dire que
si l'on achetait du pain chez Poilâne
sans faire la queue, ce pain perdrait
de sa valeur... En somme, dit-il, la
longueur d'une file d'attente tradui-
sant le bon choix est en soi une récom-
pense, car cette queue-là est de celles
qui embobissent. Elle procède, elle,
d'un phénomène particulièrement
français : le snobisme, le besoin de
montrer qu'on connaît les bons coins,
qu'on est dans le coup.»

Mais, à la queue «festive», où
le temps est vécu comme un élé-
ment de consommation, s'oppose
l'atroce queue «administrative»,
qui symbolise le vol du temps et
qui est ressentie comme un obsta-
cle à la réalisation de quelque
chose. «Cette file d'attente-là, au
guichet de la poste ou à la préfecture

de police, explique André Akoun,
incarne la contrainte ou la pénurie
(pénurie de personnel) et engendre
plainte. Et là, celui qui aura paisi-
blement patienté deux heures avant
de pénétrer sous la pyramide du
Louvre va se mettre à râler.»

Pour le Dr Jean-Claude Ha-
chette, psychanalyste à
l'hôpital Bichat (Paris), faire la
queue renvoie à beaucoup de
choses : «C'est d'abord être passif,
et pour les gens qui ont une hyperac-
tivité, c'est isolément intolérable.»
Et ça l'est d'autant plus, dit-il,
dans un pays comme la France,
où la consommation est facile, la
satisfaction immédiate, bref, où
l'on obtient tout tout de suite, et
où l'on est souvent pris en charge
et assisté. «Si bien que cette attente,
aussitôt satisfaite, ramène le Fran-
çais à une oralité très archaïque, à
savoir : le bébé crie, on lui donne tout
de suite le biberon, il n'attend pas. Il
n'est jamais frustré et ne tolérera pas
de l'être, parvenu à l'âge adulte.»



SOCIÉTÉ

En outre, dans une file d'attente, ⁸⁰ souligne-t-il, la personne qui est devant obscure l'horizon, et celle qui est derrière est ressentie comme une présence menaçante, parce que trop rapprochée. La ⁸⁵ queue réveille donc la claustrophobie. Se sentir talonné au guichet d'une billetterie est d'autant plus désagréable qu'une personne méfiante se demande si le ⁹⁰ vant ne lit pas par-dessus son épaule son numéro de code, lui ravissant ainsi son secret.

S'ajoute à cela l'impression que la personne qui vous précède, ⁹⁵ surtout si vous êtes le dernier de la queue, risque de rafter la dernière gratification, à savoir le ticket de cinéma ou les dernières minutes avant la fermeture de la ¹⁰⁰ banque ou de la poste.

C'est l'impatience qui engendre le système D (débrouille), et particulièrement chez nous, car, selon André ¹⁰⁵ Akoun, le Français est quelqu'un qui reconnaît l'importance de la loi et la manière de la contour-

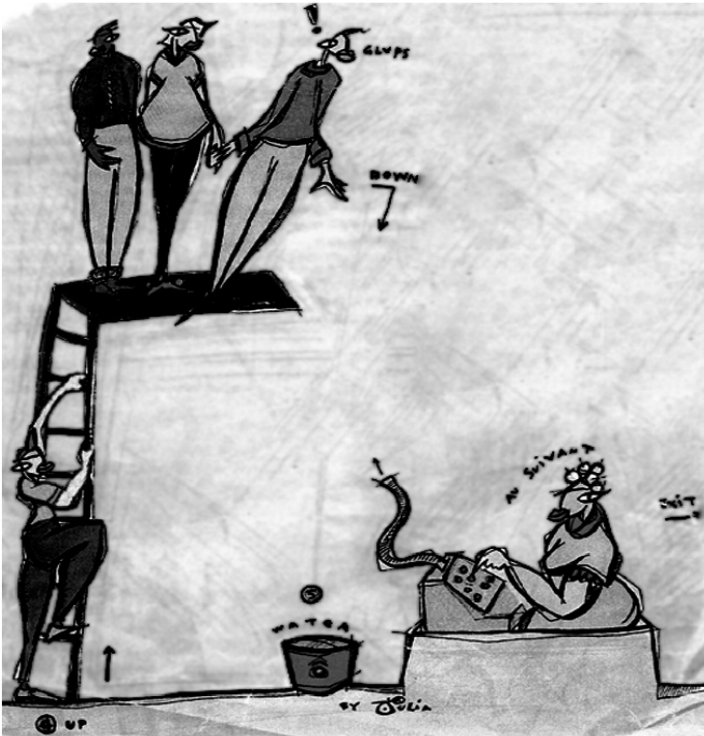
ner. Un être à la fois très juridique et très transgressif. Ce ¹¹⁰ que n'est pas l'Anglais, qui respecte l'ordre établi, ni l'Allemand qui traverse quand le feu l'y autorise, sans trouver que ça l'ennoblit de resquiller.

¹¹⁵ «Lorsqu'on lit les textes anciens, dit-il, on découvre que les Romains parlaient déjà en ces termes des Gaulois, à savoir qu'ils étaient anarchiques, râteurs et vantards. Dans le ¹²⁰ resquillage, il y a la gratification de pouvoir montrer qu'on a été capable d'enfreindre la loi. Un Français qui resquille suscite l'agressivité, parce qu'il viole la loi, mais aussi parce ¹²⁵ qu'il fait ce que les autres n'ont pas osé faire. Donc ressentiment de la part des autres, un peu jaloux.» De fait, rabrouer publiquement un resquilleur parce qu'il vous est ¹³⁰ passé devant, n'est qu'à moitié satisfaisant. On lui en veut d'avoir eu l'idée de le faire le premier. Selon M. Akoun, ce qui différencie les resquilleurs français des resquilleurs italiens, c'est ¹³⁵ que les seconds cultivent un amour du désordre convivial, au-

trement dit une controverse non agressive. Aucun de ces comportements, note-t-il, ne se retrouve dans les pays de l'Est où «la queue est une institution sociale, liée à une ¹⁴⁰ inertie collective, une soumission monotone et qui entre dans l'espace du quotidien, qui est une dimension naturelle du social.»

Le Dr Hachette estime que «le resquilleur est un masochiste qui veut ¹⁴⁵ se faire rejeter jusqu'au moment où il trouvera quelqu'un de plus maso que lui, qui le laissera se mettre devant lui dans la queue, et lui permettra de devenir ainsi un sadique.» Ce qui n'empêche pas les files d'attente ¹⁵⁵ de créer une sorte d'érotisme, puisque la tension, née de l'attente, monte jusqu'à son paroxysme : le moment où l'on paye son ticket. Le summum du plaisir, ¹⁶⁰ dit-il, étant de faire la queue à deux, l'un gardant la place, l'autre effectuant les achats, pour se rejoindre enfin devant la caisse, émus de cette rare concordance.

JULIA SCOTT



Point de vue et construction de l'*ethos* linguistique

Desiderio Tejedor de Felipe

Universidad Autónoma de Madrid/UMR 7114 MoDyCo
(Université de Paris X–Nanterre)

«L'identité absolue de mon 'moi', avec le 'moi' dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux!». (Bakhtine¹)

Dans l'approche que nous proposons, nous défendons l'idée selon laquelle le locuteur projette une image de lui-même à travers les énoncés produits. Cette image fait allusion à ce qu'Aristote nommait l'*ethos*; figure qui a été reprise, entre autres, par O. Ducrot (1984) dans le cadre de sa conception polyphonique de l'énonciation, largement inspirée des travaux de Bakhtine. Il y conceptualise l'*ethos* à travers la distinction entre deux entités discursives qui n'ont raison d'être que du fait de l'activité langagière: le locuteur en tant que tel, responsable de l'énoncé et le locuteur en tant qu'être du monde, objet de l'énoncé:

Dans ma terminologie, je dirai que l'*ethos* est attaché à L, le locuteur en tant que tel: c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante. Ce que l'orateur pourrait dire de lui, en tant qu'objet de l'énonciation, concerne en revanche λ , l'être du monde. (Ducrot, 1984: 201)

Nous défendons également que l'étude d'une telle figure passe par l'analyse du concept de *point de vue*, que nous définirons, à la suite de P. P. Haillet (2002: 167), comme la représentation discursive d'un procès (relation d'action ou relation d'état). Plus exactement, nous considérons que l'*ethos* se projette, entre autres, à travers le rapport qui s'établit entre le locuteur et le(s) point(s) de vue. De sorte que l'énoncé sera, dans le travail qui suit, perçu comme le lieu où s'inscrivent un ou plusieurs points de vue à l'égard

1 Bakhtine (1978: 396).

du(des)quel(s) le locuteur adopte diverses attitudes. Ducrot, quant à lui, attribue la source de ces points de vue à une autre figure, l'énonciateur. Pour notre part, nous utiliserons, dans le présent travail, les termes d'énonciateurs et de point de vue comme synonymes.

En outre, ce concept de point de vue permettra d'articuler la conception polyphonique de l'énonciation avec la théorie de l'argumentation. L'idée de base de cette seconde théorie repose, à travers ses diverses étapes et avatars, sur le principe selon lequel interpréter le sens d'un énoncé consisterait à déceler les «valeurs sémantiques profondes» (Anscombe, 1995: 186), c'est-à-dire des instructions se trouvant au niveau de la phrase, et que, parmi ces instructions de «nature pragmatique» (Anscombe, 1995: 186), il s'en trouverait certaines permettant de justifier des enchaînements argumentatifs. Ces instructions, ce sont les *topoi*.

Pour notre part, nous reprenons l'idée qu'il existe, au niveau profond, des éléments favorisant le passage d'argument à conclusion. À y regarder de près, ces éléments constituent aussi des points de vue mais dont l'origine ne peut être attribuée au locuteur en tant que responsable de l'énonciation, c'est-à-dire au locuteur-L, puisqu'ils préexistent à l'acte d'énonciation. Ils appartiennent au savoir partagé d'une communauté mais peuvent aussi «être créés de toute pièce». Nous proposons de l'appeler *point de vue primitif*. En ce sens, le point de vue primitif ne serait qu'un ou plusieurs *point(s) de vue sous-jacent(s)* avec une fonction bien précise, à savoir, dans le présent travail, justifier le passage d'un argument à une conclusion.

Ainsi, dans l'énoncé *J'avais un service à te demander*², l'approche que nous adoptons consiste à interpréter cet énoncé comme le lieu où s'inscrivent deux points de vue concernant le même procès. Le premier: «J'avais un service à te demander» constituant une version atténuée du point de vue sous-jacent (PVSJ): «J'ai un service à te demander».

À travers l'énoncé de surface, le locuteur-auteur de l'énoncé représente le locuteur «en tant qu'être du monde» dans un procès désactualisé³. Il y a un dédoublement du locuteur; celui-ci est considéré, d'une part, en tant que responsable de l'énoncé et, d'autre part, en tant qu'objet de l'énoncé. Ce qui revient à dire que «moi-maintenant-auteur de l'énoncé» représente «moi-alors-objet de l'énoncé» dans un procès antérieur au maintenant de l'énonciation. Ce qui se traduit par l'utilisation de l'imparfait de l'indicatif ainsi que par l'embrayeur de personne *je*. Ce procès désactualisé est ressenti comme moins agressif que celui exprimé à travers le point de vue sous-jacent où l'objet de l'énoncé, le locuteur en tant qu'être du monde, est représenté dans un procès contemporain du maintenant de l'énonciation, c'est «moi-maintenant-objet de l'énoncé» qui est concerné.

2 Nous reprenons cet exemple développé dans Foullioux et Tejedor (2004).

3 Tout procès temporellement non-actuel, c'est-à-dire antérieur ou postérieur au maintenant de l'énonciation, sera interprété comme désactualisé (cf. Foullioux et Tejedor, 2004).

Le locuteur-auteur de l'énoncé est naturellement responsable de l'énoncé de surface, en revanche, il se distancie du point de vue sous-jacent.

Cette distinction permet de justifier l'interprétation de l'énoncé de surface en tant que version atténuée du point de vue sous-jacent. Ce point de vue sous-jacent constitue, en outre, un argument favorisant une conclusion implicite du type: «Rends-moi un service». Conclusion inférable en vertu de la convocation d'un point de vue primitif, selon lequel d'une manière générale: «lorsqu'on demande un service, on s'attend à ce qu'il soit rendu», qui constitue un autre type de point de vue sous-jacent dont la paternité ne peut être revendiquée par le locuteur puisqu'il appartient au domaine du «savoir partagé». La responsabilité de la conclusion ne peut pas être imputée au locuteur en tant que tel. En effet, le locuteur-auteur de l'énoncé en représentant le locuteur en tant qu'être du monde dans un procès antérieur au maintenant de l'énonciation se dégage de toute responsabilité. Le fait de se mettre à distance du point de vue sous-jacent et en conséquence de l'enchaînement argumentatif contribue à éviter la projection d'un *ethos* négatif d'individu agressant son interlocuteur par le biais d'une injonction.

Ce qui précède permet de proposer une description de l'autocritique dans un fragment comme celui extrait de la lettre 23 des *Liaisons dangereuses*, écrite par Valmont et adressée à la Marquise de Merteuil. C'est en fait la suite de la lettre 21, dans laquelle Valmont lui raconte le subterfuge auquel il a recouru afin de séduire la Présidente, Mme de Tourvel.

Le soir après le dîner, Valmont et la Présidente maintiennent une conversation. Conversation qu'il reproduit à la Marquise de Merteuil. Voici comment elle débute:

Quand on est si digne de faire le bien, me dit-elle, en arrêtant sur moi son doux regard: comment passe-t-on sa vie à mal faire? (Laclos, 1972 [1782]: 80)

À cela suit tout un passage où Valmont avec un certain cynisme justifie sa conduite passée:

Dût ma confiance me nuire auprès de vous, vous en êtes trop digne, pour qu'il ne soit possible de vous la refuser. Vous trouverez la clef de ma conduite dans un caractère malheureusement trop facile. Entouré de gens sans mœurs, j'ai imité leurs vices; j'ai peut-être mis de l'amour-propre à les surpasser. Séduit de même ici par l'exemple des vertus, sans espérer de vous atteindre, j'ai au moins essayé de vous suivre. (Laclos, 1972 [1782]: 80)

Puis, voilà ce qu'il finit par dire:

Ce n'est pas à moi, continuai-je, que ces malheureux ont dû mes secours. Où vous croyez voir une action louable, je ne cherchais qu'un moyen de plaire. (Laclos, 1972 [1782]: 80)

Nous porterons notre attention sur la seconde partie: *je ne cherchais qu'un moyen de plaire*. Nous considérons qu'il est possible, à partir de cet énoncé,

d'envisager l'existence de deux enchaînements argumentatifs de type conclusif qui vont donner lieu à deux *ethos* linguistiques de polarité différente.

Le premier enchaînement présente la structure suivante: l'énoncé *je ne cherchais qu'un moyen de plaire*, dont le responsable n'est autre que le locuteur en tant que tel, constitue un argument orienté vers une conclusion lui étant défavorable du type: *je ne mérite pas l'éloge*. Cet enchaînement est rendu possible par la convocation d'un point de vue sous-jacent, un discours primitif —un garant— communément admis par la communauté linguistique, selon lequel d'une manière générale: *Qui n'est pas sincère dans ses intentions ou dans ses actes ne mérite pas l'éloge*, discours primitif dont le locuteur n'est pas l'origine et qu'il ne partage sans doute pas —si l'on s'en tient au reste du roman, mais dont il feint d'accepter la validité pour les besoins de la cause.

Dans le cas présent, il est pertinent de recourir à la distinction s'établissant entre le «locuteur en tant que tel» et le «locuteur en tant qu'être du monde». En effet, à travers son activité discursive, le locuteur-auteur de l'énoncé, c'est-à-dire «moi-maintenant-auteur de l'énoncé», représente le locuteur-être du monde, c'est-à-dire, dans le cas présent, «moi-alors-objet de l'énoncé» comme ayant transgressé, en un moment antérieur au maintenant de l'énonciation, la norme morale exprimée dans le discours primitif convoqué. L'utilisation du tiroir verbal de l'imparfait de l'indicatif permet de représenter le procès comme désactualisé par rapport au moment de l'énonciation.

Le recours à l'embrayeur de personne *je*, la représentation du procès désactualisé ainsi que le choix du point de vue primitif permettent au locuteur, dans une première étape de sa stratégie argumentative, de projeter une image lui étant défavorable d'individu ayant transgressé la norme. Cette image négative correspond à un *ethos* historique⁴.

Cependant, l'enchaînement vu ci-dessus constitue, en même temps, un autre acte qui implique toute une stratégie argumentative sous-jacente. Il s'agit d'un *acte de contrition*. Cet acte de reconnaissance de l'erreur commise équivaut à un argument implicite du type: *Je reconnais ma faute* qui est orienté

4 L'*ethos* que nous considérons correspond à un artifice élaboré par le locuteur à travers son discours. Nous le concevons comme une *représentation discursive du locuteur*, c'est-à-dire comme une image intentionnelle que le locuteur projette de lui-même à travers l'activité discursive, à travers l'énonciation.

À l'intérieur de cette notion d'*ethos* linguistique, nous avons distingué un *ethos linguistique énonciatif* qui coïncide, dans le temps, avec le moment de la parole, et un *ethos linguistique* que nous qualifions d'*historique* puisqu'il s'agit, dans notre appareil conceptuel, d'une représentation discursive antérieure au moment de l'énonciation. Nous nous éloignons sciemment du concept d'*ethos préalable* de Ruth Amossy (1999: 134) ou de celui d'*ethos prédiscursif* de Dominique Maingueneau (1999: 78), car ils impliquent nécessairement, de la part de l'interlocuteur, une connaissance préalable à l'acte d'énonciation d'une image du locuteur, l'*ethos* préalable ou l'*ethos* prédiscursif sont de l'ordre de l'extralinguistique. En revanche, dans notre conception, aussi bien l'*ethos* énonciatif que l'*ethos* historique sont véhiculés par l'acte d'énonciation.

vers une conclusion —tout aussi implicite, du type *Pardonnez-moi*. Enchaînement rendu possible par la convocation d'un topos général, un point de vue sous-jacent, partagé par le locuteur en tant que tel ainsi que par la communauté linguistique dont il fait partie, du type: *Faute avouée est à moitié pardonnée*.

Nous avons recours, encore une fois, à la distinction établie entre «locuteur en tant que tel» et «locuteur en tant qu'être du monde». Cette fois-ci, le locuteur «auteur de l'énoncé» représente le locuteur-être du monde, c'est-à-dire «moi-maintenant-objet de l'énoncé», reconnaissant sa faute en un moment contemporain au maintenant de l'énonciation. La représentation du procès comme actuel —à travers l'emploi du tiroir verbal du présent de l'indicatif, l'utilisation de l'embrayeur de personne *je* et le choix du discours primitif permettent de projeter une image favorable du locuteur. L'*ethos* concerné est ici l'*ethos* linguistique énonciatif.

La stratégie argumentative utilisée par le locuteur en tant que tel, afin de séduire son interlocuteur, constitue une feinte. Feinte qui repose sur la distinction entre le locuteur en tant qu'être du monde-ALORS et le locuteur en tant qu'être du monde-MAINTENANT, tous deux à l'origine de points de vue différents, et s'appuyant sur des points de vue sous-jacents différents dont ils ne revendiquent pas la paternité. Car, en définitive, le locuteur en tant que tel construit, à travers un acte d'énonciation unique, deux *ethos* de polarités différentes qu'il rattache toujours au locuteur en tant qu'être du monde. L'*ethos* négatif concerne le locuteur en tant qu'être du monde-ALORS, c'est-à-dire: *moi-objet de l'énoncé-alors*, donc dans un procès désactualisé: il s'agit de l'*ethos historique*; tandis que l'*ethos* positif résultant de l'acte de contrition concerne le locuteur en tant qu'être du monde-MAINTENANT, c'est-à-dire: *moi-objet de l'énoncé-maintenant*: il s'agit de l'*ethos énonciatif*.

L'autocritique, qui est à interpréter comme une feinte, suppose donc la construction de deux représentations discursives qui impliquent, dans un premier temps, une image perçue comme défavorable, antérieure au moment de l'énonciation. Dans un deuxième temps, une image favorable qui coïncide avec le maintenant de l'énonciation, destinée à atténuer la portée de l'image négative.

Bibliographie

- Amossy, R. (dir.) (1999): *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, De-lachaux et Niestlé, Lausanne-Paris.
- Anscombre, J.-Cl. (1995): «De l'argumentation dans la langue à la théorie des topoï», in Anscombre, J.-Cl. (éd.): *Théorie des topoï*, Éditions Kimé, Paris, 11-47.
- (1995): «La nature des topoï», in Anscombre, J.-Cl. (éd.): *Théorie des topoï*, Éditions Kimé, Paris, 49-84.
- Anscombre, J.-Cl. et Ducrot, O. (1983): *L'argumentation dans la langue*, Pierre Mar-daga, Liège.

- Aristote (1991): *La rhétorique*, Le Livre de Poche, Paris.
- Bakhtine, M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1995): «Topoi et formes topiques», in Anscombe, J.-Cl. (éd): *Théorie des topoï*, Éditions Kimé, Paris, 85-99.
- Foullioux, C. et Tejedor, D. (2004): «À propos du mode et de l'atténuation», *Langue Française*, 142, 112-126.
- Gardes-Tamine, J. (1996): *La rhétorique*, Armand Colin/Masson, Paris.
- Haillet, P. P. (2002): *Le conditionnel en français: une approche polyphonique*, Ophrys, Paris.
- (2003): «Polyphonie et modalisation», in Rodríguez Somolinos, A. (éd.): *Le français d'hier et d'aujourd'hui: syntaxe et sémantique*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 97-111.
- Laclos, Ch. de, (1972 [1782]): *Les liaisons dangereuses*, Gallimard, Paris.
- Maingueneau, D. (1999): «Ethos, scénographie, incorporation», in Amossy, R. (dir.): *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 75-100.
- Meyer, M. (1991): «Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine», préface à la *Rhétorique* d'Aristote, Le Livre de Poche, Paris, 5-70.
- Tejedor, D. (2000): «Á propos de l'ethos», in Casal Silva, M^a L. et al. (éds): *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*, II, Arrecife, Madrid, 1037-1046.
- (2002): «La notion d'ethos dans l'analyse du discours littéraire», in Figuerola, M. C., Parra, M. et Solà, P. (éds.): *La lingüística francesa en el nuevo milenio*, Editorial Milenio, Lérida, 767-773.
- (2002): «Construction de l'ethos dans le discours féminin: Alexandra David-Néel», in Serrano, M., Molina, M^a C. et Avendaño, L. (éds.): *La littérature au féminin*, Editorial Comares, Granada, 613-624.
- (2003): «Mode, atténuation et ethos dans la préface des *Contemplations*», in Salinero Cascante, M^a Jesús et Iñarrea Las Heras, I. (éds.): *El Texto como Encrucijada. Estudios Franceses y Francófonos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja, Logroño, 389-398.
- (2004): «Ethos et point de vue: une représentation discursive de soi-même», in Suárez, M^a P. et al. (éds.): *L'autre et soi-même. La alteridad y la identidad en el ámbito francés y francófono*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- (2006): «Ethos linguistique et autocritique», *Le Français moderne*, LXXIV, 1, 11-21.
- (2007): «L'analyse de l'ethos linguistique dans le discours littéraire», in Lagorgette, D. et Lignereux, M. (éds.): *Littérature et linguistique: diachronie/synchronie – Autour des travaux de Michèle Perret*, CD-Rom, Presses du L.L.S., Chambéry.
- Todorov, T. (1981): *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, Paris.

ANNEXE

«(...) Quand on est si digne de faire le bien, me dit-elle, en arrêtant sur moi son doux regard: comment passe-t-on sa vie à mal faire? —Je ne mérite, lui répondis-je, ni cet éloge, ni cette censure; et je ne conçois pas qu'avec autant d'esprit que vous en avez, vous ne m'ayez pas encore deviné. Dût ma confiance me nuire auprès de vous, vous en êtes trop digne, pour qu'il me soit possible de vous la refuser. Vous trouverez la clef de ma conduite dans un caractère malheureusement trop facile. Entouré de gens sans mœurs, j'ai imité leurs vices; j'ai peut-être mis de l'amour-propre à les surpasser. Séduit de même ici par l'exemple des vertus, sans espérer de vous atteindre, j'ai au moins essayé de vous suivre. Eh! peut-être l'action dont vous me louez aujourd'hui perdrait-elle tout son prix à vos yeux, si vous en connaissiez le véritable motif! (vous voyez, ma belle amie, combien j'étais près de la vérité). *Ce n'est pas à moi, continuai-je, que ces malheureux ont dû mes secours. Où vous croyez voir une action louable, je ne cherchais qu'un moyen de plaire.* Je n'étais, puisqu'il faut le dire, que le faible agent de la Divinité que j'adore (ici elle voulut m'interrompre; mais je ne lui en donnais pas le temps). Dans ce moment même, ajouta-je, mon secret ne m'échappe que par faiblesse. Je m'étais promis de vous le taire; je me faisais un bonheur de rendre à vos vertus comme à vos appas un hommage pur que vous ignoreriez toujours; mais incapable de tromper, quand j'ai sous les yeux l'exemple de la candeur, je n'aurai point à me reprocher avec vous une dissimulation coupable. Ne croyez pas que je vous outrage par une criminelle espérance. Je serai malheureux, je le sais; mais mes souffrances me seront chères; elles me prouveront l'excès de mon amour; c'est à vos pieds, c'est dans votre sein que je déposerai mes peines. J'y puiserai des forces pour souffrir de nouveau; j'y trouverai la bonté compatissante, et je me croirai consolé, parce que vous m'aurez plaint. Ô vous que j'adore! écoutez-moi, plaignez-moi, secourez-moi. (...)» (Laclos, Ch. de, 1972 [1782]: *Les liaisons dangereuses* (Lettre 23), Gallimard, Paris, p. 80).

Viaje al centro de la polifonía

Jesús Vázquez Molina
Universidad de Extremadura

Hace ya bastantes años que la noción de «polifonía», importada del mundo de la música, se utiliza en distintos campos de las ciencias del lenguaje. En estas páginas trataré de mostrar su trayectoria, desde que pasa del terreno de la crítica literaria al del análisis del discurso y al de la propia lengua, hasta llegar a constituirse en parte integrante de las unidades léxicas.

Todo comenzó con la obra de Bajtín, especialmente con su estudio sobre la poética de Dostoievsky. Recordemos que Bajtín consideraba al escritor ruso como el exponente más importante de la novela polifónica, de tal modo que al leer sus obras se tenía la impresión de estar no ante un solo autor, sino ante una galería de autores, cada uno con un pensamiento propio; sus personajes dejaban de ser un objeto discursivo para transformarse en sujetos de su propio discurso. Al mismo tiempo, Bajtín desarrolla otro concepto, muy unido al anterior, se trata del «dialogismo»; este fenómeno se presenta con un carácter más general, ya que con él se remite a la propia lengua. Así, se distingue el diálogo externo o dimensión dialogal, en los que se marca la alternancia de turnos de palabra, del diálogo interno, o dimensión dialógica, en la que independientemente de su forma externa, se incluyen todas las determinaciones que puede tener un enunciado con otros no dichos. Entre todas las «heterogeneidades discursivas» (Authier-Revuz, 1982), destacan las relaciones que el locutor mantiene con su propia palabra. Esta «palabra», en la que en primer lugar se oye la voz del «otro», se multiplica luego en diferentes instancias discursivas. A este respecto, señala Julia Kristeva que «le dialogisme voit dans tout mot un mot sur le mot (...) et c'est à condition d'appartenir à cette polyphonie —à cet espace intertextuel— que le mot est un mot plein» (Kristeva, 1970: 13).

Como vemos, el dialogismo bajtiniiano constituye un precedente claro de la polifonía lingüística, al contemplar ya desde dentro de cada palabra¹ un en-

1 Téngase en cuenta que los estudiosos de la obra de Bajtín señalan que este término también puede considerarse como equivalente de «enunciado» o incluso de «discurso».

tramado de relaciones polifónicas; tales relaciones deben ser, además, la responsabilidad de un «autor», de un sujeto del enunciado que expresa su posición. Sin embargo, el propio Bajtín considera que estos fenómenos sobrepasan el marco lingüístico, calificándolos de «translingüísticos». Es evidente que las diferentes corrientes estructuralistas también los considerarían ajenos a los objetivos de la lingüística y solo el surgimiento de teorías enunciativas y pragmáticas cambiaría esta perspectiva.

Una de las consecuencias de tal cambio es la llamada «teoría polifónica de la enunciación», obra de Oswald Ducrot, quien parte de algunos de los postulados del autor ruso. No es esta sin embargo la única fuente de inspiración para esta teoría, ya que alguno de sus aspectos importantes se encuentra en los escritos de Charles Bally. Su influencia se pone de manifiesto en la obra del propio Ducrot (1989), en la que reconoce su deuda con Bally, y por otra parte, según ha demostrado Pierre Larcher (1998), el concepto de polifonía de Ducrot no debe nada a la lectura directa del autor ruso. Según Larcher, las referencias que Ducrot da de Bajtín son más bien vagas y, en algún caso, equivocadas. Por otro lado, la oposición *modus/dictum*, que conduce a Bally a distinguir un *sujet modal* y un *sujet parlant* contiene el germen de la noción de enunciadador, que resulta clave en la teoría polifónica ducrotiana. Por todo ello, concluye Larcher: «Le véritable antécédent de Ducrot, en matière de polyphonie, ce n'est donc pas Bakhtine, mais Bally et lui seul» (Larcher 1998: 214)².

Aunque Ducrot formuló por primera vez la hipótesis polifónica en *Les mots du discours* (1980) no fue hasta *Le dire et le dit* (1984) cuando le dio forma definitiva en el capítulo «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation». Este texto, el primero en ser considerado como representativo de esta opción teórica, resulta ser aún en la actualidad el texto «doctrinal» más importante que el autor haya escrito sobre la cuestión.

Recordemos que Ducrot expone estas ideas cuando ya tiene perfilada, junto con J.-Cl. Anscombre, la teoría de la Argumentación en la Lengua (designada en francés con las siglas *ADL*). Es imposible en este espacio detenerse siquiera a esbozar sus principios, por otra parte a estas alturas suficientemente conocidos. Sin embargo, la mención a la *ADL* resulta relevante, porque si bien esta última ha sufrido, desde la aparición de la llamada «teoría estándar» argumentativa, sucesivas modificaciones y reformas, no puede decirse lo mismo de la teoría polifónica, a la que Ducrot vuelve en muy contadas ocasiones.

En este punto, conviene recordar algunos aspectos básicos de la polifonía ducrotiana, sobre todo en lo que respecta a las figuras básicas de *sujet parlant*, *locuteur* y *énonciateur*. Uno de los primeros objetivos de esta teoría, si bien no el único, es el de contestar el postulado de la unicidad del sujeto hablante. Este sujeto era el encargado de realizar la actividad psicofisiológica

2 Larcher (1998) detalla ampliamente los argumentos que le permiten sostener esta tesis.

necesaria para la producción del enunciado, así como el autor de los actos ilocutivos allí producidos, y normalmente el designado por marcas de primera persona como *je*.

En su formulación clásica, la distinción precedente otorga una función bien diferenciada a cada figura. El sujeto hablante es el único que mantiene la responsabilidad de los actos ilocutivos, los enunciadores, por su parte, hablan a través de su enunciación. Estas «voces» (y ahí sí aparece la imagen bajtiniana) expresan puntos de vista, posiciones o actitudes, pero no son responsables de palabras, en el sentido material del término. «Je dirais que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur» (Ducrot, 1984: 205)³. El locutor, dentro de esa esfera, es el responsable de la enunciación y a quien compete la responsabilidad de seleccionar a los enunciadores, identificándose con ellos, mostrándoles su acuerdo o su oposición, etc. En tanto que responsable enunciativo, deja huellas en el enunciado, como las marcas de primera persona, que no tienen por qué estar vinculadas con el sujeto hablante. En ese mismo texto programático aparecen varias aplicaciones del concepto de polifonía que son bien conocidas, como la ironía o la negación.

El concepto de polifonía en Ducrot, a pesar de la influencia que tuvo en la elaboración de la teoría de la argumentación en la lengua, forma parte de una teoría enunciativa más vasta, situada en un ámbito semántico. Esta es la razón por la que Ducrot renuncia a elaborar una verdadera teoría polifónica: una vez expuestos los principios de la polifonía enunciativa, dedica sus esfuerzos a perfeccionar los mecanismos lingüísticos de una semántica argumentativa.

Si bien Ducrot sentó las bases de la polifonía en la lengua, y abrió muy interesantes perspectivas a los lingüistas, desde el principio la noción no estuvo exenta de críticas, en especial por la heterogeneidad de los fenómenos analizados. A este respecto, Trognon (1986) es uno de los primeros que, reconociendo el interés de la propuesta de base, realiza abundantes críticas a sus ámbitos de aplicación, a la vez que declara que se trata de una noción «fort polysémique». Vignaux (1988), que critica duramente la teoría argumentativa de Ducrot, tampoco ahorra calificativos para la polifonía, cuyas distinciones internas entre «enunciadores», «locutor» o «puntos de vista» no quedan nunca claras, según el autor. Para Rubattel (1990), la polifonía de Ducrot recubre fenómenos muy inconexos, ya que puede aparecer en contextos tan diversos como la ironía, la presuposición o la concesión y por ello esta noción dista mucho de ser un fenómeno homogéneo.

Todas estas críticas provocan que la influencia de las tesis polifónicas sea muy desigual. Los investigadores de la llamada Escuela de Ginebra fueron de

3 Esta comparación se inspira en la distinción de Genette (1972), entre «celui qui voit», frente a «celui qui parle», si bien el verdadero equivalente del *locuteur* es el *narrateur* de Genette, mientras que el *auteur* en su teoría narrativa es el *sujet parlant* de Ducrot, el productor efectivo del enunciado (cf. Ducrot, 1994: 208-210).

los primeros en aplicar la noción de polifonía al ámbito del análisis del discurso, aunque integrando un nuevo concepto, el de *diafonía*. Roulet, ya en 1985, habla de estructuras jerárquicas y polifónicas del discurso, tomando como base las distintas maneras de entender la polifonía por parte de Bajtín: desde la diversidad de voces que se manifiestan en los enunciados de un discurso, pasando por la pluralidad de voces en el seno de un enunciado —como en el estilo indirecto libre— hasta llegar a la integración del discurso del interlocutor⁴ en el discurso del locutor.

El modelo desarrollado por los lingüistas ginebrinos tiene como objetivo último el análisis de discursos reales. Al estudiar así las diferentes y complejas dimensiones de su modelo, Roulet y su equipo distinguen entre la polifonía propiamente dicha, que actúa en los niveles de la frase y del enunciado (desde la estrategia concesiva al análisis de los conectores, los fenómenos de ironía o de negación, etc.) y la diafonía que resulta de las interacciones entre locutor e interlocutor. En su última versión (Roulet y otros, 2001), la organización enunciativa y polifónica constituye uno de los niveles de análisis del discurso junto con otras dimensiones jerárquicas, cuyo objetivo es el dar cuenta de la infinidad de discursos posibles, sean monológicos o dialógicos.

Sin duda, al circunscribir la polifonía al análisis del discurso y situarla en un nivel pragmático, se evitaban gran parte de las críticas, aunque parecía renunciarse a hacer de la polifonía una verdadera teoría lingüística. Precisamente a ello dedica sus esfuerzos Henning Nølke⁵, creador de la ScaPoLine o teoría escandinava de la polifonía lingüística, calificada por el autor danés de teoría «enunciativa, semántica, discursiva e instruccional». Para Nølke, el discurso se compone de enunciados, aunque el objeto inmediato de la ScaPoLine es la frase como vehículo de instrucciones que permiten configurar el sentido del enunciado. Esta relación frase/enunciado, basada en la distinción de Ducrot, permite observar dos niveles de análisis, el de la configuración polifónica (vinculada al enunciado) y el de la estructura polifónica (vinculada a la lengua).

El investigador danés asume casi en su totalidad las tesis de Ducrot, insistiendo en el anclaje de la polifonía en la forma lingüística, para lo que introduce términos nuevos y redefine otros. Una de las novedades son los llamados *êtres discursifs*, responsables de los puntos de vista expresados y a los que califica de «personajes» introducidos en el discurso, lo que recuerda a los enunciadores de Ducrot. Sin embargo, Nølke insiste en que prefiere evitar esta noción y hablar sobre todo de puntos de vista, marcados por la lengua, y sin recurrir así a «intermediarios» entre los puntos de vista y el locutor. Estos se convierten en elementos fundamentales en esta nueva concepción, ya que son ellos quienes componen el sentido y forman el cuerpo de la estructura polifónica.

4 O, para ser más precisos, del destinatario, como afirma Espuny (1996).

5 Como muestra, vid. Nølke (1994) y (2001).

Una de las novedades de esta teoría, dejando aparte las que se deducen del nuevo aparato conceptual, es la vinculación que la ScaPoLine pretende establecer entre la polifonía lingüística y la polifonía literaria. Su pretensión es que ambos enfoques puedan trabajar conjuntamente, aunque su campo de estudio sea distinto, llegando así a una interrelación que, en el caso de los lingüistas, les permita hacer extensivo su análisis al ámbito textual, en el que se puede llegar a hablar de una *cobesión polifónica*.

Por tanto, para Nølke, la polifonía se convierte en una teoría integradora y modular, en la que tienen cabida muy diversos enfoques sobre la lengua, el enunciado y el texto. Sin duda, esto supone un gran salto en la consideración de la importancia otorgada a la polifonía, aunque se renuncia al establecimiento de una auténtica polifonía «en la lengua», situándola en un nivel similar al que Ducrot otorgaba a la Argumentación.

A esta tarea se han dedicado especialmente Marta Tordesillas y M^a Luisa Donaire. Ambas desarrollan su concepción de la polifonía desde el principio general de que todos los enunciados son polifónicos y que la polifonía enunciativa constituye intrínsecamente la lengua en sí misma.

Para la primera de ellas, la polifonía es un elemento fundamental en la dinámica interna del discurso, pero su ambición es más amplia, la de diseñar un marco discursivo en el que pueda observarse la configuración enunciativa del discurso, los elementos que la componen y sus funciones. La relación entre las figuras discursivas (locutor, enunciadador y punto de vista), que la autora redefine, es doble: por un lado, el locutor mantiene una relación unilateral con el resto de las figuras, ya que es quien atribuye los principales papeles en el discurso, mientras que la relación de los enunciadadores entre sí es jerárquica, progresiva y dialógica. Los puntos de vista contienen una concepción o calificación positiva, negativa o neutra en relación con la significación de una noción léxica.

Ante la imposibilidad de entrar en el detalle de su propuesta, digamos simplemente que no es posible aludir a la concepción polifónica de la enunciación de Tordesillas (1998) sin referirse al mismo tiempo a su función e integración en un espacio discursivo donde tienen cabida gran cantidad de elementos procedentes de los planos locutivo, argumentativo y enunciativo. Es de destacar la minuciosidad con que esta investigadora va desgranando los diferentes pasos que conducen a la producción del enunciado y la imposibilidad de separar las dinámicas polifónicas y argumentativas, ya que ambas se integran en la consecución de un objetivo común, cuyo máximo responsable es el locutor.

La propuesta de Donaire (2000), que en otra parte he calificado como «polifonismo radical»⁶, se centra en la inscripción de la polifonía en la lengua. La

6 Me he permitido calificar así esta propuesta, parafraseando el título de «argumentativismo radical», que recibe la teoría estándar de la ADL. «Polifonismo», en tanto que término clave del análisis de la lengua que presenta, y «radical» en un doble sentido: primero, por tratarse

autora considera, como Tordesillas, que todos los enunciados son polifónicos, dado que en todos aparece al menos un punto de vista, aunque lo más habitual es que diferentes puntos de vista se manifiesten y se produzca un debate enunciativo entre ellos.

El enunciado tiene un sentido constituido por un debate de puntos de vista. Estos serían instrucciones semánticas que conducen al sentido del enunciado de manera indirecta, por la relación que mantienen entre sí y con el conjunto del enunciado. De la misma manera que el locutor es indisociable del enunciado, los enunciadores son indisociables de los puntos de vista. Por tanto, para Donaire, enunciadore y punto de vista no son dos instancias diferentes, sino dos aspectos de una misma realidad discursiva. La autora trata pues de reformular estas nociones (en especial las referidas a los enunciadores y a los puntos de vista) sin que den lugar a equívocos ni transmitan la idea de un deslizamiento hacia el dominio de lo extralingüístico.

Estos últimos enfoques ponen de manifiesto la posibilidad de encontrar una configuración polifónica en niveles que hasta ahora no habían sido estudiados. Desde el discurso al léxico, se abren nuevas perspectivas de estudio, que se permiten demostrar que la polifonía tiene su anclaje en un nivel de análisis mucho más profundo. Así, las unidades del léxico pueden ser polifónicas y esa polifonía puede aparecer incluso en la morfología, con el análisis de algunos modos verbales⁷. Tales investigaciones que descienden al «centro de la polifonía» abren nuevos caminos de investigación en un entorno muy diferente a aquel que sirvió de base a Bajtín, pero también contribuyen a clarificar buena parte de las ambigüedades que contenía la originaria teoría de Ducrot.

Bibliografía

- Authier-Revuz, J. (1982): «Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, 26, 91-151.
- Donaire, M^a L. (2000): «Polifonía y punto de vista», *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, 2, 4, 73-88.
- Donaire, M^a L. (2001): *Subjuntivo y polifonía (español, francés)*, Arrecife, Madrid
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París.
- (1989): *Logique, structure, énonciation*, Les Éditions de Minuit, París.
- Ducrot, O. y otros (1980): *Les mots du discours*, Les Éditions de Minuit, París.
- Espuny, J. (1996): «De la Polyphonie à la Diaphonie», en Alonso, E., Bruña, M. y Muñoz, M^a (eds.): *La lingüística francesa: gramática, historia, metodología*, Grupo Andaluz de Pragmática, Sevilla, 225-233.

de una propuesta extrema, en la que se pretende demostrar que la polifonía está presente en todas las unidades de la lengua; y segundo, partiendo de la etimología del adjetivo, porque la autora deriva la polifonía de la raíz misma de cada palabra.

7 Cf. el estudio de Donaire (2001) sobre el subjuntivo o de Haillet (2002) sobre el condicional.

- Genette, G. (1972): *Figures III*, Éditions du Seuil, París.
- Haillet, P. (2002): *Le conditionnel en français: une approche polyphonique*, Ophrys, París.
- Kristeva, J. (1970): «Une poétique ruinée», en Bakhtine, M.: *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, París, 5-27.
- Larcher, P. (1998): «Le concept de polyphonie dans la théorie de Oswald Ducrot», en Vion, R. (ed.): *Les sujets et leurs discours*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 203-224.
- Nølke, H. (1994): *Linguistique modulaire: de la forme au sens*, Peeters, Lovaina/París.
- (2001): *Le regard du locuteur 2*, Éditions Kimé, París.
- Roulet, E. (1991 [1985]): *L'Articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Berna.
- Roulet, E. y otros (2001): *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Peter Lang, Berna.
- Rubattel, Chr. (1990): «Polyphonie et modularité», *Cahiers de Linguistique Française*, 11, 297-310.
- Tordesillas, M. (1998): «Esbozo de una dinámica de la lengua en el marco de una semántica argumentativa», *Signo y Seña*, 9, 349-378.
- Trognon, A. (1986): «L'identification à l'énonciateur», *Verbum*, 9, 84-100.
- Vignaux, G. (1988): *Le discours, acteur du monde*, Ophrys, París.

3. Polifonía y dialogismo

Dialogismo constitutivo de la lengua

M^a Luisa Donaire Fernández

Universidad de Oviedo

Polifonía y *dialogismo* aparecen originariamente asociados en la teoría literaria de Bajtín, dando cuenta de una complejidad estructural que combina independencia e interacción de los discursos de los personajes. El término *polifonía*, haciéndose eco de la metáfora musical, remite a una «pluralidad de voces» que, en el texto literario, se corresponde con la autonomía discursiva de los personajes. En virtud de esta autonomía, los personajes aparecen como instancias independientes y en pie de igualdad con el autor. La novela polifónica resulta además, según Bajtín, de las relaciones dialógicas entre todos los elementos estructurales del texto, de la confrontación interna de cada personaje, de la confrontación entre los distintos personajes, pero también con otros textos, con otros discursos. Complejidad irreductible que constituye el «dialogisme de l'unité».

En la polifonía bajtiniana, por lo tanto, no es solamente cuestión de coexistencia de «voces», no es solamente cuestión de «pluralidad», sino además y sobre todo de coexistencia de contrarios, de relaciones complejas que configuran una unidad hecha de diferencias, de polifonía dialógica. Por otra parte, el *dialogismo*, para Bajtín, sería un fenómeno de la lengua en uso, mientras que la *polifonía* sería un efecto literario de este fenómeno: según él, en la novela moderna, la polifonía es un artificio, una estrategia literaria que explota la propiedad dialógica del discurso. Como consecuencia, la jerarquía autor-personaje se diluye en una relación de «consonancia» que resulta de múltiples «disonancias».

Ducrot, cuando se propone «une extension (très libre) à la linguistique des recherches de Bakhtine sur la littérature» (1984: 173), mantiene la metáfora vocal para designar la complejidad semántica del enunciado, combinando también pluralidad y dialogismo: «Le sens d'un énoncé décrit l'énonciation comme une sorte de dialogue cristallisé, où plusieurs voix s'entrechoquent» (1984: 9). El enunciado aparece como un texto elemental en el que se distingue la «voz» de un «autor», el *locutor*, y las voces de unos «personajes», los *enunciadores*, voces, todas ellas, que mantienen un determi-

nado diálogo. La originalidad de Ducrot reside, en gran parte, en haber distinguido las instancias que entran necesariamente en juego en la enunciación, y haber establecido el principio de que la pluralidad enunciativa es una propiedad constitutiva del enunciado. Pero precisamente este fundamento marca una diferencia importante con los principios bajtinianos, al soldar, bajo el término *polifonía*, la polifonía, en el sentido de pluralidad de voces independientes, y el dialogismo como fenómeno discursivo, dando prioridad a la primera¹.

Dialogismo, en Bajtín, remite a la carga discursiva que conlleva todo discurso, al hecho de que este se sitúa necesariamente en la encrucijada de otros discursos sobre el mismo objeto, y de que esos otros discursos son constitutivos de su propio significado. Pero dialogismo supone además que todo enunciado se construye en interacción con otro enunciado que constituye su continuación, lo que hace intervenir la interrelación locutor-enunciado. Para Ducrot, la polifonía enunciativa resulta, en parte, de esta segunda forma de dialogismo, y apenas tiene en cuenta la primera; pero apunta² a una tercera forma que resultaría del carácter dialógico de las voces que dialogan en el enunciado: «La possibilité reste d'ailleurs ouverte que chacune de ces voix soit elle-même, à son tour, la représentation, la mise en scène d'un dialogue» (Ducrot, 1984: 9).

La polifonía lingüística se construye sobre una doble metáfora, la metáfora musical y la metáfora literaria: «C'est l'objet propre d'une conception polyphonique du sens que de montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix» (Ducrot, 1984: 183). De la metáfora musical, subsiste, en el modelo ducrotiano, la pluralidad y la noción de voz; de la metáfora literaria, el estatuto de locutor y enunciadore (autor y personajes) basado en la diferencia. A esto se añaden ingredientes específicos de la lengua, tales como la función comunicativa y la construcción de representaciones discursivas. Los problemas surgen precisamente cuando se trata de mantener las metáforas a la hora de describir el funcionamiento profundo de la lengua, y, a mi modo de ver, cuando la polifonía se desliga del dialogismo.

Un primer problema se plantea en relación con la «pluralidad» inherente a la polifonía. Efectivamente, no podría hablarse de polifonía si no se diera una pluralidad, pero tampoco habría polifonía si esa pluralidad se limita a la presencia de elementos múltiples —«superposition»— sin relación estructural: un enunciado polifónico no resulta de la coexistencia de una serie de frases «homofónicas» conectadas por una intención discursiva común, sino de la actualización de los diferentes discursos vinculados al sentido del

1 Jacques Bres parece encontrar algo sorprendente en esta adaptación de Ducrot: «C'est pourtant à partir du concept de *polyphonie* et non de celui de *dialogisme* que Ducrot 1984 construit sa 'théorie polyphonique de l'énonciation'» (1998: 195, nota 5).

2 En el «Avant-Propos» de *Le dire et le dit*.

enunciado. Quiere esto decir que esas frases que pueden identificarse en el tejido polifónico del enunciado mantienen una relación discursiva en la lengua. Por otra parte, locutor y enunciadores, en tanto que origen de los discursos actualizados en el enunciado, constituyen otra forma de pluralidad, dado que la presencia del locutor y de al menos un enunciador parecen necesarias. Pero la misma relación estructural que se da en las capas del discurso ha de darse entre las instancias que con ellas se identifican: los enunciadores son «voces» emanadas de la «voz» del locutor, distintos «tonos» de esa voz origen del discurso, no tienen autonomía discursiva. Por lo tanto, la «pluralidad» ha de interpretarse, en lingüística, en términos de autoreferencia, de «desdoblamiento» del propio enunciado: el enunciado es polifónico porque «habla» de sí mismo, o mejor, «consigo mismo».

La metáfora de la «voz» podría tener sentido propio en la lengua, puesto que decir es frecuentemente «hablar», pero el propio Ducrot destaca los límites de esa imagen cuando señala que los enunciadores no «hablan» en el sentido material del término, sino que esta es otra metáfora para dar cuenta aproximada de esa representación construida en y por el enunciado de «ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation» (Ducrot, 1984: 204): los enunciadores no «hablan», los enunciadores «ven», y de nuevo la metáfora. No obstante, esta nueva imagen, por una parte, permite una mayor abstracción (no añade «materia» al enunciado, como la voz), y por otra parte, establece una coincidencia entre la mirada y el enunciador, en la medida en que ambos son una construcción, por lo que parece más apropiada. Así parece entenderlo Ducrot cuando, como reacción a la teoría escandinava de la polifonía (ScaPoLine), da razones para distinguir locutor y enunciadores, considerando que estos últimos «ne font que 'voir' les choses, mais ils les voient à travers des mots» (Ducrot, 2001: 34) y, desarrollando la metáfora, define la figura del enunciador como «el ojo que ve» (Ducrot, 2001: 21). Sin duda, atribuir a un «ojo» un «punto de vista» resulta más coherente que atribuírselo a una «voz», pero nada resuelve en lo que se refiere a la interpretación de ese «punto de vista» del que es origen el enunciador.

De nuevo, y en este caso aún más, considero que la noción de dialogismo evita la confusión de las metáforas y permite describir con bastante precisión lo que ha de entenderse por «punto de vista».

Las vacilaciones surgen del propio Ducrot³, que, tras renunciar a considerar el punto de vista como un acto ilocutivo, mantiene una alternancia entre el término «source» y el término «attitude» para definirlo⁴. A esto se añade que ambos términos sirven tanto para explicar la función del locutor como

3 Y, en definitiva, de la propia lengua, incapaz de hablar de sí misma sin arrastrar con las palabras la infinidad de discursos que configuran su significado. Como demuestra la polifonía, la palabra siempre es plural, y su uso conlleva necesariamente una explicitación y una simplificación.

4 Para un desarrollo más amplio de la imprecisión del punto de vista en Ducrot y otros autores, ver Donaire (2000).

la del enunciador. En el caso de «source» se da una diferencia importante, a pesar de que nos devuelve a la imprecisión: el locutor es «source de paroles» mientras que el enunciador es «source de points de vue» —en todo caso, queda claro, lo cual no es poco, que «point de vue» no se traduce en «paroles»—. Pero la «source» no define el «point de vue», puesto que, según Ducrot «des points de vue différents peuvent avoir la même source» (Ducrot, 2001: 23). En el caso de «attitude», también hay una diferencia, puesto que la «attitude» del locutor, según Ducrot, se manifiesta hacia los enunciadores (distintos grados de adhesión o de no adhesión), mientras que en estos «attitude» se identifica con punto de vista. El hecho es que el locutor, el discurso, solo puede expresarse por medio de enunciadores, de puntos de vista, y que el sentido del enunciado resulta de la actitud del locutor hacia sus enunciadores, lo que remite al carácter dialógico del discurso y de los puntos de vista que lo constituyen.

La propiedad dialógica del discurso, enunciada por Bajtín, y según la cual el discurso se sitúa en la encrucijada de otros discursos que son constitutivos de su propio significado, aparece aquí como una propiedad del enunciado representada mediante el locutor, pero aparece además como una propiedad de la lengua, que se manifiesta bajo la forma de puntos de vista. Efectivamente, la representación discursiva de un punto de vista solo es posible mediante la relación discursiva, dialógica, con otros puntos de vista: *Pierre ne fume pas* solo puede construirse «en diálogo» con *Pierre fume*, pero también *Pierre fume* significa «en diálogo» con *Pierre tousse*, *Pierre a une pipe*, *Pierre a les dents jaunies*, etc. Esto es lo que hace aparecer el enunciado como un debate.

El locutor y los enunciadores son las instancias que permiten dar cuenta del juego polifónico que actualiza en el enunciado la propiedad dialógica del discurso. La pluralidad de voces se traduce aquí en pluralidad de instancias, pero además y sobre todo, en pluralidad de estatutos. El sentido del enunciado es único y también lo es el locutor, pero ese sentido resulta del debate entre dos o más puntos de vista, representados en el enunciado mediante dos o más enunciadores. El diálogo además, en este caso, al igual que entre discurso y punto(s) de vista, se da en una única dirección, exclusivamente en la dirección locutor-enunciadores: el locutor dialoga con sus enunciadores pero no a la inversa. Los puntos de vista solo son disociables del enunciado en la medida en que lo constituyen, al igual que los enunciadores son constitutivos del locutor y solo por ello disociables, y esa disociabilidad surge de un desdoblamiento discursivo.

La razón frecuentemente evocada, para que se produzca este desdoblamiento necesario en el discurso, es la interacción locutor-destinatario inherente a la comunicación, que, por una parte, determinaría la interpretación «guiada» del enunciado y, por otra parte, construiría el enunciado sobre el modelo de la relación comunicativa. En definitiva, la hipótesis que subyace, en profundidad, es la de una alteridad constitutiva de la lengua, que se manifiesta tanto en una dimensión «externa» como en una dimensión «interna».

Esta hipótesis aparece explícitamente mencionada en Ducrot (1984), pero parece haber pasado desapercibida al diluirse en las fórmulas tan repetidas del «dialogue cristallisé» y la presencia de «plusieurs voix qui s'entrechoquent». Sin embargo, la alteridad, el diálogo y la pluralidad comparten el mismo párrafo del «Avant-Propos» de *Le dire et le dit*:

Ce souci, qui, selon moi, est à la base du structuralisme en sémantique linguistique, est celui de donner à l'altérité (...) une «valeur constitutive». À la fois la théorie des actes de langage, telle que je l'ai comprise, et la théorie de la polyphonie fondent le sens sur l'altérité. En ce qui concerne la théorie des actes de langage, elle fonde le sens d'un énoncé sur les relations que celui-ci établit entre son énonciation et un certain nombre de prolongements «juridiques» que cette énonciation, selon lui, doit avoir. En ce qui concerne la théorie de la polyphonie, elle ajoute à cette altérité, pour ainsi dire «externe», une altérité «interne» —en posant que le sens d'un énoncé décrit l'énonciation comme une sorte de dialogue cristallisé, où plusieurs voix s'entrechoquent. (Ducrot, 1984: 9)

La teoría de la polifonía de Ducrot surge del análisis del enunciado, lo que explica que en su texto la alteridad aparezca como constitutiva del enunciado, pero nada se opone, y más bien todo propone que esa alteridad es constitutiva de la lengua, entendida esta en el sentido más amplio, como discurso, que incluye tanto los enunciados como los materiales con que se construyen. La imposibilidad de construir el discurso sin construir sus dobles, de construir el enunciado sin crear al locutor y a sus dobles, los enunciadore, reside en la imposibilidad de decir sin decirse al mismo tiempo, la imposibilidad de crear el yo si no es a través del otro. Y ese otro en el uno no es posible sin confrontarse, sin dialogismo⁵. Si el sentido del enunciado consiste en una descripción de su enunciación, y si el sentido es una construcción realizada siguiendo las consignas especificadas por el significado, estas consignas solamente pueden referirse a la enunciación de la unidad semántica. Si el fundamento de la enunciación es la polifonía, el desdoblamiento, la alteridad, y el significado de una unidad describe su enunciación, el significado ha de estar constituido necesariamente por alteridad.

El dialogismo, a mi modo de ver, se manifiesta desde las capas más profundas de la lengua, es constitutivo del significado, lo que determina la configuración polifónica del enunciado. El reconocimiento de la alteridad como primitivo semántico, como molde básico del significado, permite explicar el fenómeno polifónico en toda su extensión, su manifestación no solamente en lo que podríamos llamar niveles productivos de la lengua (discurso, enun-

5 Este es el principio que desarrolla Jacqueline Authier-Revuz, ofreciendo un interesante análisis en profundidad de las marcas de «heterogeneidad», de la presencia inevitable del otro en el discurso, como único medio, negativo, de hacer manifiesta la identidad del uno: «L'hétérogénéité montrée peut être considérée comme un mode de dénégation, dans le discours, de l'hétérogénéité constitutive qui, elle, relève de l'autre dans l'un» (1982: 145).

ciado, frase), los más estudiados hasta ahora, sino también y sobre todo en las unidades constitutivas (unidades del léxico, morfemas)⁶, así como la relación que se establece entre ellas.

Para explicar, de forma unitaria, el carácter dialógico de los mecanismos enunciativos, de la construcción del enunciado, de la elaboración del sentido, de la configuración del significado, y de la propia lengua, propongo la noción —dialógica— de *selección/exclusión* (cf. Donaire, 2003).

El sentido del discurso resulta de la confrontación de puntos de vista, siguiendo una dinámica dialógica de *selección/exclusión*, básica en la lengua, representada en el enunciado mediante el diálogo locutor-enunciadores: el locutor convoca a los enunciadores como centros de perspectiva⁷ de selección o de exclusión. Esta misma dinámica explicaría la configuración dialógica del punto de vista en tanto que instrucción semántica constitutiva del significado de las palabras: el punto de vista, entidad semántica bidireccional, dialógica, resulta de una operación de selección por exclusión o de exclusión por selección de un *punto de perspectiva* que construye el significado. Cobra sentido así la posibilidad abierta por Ducrot de definir la polifonía como un diálogo de voces que son en sí mismas dialógicas. Y se abren vías para explicar la relación locutor-enunciadores, la función de los enunciadores y la noción de punto de vista.

Apuntaré brevemente la posibilidad de definir la relación locutor-enunciadores en términos de selección/exclusión de puntos de vista; identificar los enunciadores con dinámicas de selección/exclusión relativas al significado de las expresiones lingüísticas⁸; definir los puntos de vista como el resultado de operaciones de selección/exclusión; y el sentido del enunciado como resultado de la combinación de operaciones de selección/exclusión (estrategias discursivas).

Un simple ejemplo para ilustrar las hipótesis: *Luc parviendrait à s'y incruster*. Integrado en un discurso, aparentemente este enunciado serviría para expresar un punto de vista favorable a *Luc*, al que se le reconocen determinadas capacidades, frente a un enunciado desfavorable como *Luc ne parviendrait pas à s'y incruster*, pero las capacidades atribuidas a *Luc* se presentan desde una perspectiva crítica. La crítica resulta de un debate entre distintos puntos de vista atribuidos a otros tantos enunciadores, de lo que da cuenta, en un primer nivel, un procedimiento morfo-semántico, el condicional y, en un nivel más profundo, el significado de «parvenir» y «s'incruster». El morfema *-rait* representa un diálogo entre un punto de vista de selección (*pvS<(Luc) parviendra>*) atribuido a E1 y un punto de vista de exclusión atri-

6 En Donaire (2004) y (2005) encontrará el lector un desarrollo de esta hipótesis.

7 Mantengo aquí el paralelismo señalado por el propio Ducrot con la distinción de Genette entre «narrateur» y «centre de perspective»: «Genette dit que le narrateur est celui 'qui parle', alors que le centre de perspective est celui 'qui voit'» (Ducrot, 1984: 208).

8 En este caso, selección/exclusión de frases estereotípicas (o *topoi*, o bloques semánticos,...).

buido a E2 (*pvE<(Luc) parviendra>*). El locutor, L, construye una dinámica de selección del debate entre estos dos puntos de vista confrontados (*S<pvS/pvE>*). Pero el significado de «parvenir» y «s'incruster» determina el sentido del enunciado, que resulta de una dinámica de exclusión por selección (*S<E>*). Efectivamente, el significado de «parvenir» se construye desde una perspectiva de exclusión, que podríamos definir como *E<moyens de réussir>*, es decir, «parvenir» es «réussir» sin tener en cuenta «les moyens». El significado de «s'incruster» se construye igualmente desde una perspectiva de exclusión, que incluye *E<faire partie à l'origine>* y *E<séparer>*. Medios semánticos y medios enunciativos colaboran en la configuración dialógica del enunciado.

Bibliografía

- Authier-Revuz, J. (1982): «Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, 26, 91-151.
- Bres, J. (1998): «Entendre des voix: de quelques marqueurs dialogiques en français», en Bres, J. y otros (eds.): *L'autre en discours*, Montpellier III, Praxiling, 191-212.
- Donaire, M^a L. (2000): «Polifonía y punto de vista», *Revista iberoamericana de Discurso y Sociedad*, 4/2, 73-87.
- (2003): «Les sélecteurs du subjonctif, un domaine sémantique défini?», *Thélème*, (n^o especial *Des mots au discours: Études de linguistique française*), 127-142.
- (2004): «La polifonía, una relación binaria», en Arnoux, E. y García Negróni, M^a M. (eds.): *Homenaje a Oswald Ducrot*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 117-133.
- (2005): «El espacio (discursivo) del otro en la lengua/en la enunciación», en Sirvent Ramos, A. (ed.): *Espacio y texto en la cultura francesa/Espace et texte dans la culture française*, 3, Universidad de Alicante, Alicante, 1481-1493.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París.
- (2001): «Quelques raisons de distinguer 'locuteurs' et 'énonciateurs'», en Olsen, M. (ed.): *Les polyphonistes scandinaves/De skandinaviske polyfonister*, 3, Roskilde trykkeri, 19-41.

«Polifonía discursiva y/o lingüística»

Janina Espuny Monserrat
Universidad de Barcelona

Introducción

Polifonía en la lengua, y en el habla, parece que tiene que haber obligatoriamente. Polifonía en el sentido de pluralidad (de voces, puntos de vista, sentidos, posiciones, que adopta el hablante). Creo que esta idea de pluralidad es justamente la que permite diferentes perspectivas polifónicas y, consecuentemente, diferentes clasificaciones de los hechos polifónicos. Voy a proponer aquí una mirada más, y ciertamente parcial, sobre la polifonía.

Hay polifonía (o pluralidad) porque las palabras, o los enunciados, pueden querer decir varias cosas, potencialmente; porque quieren decir varias cosas a la vez; o porque remiten al discurso (posible o real) de otra persona o situación. Voy a hablar de estos tres tipos de pluralidad en relación a lo que hace el hablante en su discurso.

1. Potencialidad de la lengua

Hace poco, y después de haber leído acerca de la polifonía lingüística (M^a L. Donaire, 2004), un amigo me decía (1): «Estoy alucinado por la actitud de tal persona», y yo le respondí: «¿En qué sentido?», lo cual me hizo ver que, si ninguna otra información (entonativa, gestual) especifica el valor del adjetivo «alucinado» en este ejemplo, este puede orientar tanto hacia lo positivo como hacia lo negativo. También me hizo ver que todo enunciado necesita la inscripción en uno de los dos sentidos (como queda demostrado en (1) por mi propia pregunta). Como dice M^a L. Donaire, las palabras contienen una *relación binaria*: el hablante selecciona en su enunciado uno de los dos puntos de vista posibles ('favorable'/'desfavorable') que permite el léxico, con lo que excluye otros sentidos discursivos.

En este sentido se puede decir que la lengua es polifónica: las unidades de la lengua indican (según Ducrot, 1984), pueden orientar hacia uno u otro punto de vista; son maleables, por decirlo de alguna manera.

4 y 5 se refieren a que es la primera vez que Joseph juega al «tac-o-tac» (el tema de la conversación es el tac-o-tac); pero si tenemos en cuenta el contexto, es decir la razón por la cual Joseph va hacia Georgette, 4 y 5 también se refieren a que es la primera vez que se declara (el objeto de deseo, o tema de la conversación, es Georgette, me); en uno u otro caso queda justificado que no sepa cómo hacerlo. El hablante, Joseph, se desdobra con esta ambigüedad, permitiendo así que su interlocutora escoja ella misma el referente (declaración o juego de azar) de su intervención; y de hecho, ella escoge el referente menos «delicado» o personal (ver un análisis más detallado de este ejemplo en Espuny, comunicación en este mismo volumen).

En los ejemplos (1) y (2), el sujeto escoge uno de los sentidos posibles de su enunciación; mientras que en los ejemplos (3) y (4), la enunciación misma del hablante pone en la escena discursiva dos posiciones a la vez.

3. Polifonía discursiva

Otro caso de dualidad, parecido al anterior por el hecho de que el hablante queda desdoblado en su discurso, incluye la diferencia siguiente: el hablante no se refiere a dos objetos de la misma situación enunciativa, ni a dos puntos de vista opuestos a la vez, sino que se refiere a otro discurso o a otra situación discursiva, haciendo aparecer en su enunciación, más o menos explícitamente, fragmentos que no le pertenecen propiamente.

Un hablante que dice:

- (5) Joseph *malheureux au jeu...*
 Georgette oui, oui, c'est ce qu'on dit
 (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001)

está utilizando un discurso del que no es responsable: es una verdad general («Heureux au jeu, malheureux en amour»), en la que el sentido común permite darle la vuelta, hecho pues doblemente polifónico.

Estos son los casos más evidentes de polifonía discursiva, donde hay superposición de discursos: el hablante convoca en su enunciación otro discurso sostenido (o sostenible) en otra ocasión.

Conclusión

No es que tenga que escoger entre estos tres tipos de polifonía o pluralidad, pues los tres aparecen claramente; pero me decanto más bien hacia la concepción de la polifonía como un hecho discursivo: es decir como una representación de otro discurso (de otra voz o de otro referente), y como un fenómeno que nos permite decir si un discurso es personal (original, claro) o impersonal (de otra persona, ambiguo). Esa concepción es la que permite hablar de segmentos subjetivos y de segmentos polifónicos (como hace Roulet, 1985), y también la que permite analizar la función comunicativa de los últimos en el discurso.

En efecto, me he interesado mucho por la función de esa otra voz en el propio discurso, relacionando esta presencia con diferentes intenciones del hablante (Espuny, 1999 y 2002): manifestar acuerdo, desacuerdo, polemizar, entre otras. Y otra intención que le veo al uso polifónico, quizá más general, es que el hablante se quiere esconder a sí mismo, es decir no quiere, o no puede (porque esa decisión no siempre es consciente y voluntaria), hablar en su nombre y/o mostrarse claramente.

Así pues, esta concepción discursiva, y por ello funcional, incluye la dualidad enunciativa y la polifonía discursiva (puntos 2. y 3.). En cuanto a la polifonía lingüística (punto 1.), con la que el hablante hace la selección de lo que le permite la lengua, creo que equivale más bien a manifestar subjetividad: porque en su discurso, el hablante escoge, es sujeto de un solo punto de vista; o aun, dicho de otro modo: busca las palabras en función de su propia visión o de su propia experiencia de las cosas. En cambio, en la dualidad enunciativa y discursiva, el hablante es sujeto de dos o más puntos de vista, es decir, se presenta dualmente, si no pluralmente; sus palabras reflejan varios significados, entre los cuales algunos ya han sido escuchados anteriormente. Y, para poder estudiar la función del uso de esa dualidad o pluralidad en el discurso, tengo que mantener el sentido restringido (y menos abstracto, Nølke, 2002) de polifonía en el discurso. Lo cual no invalida, me parece, la posibilidad de la polifonía (o pluralidad) lingüística; aunque quizá convendría utilizar otro término.

Bibliografía

- Donaire, M^a L. (2004): «La polifonía, una relación binaria», en Arnoux, E. y García Negroni, M^a M. (eds.): *Homenaje a Oswald Ducrot*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 117-133.
- Ducrot, O. (1984): «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation», *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París, 171-233.
- Espuny, J. (1999): «La diaphonie dans l'échange en face à face», *Cahiers de linguistique française*, 21, 61-77.
- (2002): «L'expression de la subjectivité dans un texte polyphonique», en Figuerola, M. C. y otros (eds.): *La lingüística francesa en el nuevo milenio*, Milenio, Lérida, 229-234.
- Nølke, H. (2002): «Polyphonie», en Charaudeau, P. y Mainguenaueau, D. (dirs.): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, París, 444-448.
- Roulet, E. y otros (1985): *L'articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Berna.
- Vion, R. (1998): «La dualité énonciative dans le discours», en Jolivet, R. y Epars Heussi, F. (eds.): *Mélanges offerts à Mortéza Mahmoudian*, *Cahiers de l'ISL*, 11-II, 425-443.

Diálogo de enunciadores y jerarquía

Jesús Vázquez Molina
Universidad de Extremadura

El concepto de «enunciador» aparece por primera vez en Ducrot (1980) y alcanza su pleno desarrollo en el capítulo que Ducrot (1984) dedica al esbozo de una teoría polifónica de la enunciación.

Sin embargo, tal concepto resulta actualmente uno de los más controvertidos de esa teoría. El propio término, se quiera o no, evoca al responsable de la enunciación, convirtiéndolo en una especie de sinónimo del locutor. De hecho, otros lingüistas lo utilizan en el sentido de «responsable del enunciado» —como Culioli, que lo opone a un *co-énonciateur*¹— por no hablar de otras denominaciones como *énonceur* (Forest, 1999), cuyo parentesco formal contribuye a aumentar la confusión sobre el sentido que Ducrot da a esta figura.

Recordemos, sin embargo, que Ducrot se esfuerza en diferenciar locutor y enunciador: los enunciadores son responsables de las diferentes «voces» existentes en el interior del enunciado, pero siempre sin que puedan atribuírseles las propiedades exclusivas del locutor. De hecho señala que «on ne leur attribue pas des mots précis» y que solo se expresan mediante la expresión de distintos puntos de vista, aunque también pueden expresar «posiciones» o «actitudes». Esta ambigüedad en cuanto a su estatus y funcionamiento hace inevitable que la figura del enunciador acabe siendo víctima, por un lado, de una cierta «personificación», y, por otro, de una falta de definición en cuanto a su naturaleza. Sin contar, además, las muy escasas referencias que en los textos de Ducrot aluden a las relaciones con el locutor, ni tampoco con el resto de enunciadores presentes en el enunciado.

Esta falta de precisión se explica al observar el escaso avance que experimenta la teoría polifónica de la enunciación hasta fechas muy recientes, quedando así sin concretar aspectos clave de su aplicación; dejando aparte fenómenos como la ironía, la negación o el discurso indirecto, todos ellos tratados en Ducrot (1984).

1 Véase Groussier y Rivière (1996), s.v. «énonciateur».

La indefinición de esta figura provoca incluso que investigadores situados en la teoría polifónica, sin rechazar la existencia de diferentes voces enunciativas, piensan que estas se expresan directamente, mediante *puntos de vista*. Esa es la opción elegida por la escuela escandinava de la polifonía, con Henning Nølke a la cabeza. En esencia, el lingüista danés renuncia a establecer una etapa intermedia —cuyos protagonistas serían los enunciadores— y que sería la encargada de vincular locutor con puntos de vista. Al contrario, plantea una relación directa, entendiendo que de alguna manera los enunciadores serían inútiles, al estar indisolublemente ligados a un punto de vista concreto².

Otra perspectiva es la adoptada por M^a Luisa Donaire, quien también privilegia el concepto de punto de vista sobre el de enunciador, ya que el primero constituye la unidad polifónica básica. Dentro de esta perspectiva, enunciador y punto de vista son indisociables, como dos aspectos de una misma realidad discursiva; se trata, por tanto, de una distinción metodológica.

Otra de las cuestiones que más arriba he calificado de «poco definidas» es la relación entre enunciadores y locutor. Según Ducrot, es el locutor quien organiza los puntos de vista y actitudes de los enunciadores, oponiéndose, distanciándose de ellos, mostrando su desacuerdo, etc. En ese sentido, podría resultar redundante hablar de enunciadores y bastaría decir, con Nølke, que el locutor se vincula de diferentes maneras con los distintos puntos de vista existentes en el enunciado. Pensar que el locutor convoca a los enunciadores para luego ir descartando puntos de vista resulta una explicación demasiado complicada que, en mi opinión, contribuye poco a la comprensión de la polifonía, convirtiéndola, al contrario, en una pesada maquinaria de innecesaria complejidad: «La machine est si lourde qu'elle devient difficile, pour ne pas dire impossible, à mettre en œuvre» (Larcher, 1998: 222).

La solución más adecuada sería simplificar de algún modo la propuesta de Ducrot, refiriéndonos a la relación entre locutor y enunciadores con dos únicos términos: «favorable» y «desfavorable». En cuanto a los enunciadores en sí mismos, puede decirse que entablan un «diálogo» o más bien un debate, expresado a través de los puntos de vista que llevan aparejados³. Creo que es pertinente añadir, tal como veremos más adelante, que en este diálogo interno, la importancia de cada uno no es idéntica, sino que puede establecerse algún tipo de jerarquía en función de su relevancia argumentativa en el enunciado.

Si bien en el ámbito de la oración simple podemos observar este diálogo enunciativo, las construcciones más complejas permiten apreciar más clara-

2 Véase, entre otros trabajos del autor, Nølke (1994 y 2001).

3 Sigo aquí a Donaire (1998 y 2000), entre otros trabajos.

4 Simplifico aquí para la exposición los cuatro niveles que propone Donaire (2004): lingüístico, frástico, enunciativo y discursivo, dado que me centraré solo en dos de ellos.

mente la complejidad de la estructura polifónica y sus diferentes niveles. Dejando aparte el campo de la polifonía discursiva, que no solo supera el ámbito sintáctico, sino que remite a personajes del discurso como el sujeto hablante o el locutor, podemos delimitar la polifonía en la lengua fundamentalmente en dos niveles⁴, el de la frase (en el sentido que le da Ducrot) y el de las unidades léxicas. Incluso en la propia morfología, como se verá más adelante en el caso del modo subjuntivo. En cualquiera de ellos, la polifonía aparece como una «relación binaria», tal como la define Donaire (2004), configurada como una operación de selección/exclusión de una orientación argumentativa determinada.

Igualmente es de utilidad el concepto de «dimensión diálogica» que Bres toma de Bajtín para aplicarla al diálogo interno de los enunciadores en el seno de un discurso. Entiende Bres que el dialogismo debe dejar huellas en el enunciado que permiten analizar lingüísticamente este fenómeno. Esas marcas son numerosas como las que caracterizan al condicional, a la negación, a la comparación o la concesión, entre otras muchas. En el análisis de este tipo de enunciados el autor toma de Bally la distinción entre *modus* y *dictum*: «Je dirai que l'énonciateur modalise un dictum —le transformant de ce fait en un énoncé actualisé» (Bres, 1999: 72).

Aunque el marco metodológico en el que se sitúa Bres es fundamentalmente discursivo y, por tanto, no coincide con mi enfoque que se centra más en las unidades léxicas y en el ámbito de la frase, existe acuerdo en considerar polifónicas secuencias como las precitadas. A este respecto, la negación constituye uno de los ejemplos más clásicos de esa dimensión y también uno de los más generalmente aceptados, incluso por investigadores ajenos a la polifonía. Por esta razón, se considera generalmente que un enunciado en forma negativa lleva implícito de alguna manera el rechazo a un juicio afirmativo sobre el contenido que expresa.

El análisis de una secuencia lingüística compleja en la que la negación se pone de manifiesto en diferentes niveles, tanto en el léxico como en la sintaxis, permitirá ejemplificar mi hipótesis de partida, a saber, que existe una jerarquía entre los enunciadores, en función de su mayor autonomía o dependencia en el seno de la frase. En primer lugar se observará que la complejidad sintáctica es el reflejo de una mayor complejidad semántica, en la que distintos puntos de vista cuya importancia es muy diversa, y cuyas orientaciones son semejantes u opuestas, debaten entre sí y nos muestran el «esqueleto» enunciativo. Unos puntos de vista se situarán, pues, en un nivel enunciativo más «profundo» que otros, y determinarán una especie de «tema» central, mientras que otros tienen mayor grado de dependencia y no son esenciales para conocer la orientación argumentativa de un enunciado concreto.

Examinemos a continuación el enunciado siguiente:

(1) *Je ne nie pas que ces interprétations ne soient ingénieuses.*

Al analizar semánticamente esta frase comenzaré por el segmento que constituye su *dictum*: *ces⁵ interprétations soient ingénieuses*. Esta secuencia en modo subjuntivo tiene ya carácter polifónico. Para su análisis distinguiré dos enunciadores, e1 y e2, introductores de puntos de vista opuestos.

E1, responsable de un punto de vista favorable a «ces interprétations sont ingénieuses».

E2, responsable de un punto de vista desfavorable a «ces interprétations sont ingénieuses»⁶.

Respecto a la importancia de cada uno, e1 y e2 se sitúan en un primer momento en el mismo plano jerárquico. Sin embargo, la modalización de ese *dictum* efectuada por el lexema *nier* selecciona ya el punto de vista del enunciador e2, actualizándolo⁷. Esa operación de selección es la que marca el elemento *nier*; como operador de negación léxica cuya función es la misma que la de la negación sintáctica: *nier X* significa refutar el contenido del predicado *X*. Es esta operación la que atribuimos a e3. Por tanto, podemos decir que e3 excluye e1 por selección de e2.

Pero a su vez esta unidad léxica (*nier*) aparece bajo la influencia de una negación sintáctica, representada por *ne...pas*, lo que provoca una inversión en la orientación del enunciado, función que atribuyo a e4. Este enunciador restaura el punto de vista e1, previamente rechazado y, consiguientemente, se opone a e2. En los mismos términos expresados más arriba, e4 selecciona e1 por exclusión de e2. Consiguientemente, el enunciado queda ahora orientado en el sentido de e1: *ces interprétations sont ingénieuses*.

Por último, observamos que este enunciado contiene un morfema (*ne*) habitualmente llamado expletivo. Su función es la de argumentar contra e1, se trata de una marca de debate, cuya presencia opcional se explica desde el momento en que *ne pas nier X* no es semánticamente equivalente de *affirmer X*, o *croire X (j'affirme/je crois que ces interprétations sont ingénieuses)*, aunque tenga la misma orientación argumentativa. Se trata esta última de una secuencia cuya estructura enunciativa es mucho más simple, con 2 únicos puntos de vista: e1, favorable a «ces interprétations sont ingénieuses» y e2 favorable a la secuencia «j'affirme (que)».

5 El demostrativo remite a una enunciación anterior, y no es objeto de este análisis.

6 Otra forma de representación sería *ces interprétations —être— ingénieuses* en términos de «objet représenté» (Haillet, 2002). El autor formula el principio de *representación discursiva* que implica otros dos: el de *objeto representado* y el de *punto de vista*. Un enunciado dado sería pues la representación de al menos un punto de vista sobre el objeto correspondiente.

7 Vuelvo a usar un término de Bres. En el caso de la negación y precisamente con el fin de marcar la jerarquía entre enunciadores, e1 y e2 son sustituidos respectivamente por e1 y E1. E1 (en mayúsculas) es el enunciador que pone en escena a e1, haciéndolo responsable del enunciado positivo (Bres, 1999: 73).

Muy distinto es el caso de la frase analizada, en la que nos encontramos con varios debates enunciativos: el introducido por el modo subjuntivo (e1/e2), el provocado por *nier* (e3), refutando el contenido de e1 y, por tanto, seleccionando el punto de vista (pdv) de e2 por exclusión de e1, y finalmente el que desencadena la negación *ne...pas* (e4), que selecciona e1 por exclusión de e2, señalando así la orientación argumentativa del enunciado en cuestión.

Un último punto de vista (e5) es el que deja como marca el elemento *ne*, que instruye un punto de vista cuya orientación coincide con *nier* (pdv de e3), lo cual hace que excluya e4. Esta marca del debate entre e3 y e4 da cuenta de la polémica interna entre ambos enunciadores y, tal como he avanzado más arriba, demuestra la complejidad de la trayectoria argumentativa seguida, muy alejada de la frase afirmativa equivalente⁸. De ahí que este tipo de enunciados formen parte frecuentemente de una estrategia concesiva, como se aprecia en el ejemplo siguiente con el encadenamiento del conector *mais*:

(1a) *Je ne nie pas que ces interprétations (ne) soient ingénieuses, mais elles ne sont pas du tout vraisemblables.*

Para finalizar, y a modo de conclusión, conviene realizar algunas precisiones a la luz del ejemplo analizado.

1. Al principio he manifestado que, según Ducrot, los enunciadores «hablan» pero sin que pueda serles atribuida palabra alguna. Sin embargo, en este ejemplo, cada punto de vista parece expresar un fragmento de enunciado. Es obvio que se trata aquí únicamente de la representación formal de procesos de los que sería responsable un enunciador E, y es el locutor quien selecciona el o los puntos de vista que considere pertinentes para la orientación argumentativa de su enunciado.
2. Aplicando el concepto de polifonía como relación binaria al análisis de las secuencias negativas, nos encontramos con un punto de vista que se excluye frente a otro que se selecciona. En el ejemplo (1) esto se pone de manifiesto claramente con los enunciadores E3 y E4, que seleccionan cada uno puntos de vista opuestos y excluyen respectivamente a e1 y a e2.
3. En esta estructura dialógica o de debate interno de los enunciadores, no todos ellos se sitúan en el mismo plano enunciativo ni tienen la misma importancia. En el ejemplo estudiado, e1 y e2 representan aserciones cuyo grado de autonomía es mínimo y dependen de la selección o exclusión que sobre ellos opera E3. E4 aparece como el punto de vista fundamental, ya que es el punto de vista que marca la orientación argumentativa del enunciado y es, por tanto, el seleccionado por el locutor frente a e3.

⁸ En realidad, la función del mal llamado *ne* expletivo es más compleja. Para un análisis pormenorizado de los contextos en los que puede aparecer, vid. Vázquez Molina (2004).

4. En cuanto a e5, se trata de un enunciador que actúa como un refuerzo argumentativo o marca de debate y que, en este caso concreto, solo puede activarse cuando aparecen e3 y e4 conjuntamente (secuencia *ne pas nier X*). Al tratarse de una marca opcional, el locutor decide cuándo la activa y, como ya hemos visto, ello dependerá de que quiera o no destacar el debate enunciativo en una estructura de trayectoria tan compleja.
5. No he tratado de la función del elemento QUE, integrador de la estructura *X que Y*. Remito especialmente al análisis de Donaire (1998) quien lo caracteriza como un gestor de puntos de vista, que en el caso del subjuntivo se atribuyen a dos enunciadores diferentes.
6. Por último, hemos visto que cada enunciador es responsable de un punto de vista que deja una huella en la frase, ya sea el valor semántico de un modo verbal (el subjuntivo), una unidad léxica (*nier*), un operador de negación (*ne...pas*) o un morfema gramatical (*ne*). Sin duda, el ejemplo analizado no puede arrojar conclusiones ni mucho menos definitivas, por lo que no puedo afirmar, en este estadio de la investigación, que esta huella sea una condición indispensable para la existencia de un punto de vista concreto.

Bibliografía

- Bres, J. (1999): «Vous les entendez? Analyse du discours et dialogisme», *Modèles linguistiques*, XX, 2, 71-86.
- Donaire, M^a L. (1998): «Sinfonía en *que* y formas de polifonía», *Signo y Señal*, 9, 109-144.
- (2000): «Polifonía y punto de vista», *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, 2, 4, 73-88.
- (2004): «La polifonía, una relación binaria», en Arnoux, E. y García Negroni, M^a M. (eds.): *Homenaje a Oswald Ducrot*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 117-133.
- Ducrot, O. (1980): *Les échelles argumentatives*, Les Éditions de Minuit, París.
- (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París.
- Forest, R. (1999): *Empathie et linguistique*, PUF, París.
- Groussier, M.-L. y Rivière, C. (1996): *Les mots de la linguistique. Lexique de linguistique énonciative*, Ophrys, París.
- Haillet, P. (2002): *Le conditionnel en français: une approche polyphonique*, Ophrys, París.
- Larcher, P. (1998): «Le concept de polyphonie dans la théorie de Oswald Ducrot», en Vion, R. (ed.): *Les sujets et leurs discours*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 203-224.
- Nølke, H. (1994): *Linguistique modulaire: de la forme au sens*, Peeters, Lovaina/París.
- (2001): *Le regard du locuteur 2*, Éditions Kimé, París.
- Vázquez, J. (2004): *La negación expletiva en francés*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres.

4. Polifonía y FLE

La polyphonie dans l'unité didactique

Severina Álvarez González

Universidad de Oviedo

La première finalité de l'apprentissage d'une langue étrangère n'est autre que celle de se communiquer. La communication met en jeu tout l'être humain c'est-à-dire toutes les aptitudes de la personne. Elle ne se réduit pas à une simple transmission d'information, basée sur une opération d'encodage et de décodage. Cette situation de communication est beaucoup plus complexe, tenant compte qu'il existe des opérations cognitives qui nous permettent d'une part d'interpréter l'univers symbolique dans lequel nous vivons et d'autre part de construire du sens susceptible d'être interprété.

On considère que l'individu est un acteur social qui, tout en construisant sa langue, construit également sa personnalité et son appartenance sociale.

Les langues véhiculent chacune d'entre elles une culture et une histoire et c'est pour cela que l'apprentissage d'une langue étrangère nous permet d'ouvrir une fenêtre sur une nouvelle culture et, d'une certaine manière, nous façonne notre vision du monde.

Développer une approche plurilingue, préserver la richesse linguistique et culturelle de l'Europe et multiplier les possibilités d'apprendre les langues tout au long de la vie sont les principaux objectifs du Conseil de l'Europe qui sont repris dans le *Cadre européen commun de référence pour les langues* (2001: 10) et que nous citons ci-dessous:

(...) que le riche patrimoine que représente la diversité linguistique et culturelle en Europe constitue une ressource commune précieuse qu'il convient de sauvegarder et de développer et que des efforts considérables s'imposent dans le domaine de l'éducation afin que cette diversité (...) devienne une source d'enrichissement et de compréhension réciproque.

(...) que c'est seulement par une meilleure connaissance des langues vivantes européennes que l'on parviendra à faciliter la communication et les échanges entre Européens de langue maternelle différente et, partant, à favoriser la mobilité, la compréhension réciproque et la coopération en Europe et à éliminer les préjugés et la discrimination.

(...) que l'apprentissage des langues doit se poursuivre toute une vie et il convient de le promouvoir et de le faciliter tout au long du système éducatif.

Toutes ces diverses réflexions au sujet de l'importance du processus d'acquisition et d'apprentissage d'une langue nous entraînent, d'une certaine manière, à considérer l'unité didactique comme un outil essentiel dans cet engrenage puisqu'elle constitue la charnière entre l'enseignant et l'apprenant.

Au sein de l'unité didactique, les différents partenaires qui entrent en jeu et qui maintiennent une relation étroite sont: l'enseignant, l'apprenant et les différentes composantes (linguistiques, sociolinguistiques et pragmatiques). Enseignant, apprenant et composantes sont les voix polyphoniques de l'unité didactique et elles se trouvent en interrelation sous toutes leurs formes d'usage et d'apprentissage d'une langue. Tout acte d'apprentissage et d'enseignement est concerné par chacune de ces dimensions.

1. Le rôle de l'enseignant pour faciliter l'apprentissage de la langue étrangère

Pour faciliter la communication dans la salle de classe, il s'agit avant tout de créer une atmosphère différente et de susciter un partage de responsabilité: quand l'enseignant aura accepté de perdre le monopole des questions et des corrections, de discuter avec les élèves les objectifs des activités proposées, quand les élèves sauront véritablement écouter ce que disent leurs voisins et leur parler directement, ce n'est qu'alors que se tissera un réseau de communication beaucoup plus proche de ce qui se passe dans la vie réelle.

Le rôle de la personne enseignante n'est autre que celui de transmettre des connaissances et pour atteindre ce but il devient médiateur, guide, catalyseur et orientateur. L'enseignant vise à développer chez l'apprenant le sens de l'initiative et le goût de la recherche sachant que ces dispositions favorisent le développement cognitif. L'enseignant est conscient qu'un processus d'apprentissage n'est efficace que si lui, en tant que négociateur, il suscite un climat favorable à la réflexion, motive le questionnement, accepte l'ensemble des réponses, place l'apprenant dans des situations d'apprentissage authentiques. L'enseignant sera donc un outil d'apprentissage, un pilier fondamental pour transmettre les stratégies d'acquisition des apprentissages visés.

2. L'apprentissage centré sur l'apprenant

De nos jours, l'apprentissage d'une langue est essentiellement centré sur l'apprenant, ce qui signifie que celui-ci devient la cible prioritaire de la méthode. L'élève est le sujet et l'acteur principal de l'apprentissage et non son objet ou le simple destinataire d'une méthode. Il doit être placé dans des situations qui lui permettent de développer progressivement son autonomie et son sens des responsabilités pour apprendre et prendre conscience des contraintes et des défis inhérents à la prise de décision. L'élève doit envisager l'enseignant comme un guide, au fur et à mesure qu'il développe son expertise ou sa maîtrise. De ce fait, il développe plus d'autonomie et plus de res-

pensabilité. Il n'apprend pas tout seul et de façon isolée. Il est, en effet, largement reconnu aujourd'hui que l'apprenant d'une langue est lié aux contacts sociaux qu'il entretient avec d'autres sujets, et aux activités sociales auxquelles il participe.

Afin de mener à bien les diverses situations communicatives dans lesquelles il se trouve, les apprenants utilisent un certain nombre de compétences acquises au cours de leur expérience antérieure. Celles-ci, d'une façon ou d'une autre, contribuent notablement à la capacité communicative de l'apprenant.

Quelles sont alors les compétences qui interviennent, chez l'apprenant, dans l'apprentissage d'une langue étrangère?

1. Les savoirs: que l'on peut définir comme la connaissance du monde qui les entoure et qui englobe la connaissance acquise non seulement par l'expérience, par l'éducation mais aussi par l'information, c'est-à-dire la connaissance de la société et de la culture de la communauté.
2. Les savoir-faire ou habilités: que l'on peut définir comme la connaissance des procédures qui conduit à la réalisation des buts. Les savoir-faire correspondent au «comment» de l'action et ne peuvent se développer que dans un contexte d'action.
3. Les savoir-être: que l'on peut définir comme tous les éléments qui constituent la personnalité de l'apprenant qui ne sont autres que les attitudes, les motivations, les valeurs, les croyances, les traits de la personnalité.
4. Les savoir-apprendre c'est utiliser tout son potentiel intellectuel en sachant le stimuler, en travaillant l'attention, la mémorisation, la compréhension, c'est s'outiller pour faciliter l'apprentissage. Savoir-apprendre est, en définitive, un processus d'apprentissage intellectuel qui se développe dans l'action.

3. Les différentes composantes

Le Conseil de l'Europe à travers sa publication le *Cadre européen commun de référence* (2001: 17-18) définit ces trois compétences:

- A. La composante linguistique a trait «aux savoirs et aux savoir-faire relatifs au lexique, à la phonétique, à la syntaxe et aux autres dimensions du système d'une langue, pris en tant que tel, indépendamment de la valeur sociolinguistique de ses variations et des fonctions pragmatiques de ses réalisations».
- B. La composante sociolinguistique: «elle renvoie aux paramètres socio-culturels de l'utilisation de la langue». «Sensible aux normes sociales», elle comprend les marqueurs de relations sociales, les règles de politesse, les proverbes populaires, les différents registres, le dialecte, l'accent.

- C. La composante pragmatique «elle constitue la mise en oeuvre fonctionnelle des moyens langagiers». La composante pragmatique comprend la compétence discursive, c'est-à-dire, organiser, structurer et adapter un discours.

4. Construction d'une unité didactique ou d'apprentissage

Comment peut-on élaborer une unité didactique? Quelles sont ses parties?

Il nous semble important de signaler que l'unité didactique doit se fonder essentiellement sur une estimation des besoins des apprenants et de la société dans laquelle ils vivent. L'enseignant doit être capable de créer une unité didactique qui réponde aux intérêts de ses apprenants et, ainsi pouvoir atteindre, d'une manière satisfaisante, les objectifs ciblés. L'unité didactique est un matériel personnalisé c'est-à-dire que son efficacité ne devient maximale que lorsqu'on l'utilise pour un groupe bien déterminé et dans une situation communicative concrète. Lorsqu'elle devient interchangeable, elle perd une grande partie de tout son potentiel.

Entre l'enseignant et l'apprenant se situe l'unité didactique comme médiateur avec une double fonction: transmettre un contenu et rendre possible la pratique de l'enseignement. L'unité didactique est bien plus qu'un outil de travail pédagogique; elle remplit le rôle de véhicule de perfectionnement des connaissances de l'enseignant et devient un prolongement de son action. C'est un découpage du temps pour permettre la répartition des activités et c'est aussi le temps qu'il faut pour apprendre, pour fixer les acquis, pour se les approprier.

Dans l'unité didactique il existe des parties communes qui seraient représentées par:

1. Les objectifs généraux déterminent ce que les apprenants seront capables de maîtriser à la fin de la formation.
2. Les objectifs spécifiques s'adressent à l'apprenant et lui donnent une idée claire de ce qu'il doit apprendre.
3. Les activités d'apprentissage fixées par l'enseignant. Elles permettent à l'apprenant d'assimiler le contenu de l'unité et de mettre la théorie en pratique. Concrètement les activités d'apprentissage peuvent être sous forme de: questions à choix multiples, questions d'associations (lier deux éléments pour former une question) et questions de production (question nécessitant la rédaction d'un texte).
4. Les supports utilisés: les différents médias tels que son, séquence, vidéo,...
5. La méthodologie: l'approche communicative est la méthode la plus apte puisqu'elle vise à faciliter chez l'apprenant son actualisation culturelle, son sens critique et ses compétences communicatives par des activités d'appropriations, d'engagement et de dépassement culturel.

6. L'évaluation permet de situer le niveau des apprenants, de les aider dans leur apprentissage, de leur indiquer ou de les amener à élaborer, par et pour eux-mêmes, les moyens d'améliorer leur compétence et leur performance.

L'évaluation telle qu'elle est aujourd'hui recommandée consiste à développer chez l'apprenant une attitude de vigilance et d'autoanalyse, d'introspection qui le conduise à ne pas s'arrêter au constat d'un résultat, mais au contraire à chercher à mieux comprendre son propre fonctionnement cognitif.

Comment créer une unité didactique ou d'apprentissage personnalisée et opérante?

A. La conception.

Avant d'agir, l'enseignant doit opérer des choix, concevoir le cadre de son enseignement. Il doit également donner des réponses aux questions suivantes: Quelles sont les compétences recherchées? Dans quel domaine? Quelles activités choisir? Quelle évaluation mettre en place?

L'activité de l'enseignant consistera donc à déterminer les compétences recherchées à la fin d'une unité didactique, à les situer dans un domaine d'activité, à déterminer les savoir-faire et les savoir-être à acquérir et à prévoir les modalités d'évaluation.

B. L'élaboration.

Nous allons passer à vous présenter un modèle d'unité didactique dont le public visé est des étudiants de deuxième année de tourisme. L'objectif principal de cette unité didactique est celui d'atteindre une véritable compétence communicative non seulement dans sa partie linguistique, sociolinguistique mais aussi dans celle qui recouvre les aspects pragmatiques.

Notre premier point de départ consiste à sélectionner le domaine dans lequel nous désirons articuler cette unité didactique. Étant donné que notre public ciblé est des étudiants de tourisme, notre choix va se centrer sur un thème professionnel pertinent qui est celui des voyages. Ce sujet va nous permettre d'ouvrir, à la fois, des sous-thèmes tels que les transports, le climat, les loisirs, les horaires de travail, de magasins,...

1. Titre de l'unité didactique: *Visitons la Belgique!*¹

2. Les objectifs de l'unité didactique:

- Comprendre et exprimer oralement l'information globale et spécifique des messages oraux et écrits sur les différents aspects de la vie en Belgique.
- Être capable de donner et de demander des informations, de prendre des décisions et savoir exprimer ses goûts et ses préférences.

1 La Belgique est un pays très peu connu par nos étudiants et c'est pour cette raison que nous avons choisi cette option face à la France qui apparaît pratiquement dans tous les manuels de français langue étrangère. La découverte ensemble de la Belgique peut apporter une expérience enrichissante.

- Être capable de comprendre et d'utiliser des documents authentiques.
- Apprendre à développer un esprit critique-constructif.
- Être capable de valoriser l'apport des autres cultures sur la nôtre et de voir les avantages que ces échanges nous offrent.

3. Organisation de la tâche:

La tâche de notre unité didactique comprend la préparation du voyage et l'élaboration d'un livre de bord².

Toute la classe:

- Connaître la Belgique: texte et questions (vrai/faux) et rédiger dix raisons pour aller en Belgique.
- Audition d'une chanson: *Bruxelles* de J. Brel. Chanson à trous et questions.
- Écrire une lettre, carte postale: rédiger une lettre à l'office de tourisme.
- Débat: le mode de vie espagnol ou belge?
- Demander une information à la gare, à l'hôtel,...

En groupe:

- Les transports: texte sur les différents transports en commun. Questions et exercices grammaticaux de prépositions.
- La gastronomie: les recettes typiquement belges. Sur Internet, chercher la recette de la gaufre de Liège et apporter les ingrédients.
- Préparer la valise pour le voyage: faire une liste des différents vêtements.
- Chercher des informations sur: les villes principales de la Belgique, les musées, les fêtes nationales, les institutions européennes, la famille royale.

(Chaque groupe va travailler sur un des ces aspects pour le présenter oralement).

4. Critères d'évaluation:

- Lire et comprendre des brochures et des guides touristiques.
- Produire des textes écrits en tenant compte des différentes intentions communicatives (lettre, carte postale, envoyer des SMS's).
- Réfléchir sur les régularités et les exceptions du système linguistique de la langue étrangère.
- Incorporer les mécanismes d'apprentissage acquis dans de nouvelles situations communicatives.

La polyphonie dans la structure de l'unité didactique est, comme nous avons pu le démontrer, une présence obligée, nécessaire et essentielle

2 Nous allons créer des activités pour l'ensemble de la classe et pour le travail en groupe. Nous considérons que le travail en groupe est essentiel car il permet une meilleure coopération avec les différents membres du groupe et ce n'est qu'à travers la participation et la collaboration qu'on peut atteindre des résultats satisfaisants. Cette coopération est beaucoup plus productive que l'apprentissage compétitif et individualiste car il s'appuie sur les dispositions naturelles de l'apprenant qui spontanément veut demander, savoir, discuter, argumenter,...

puisque c'est uniquement grâce à elle que celle-ci peut se concevoir. L'absence ou l'omission d'une ou de plusieurs voix polyphoniques qui la composent rendraient l'unité didactique inopérante.

L'unité didactique est doublement polyphonique en permettant un apprentissage pluriel puisqu'elle ouvre non seulement une fenêtre sur la grammaire, la phonétique mais aussi sur la partie socioculturelle de la langue. Elle nous donne des outils pour apprendre mais aussi pour découvrir, pour comprendre le monde qui nous entoure et pour mieux connaître les autres.

Bibliographie

- Bertochini, C. (1989): *Manuel d'autoformation à l'usage des professeurs de langues*, Hachette, Paris.
- Conseil de l'Europe (2001): *Cadre européen commun de référence pour les langues*, Les Éditions Didier, Paris.
- Galisson, R. et Puren, Ch. (1999): *La formation en question*, Clé International, Paris.
- Mendoza Fillola, A. (coord.) (1998): *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*, SEDLL, ICE Universidad de Barcelona, Horsori, Barcelona.
- Moirand, S. (1990): *Une grammaire des textes et des dialogues*, Hachette, Paris.

Recours à la polyphonie pour l'interprétation d'énoncés en classe de FLE

Xavier Burrial Sancho

Universidad de Lérida

Jacky Verrier Delahaie

Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

Introduction

L'objectif fondamental de l'apprentissage d'une langue étrangère est de pouvoir communiquer en cette langue, ce qui paraît évident. Cependant, l'apprenant doit pouvoir progresser dans tous les domaines y compris la compétence linguistique, ce qui n'est pas toujours ainsi.

La méthodologie de l'enseignement des structures linguistiques requiert une description de celles-ci. Pourtant, lorsque l'apprenant atteint un seuil de compétences langagières plus approfondies, la description grammaticale fournie par les grammaires traditionnelles s'avère alors réductrice par rapport au contenu de l'intention communicative à transmettre. C'est le cas de mots comme *d'ailleurs*.

Notre objectif est double: d'une part, voir comment le concept de polyphonie peut être adapté, appliqué et utilisé par l'enseignant pour expliquer l'argumentation introduite par *d'ailleurs* et, d'autre part, proposer aux apprenants une approche polyphonique de la langue en vue d'une connaissance et d'une maîtrise dans la production et l'interprétation des effets langagiers produits par ce connecteur.

Pour ce faire, nous examinerons d'abord la question du point de vue de la grammaire et du dictionnaire. Ensuite, nous ferons appel au concept de polyphonie comme processus pour l'interprétation des énoncés. Nous verrons, enfin, comment il est possible de conjuguer polyphonie et didactique de la langue étrangère.

1. *D'ailleurs*, selon dictionnaires et grammaires

Le dictionnaire *Le Robert électronique* en donne la définition et l'exemple suivants:

Définition: (Avant 1650; —cit. 7). Loc. adv. Fig. D'AILLEURS, marquant que l'esprit envisage un autre aspect des choses, introduisant donc une restriction ou une nuance nouvelle. - Côté (d'un autre), part (d'autre), reste (du).

Citation: *Je songe à ce «d'ailleurs» qui s'efforce de lier ensemble, par un estimable et curieux souci d'ordre, des idées qui n'ont entre elles aucune relation normale.* G. DUHAMEL, *Discours aux nuages*, I.

La *Grammaire du français. Cours de civilisation française de la Sorbonne* (1991: 181) dit à son tour:

Explication: d'ailleurs = de plus et par conséquent.

Exemple: *Les enfants! Il est trop tard pour aller jouer dehors! D'ailleurs, il commence à pleuvoir.*

2. Analyse linguistique

En ce qui concerne le dictionnaire, remarquons dans la définition l'emploi de «nuance nouvelle», sans que celle-ci (la nuance) soit définie d'autant plus qu'elle est «nouvelle», ce qui demande un éclaircissement. En même temps, la citation complique la définition.

Dans l'exemple de la *Grammaire* de la Sorbonne *Les enfants! Il est trop tard pour aller jouer dehors! D'ailleurs, il commence à pleuvoir*, le connecteur apporte une raison supplémentaire (il commence à pleuvoir) à l'argumentation (il est trop tard) comme si cette argumentation n'était pas suffisamment convaincante. Le connecteur *d'ailleurs* ne correspondrait donc pas seulement au vouloir-dire du locuteur-énonciateur, mais ferait appel au savoir implicite de l'allocutaire. C'est en ce sens que le locuteur s'adresse à plusieurs allocutaires en un, à savoir celui qui peut considérer la suffisance de l'argument 1 (il est trop tard) et celui qui reconnaît la validité de l'argument 2 (il commence à pleuvoir) comme étant vraie et partagée par l'ensemble des interlocuteurs. L'argument (2) est un renforcement d'argumentation orienté et ajouté à l'argument (1), et en tant que tel, il porte tout le poids de l'argumentation. *D'ailleurs* est un connecteur argumentatif, caractéristique qui le différencie de mots comme *par ailleurs*, *en plus*, *de plus* dont la fonction est d'additionner des faits sans but argumentatif.

3. Analyse grammaticale pour l'enseignement-apprentissage d'une langue étrangère

Les travaux de Chomsky sur les composantes de la langue (syntaxe, phonologie et sémantique) d'abord, puis ceux de Dell Hymes (1984) sur le concept de compétence de communication, de Austin et Searle (1972) sur les actes de parole, de Canal et Swain (1980) sur la définition de la compétence de communication et de Widdowson (1981) sur l'appropriation des énoncés aux contextes ont contribué à faire de la grammaire un élément d'une lin-

guistique qui s'intéresse à la communication. Cette perspective influence la didactique des langues étrangères pour qui la grammaire est plus un moyen d'appropriation de la langue qu'un but en soi. Désormais, la langue s'enseigne et s'apprend en situation et l'on s'accorde à dire qu'apprendre une langue consiste à «maîtriser les règles d'emploi de manière à ce que les énoncés soient appropriés à l'intention et à la situation de communication» (Germain et Séguin, 1998: 36).

4. Applications didactiques

Avançons que la présentation de *d'ailleurs* requiert chez les apprenants une connaissance suffisante des raisonnements métalinguistiques et des règles grammaticales de la langue maternelle et de la langue étrangère pour saisir les nuances d'emploi et d'interprétation sémantique et pragmatique. Pour la didactique, cela implique, d'une part, que la description grammaticale dont a besoin un apprenant doit correspondre «aussi exactement que possible à l'intuition grammaticale qui est la sienne» (Besse et Porquier, 1991: 99) et, d'autre part, qu'enseignants et apprenants doivent partager des pré-requis grammaticaux indispensables à l'établissement d'une communication «grammaticale» efficace. N'oublions pas enfin que la maîtrise d'une structure grammaticale (dans ce cas) a, de notre point de vue, deux objectifs; l'un est d'amener les apprenants à employer la langue, d'apprendre à «parler comme on parle» et l'autre est de stimuler la réflexion sur la langue et ses emplois.

Il nous faut donc faire appel à la grammaire textuelle, discursive ou pragmatique, ce qui correspond aussi à la plupart des démarches grammaticales des manuels actuels, et, si l'explication grammaticale tend à suivre l'évolution linguistique, l'exercice grammatical devrait, inscrire dans une perspective semblable. Le type d'exercice dépendra, par ailleurs, du modèle éducatif du milieu maternel; modèle magistral, béhavioriste, constructiviste, d'éveil, allostérique, etc.

Pour introduire la compréhension et l'emploi de *d'ailleurs*, nous suivrons la démarche suivante¹:

1. Éclaircir la notion d'argumentation.
2. Expliciter les emplois de *de plus*, *en plus*, *par ailleurs*, plus faciles à comprendre et à utiliser mais susceptibles de provoquer des confusions de sens.
3. Impliquer la notion de polyphonie dans l'explication grammaticale. La démarche utilisée repose sur les relations de solidarité, de combinaison et de hiérarchisation des constituants de la phrase².

1 Démarche modifiée, adaptée selon le contexte éducatif et les choix méthodologiques de l'enseignant.

2 Démarche empruntée et adaptée de la glossématique de Hjelmslev de la hiérarchie des connexions grammaticales de Tesnière.

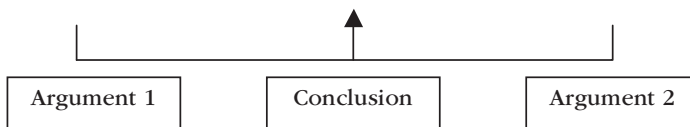
4. Partir d'un modèle de grammaire explicite, pour deux raisons: a) une réflexion sur la langue cible indissociable, b) d'une réflexion sur la langue de départ impliquant pour l'apprenant une prise de conscience métalinguistique et une démarche de conceptualisation et contraste des langues en contact.
5. Utiliser des documents authentiques.
6. Elaborer des exercices à partir de situations communicatives demandant l'emploi de *d'ailleurs*, ce qui oblige l'apprenant à être confronté à l'expression grammaticale et donc à prendre conscience des valeurs d'emploi du connecteur.

5. Exemple d'approche

5.1. Elucider la notion d'argumentation

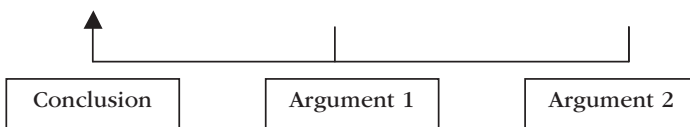
Comme base théorique de l'argumentation, nous prendrons la définition de l'argumentation au sens ordinaire de Moeschler et Reboul (1994), qui relève de l'analyse du discours, de l'étude de la conversation et donc intéresse l'enseignement des intentions et formulations langagières propres à la didactique des langues étrangères: «L'argumentation désigne un ensemble de dispositifs et de stratégies de discours utilisés par un locuteur dans le but de convaincre son auditoire» (Moeschler et Reboul, 1994: 88). Par dispositifs et stratégies, nous entendons l'organisation cohérente de la logique argumentative ainsi que l'emploi des connecteurs qui impliquent l'argumentation tels que *d'ailleurs*. L'argumentation pourrait être schématisée pour la classe sous la forme d'une lecture partant de la droite et de la gauche vers le centre:

Les enfants! Pour aller jouer dehors, il est trop tard. D'ailleurs, il commence à pleuvoir



Une autre lecture peut se faire à partir d'une petite modification de l'ordre de la phrase sans modification de sens et qui donne une lecture de la droite vers la gauche qui permet une compréhension plus facile:

Les enfants! Pour aller jouer dehors, il est trop tard. D'ailleurs, il commence à pleuvoir



Le locuteur vise une conclusion (impossibilité d'aller jouer dehors) pour laquelle il donne l'argument 1, justificateur (*il est trop tard*), renforcé par l'argument 2 (*il commence à pleuvoir*) qui est l'argument fort, même s'il ne le semble pas étant donné que l'argument 1 devrait être, en principe, suffisant pour conduire à la conclusion, mais il n'est pas décisif, rôle qui revient à l'argument 2. Ce qui mène à dire que l'argument 2 n'est pas tributaire de l'argument 1 et vice versa. Ainsi on pourrait obtenir des énoncés indépendants ayant chacun son argument :

Les enfants! Il est trop tard pour aller jouer dehors.

Les enfants! Vous ne pouvez pas aller jouer dehors, il commence à pleuvoir.

Dans une approche didactique, et afin d'éviter les confusions, il serait peut-être intéressant de faire remarquer que *d'ailleurs* n'introduit pas une cause ni une justification comme le fait *parce que*. On peut dire *les enfants, vous ne pouvez pas jouer dehors parce qu'il est trop tard* ou *les enfants, vous ne pouvez pas jouer dehors parce qu'il commence à pleuvoir*. Dans ces cas, il n'y a pas de renforcement ou de considération ajoutés à un premier argument. Cette perspective permet de faire la différence entre argumentation et causalité dont le sens est, sans doute, plus facile à saisir car plus abordé dans l'apprentissage des langues en général.

5.2. Expliciter les emplois de *de plus*, *en plus*

Ces deux locutions sont celles qui peuvent prêter le plus à confusion du fait qu'au premier abord une phrase comme *Les enfants! Il est trop tard pour aller jouer dehors, en plus/de plus, il commence à pleuvoir* semble être acceptable. L'analyse de l'emploi de *de plus* et *en plus* montre qu'il en est autrement:

- *En plus*. Locution qui «marque que la chose s'ajoute à la précédente, vient en complément» (*Le Robert électronique*).
- *De plus*. Locution qui «marque que l'on renchérit sur ce qu'on vient de dire, que l'on n'a pas encore dit le plus important» (*Le Robert électronique*).

Nous nous limiterons au sens de joindre, unir, additionner sans introduire la notion de comparaison.

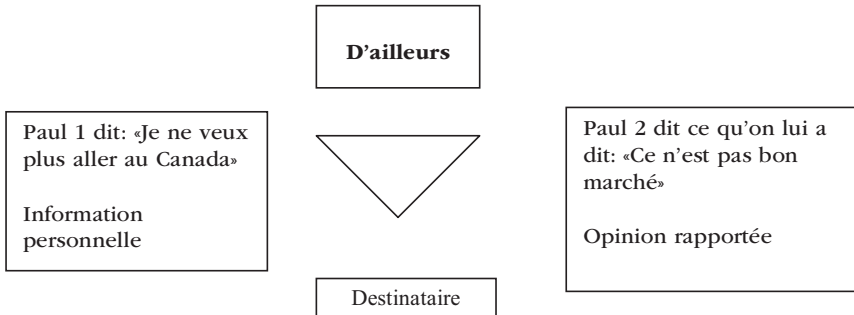
5.3. Impliquer la notion de polyphonie dans l'explication grammaticale

Nous partirons d'exemples afin de faire saisir le processus de polyphonie sous deux formes: l'une faisant appel à la notion de double locuteur et l'autre personne.

Soit la phrase:

Paul: Je ne veux plus aller au Canada, d'ailleurs ce n'est pas bon marché.

Dire *Je ne veux plus aller au Canada* c'est assumer la responsabilité de l'énoncé de la part du locuteur, tandis que dire *ce n'est pas bon marché* c'est annoncer que je le sais parce qu'on m'a dit que ce n'est pas bon marché ou provoquer une question du genre «comment le sais-tu?» qui introduit de suite une autre personne non présente qui possède l'information et vis à vis de laquelle le locuteur semble prendre une certaine distance, un peu comme s'il disait «Ce n'est pas moi qui le dit, mais un tel», ce qui est une forme de refus de responsabilité de l'assertion. Une schématisation pourrait être :



5.4. Partir d'un modèle de grammaire explicite et de la langue de départ

Nous entendons par grammaire explicite l'activité cognitive qu'enseignant et apprenant mettent en jeu lors d'une explication systématique d'un aspect grammatical. C'est le point de vue adopté dans les parties antérieures et dont le but est de favoriser une réflexion sur le sens des emplois de langue.

Quant à la référence à la langue de départ, notre point de départ est double: l'espagnol et le catalan. La question se situe moins du côté de l'argumentation du fait des stratégies argumentatives similaires dans les langues en question, que de leur formulation linguistique. Retenons, entre autres, plusieurs traductions de *d'ailleurs* sont possibles en espagnol.

5.5. Utiliser des documents authentiques

Le but de l'emploi de ce genre de documents est de prendre contact avec la langue effectivement utilisée par des locuteurs natifs. La démarche se ferait en trois étapes: a) rechercher la conclusion, b) rechercher l'argument 1 et c) rechercher l'argument 2.

5.6. Elaborer des exercices à base de situations

Par exemple: C'est dimanche matin. Un ami vous appelle pour aller faire un tennis. Vous refusez. Donner vos raisons.

L'exercice consiste à repérer les parties de l'énoncé, à les structurer grammaticalement et à les relier avec les connecteurs correspondants.

Conclusion

L'argumentation et la polyphonie sont des voies d'élucidation des effets de sens qui, unies à une démarche méthodologique progressive permettent à l'apprenant, non seulement, de posséder les outils linguistiques pour l'interprétation et la production de sens, mais en plus, d'avoir à sa disposition des instruments cognitifs nécessaires pour analyser un énoncé. L'intérêt d'une telle approche est donc multiple: réfléchir sur la langue, démonter les processus énonciatifs et maîtriser une formulation linguistique. La réflexion sur la langue répond à la partie de l'apprentissage où la connaissance des formes et leur maniement ne sont pas suffisants dans une perspective d'interprétation des effets de sens d'un énoncé. Le démontage des processus énonciatifs répond au besoin de comprendre le fonctionnement interne du système, disons, les rouages de la machine. Les formulations linguistiques acquises sont autant d'outils facilitant l'expression et l'interprétation. Ces trois instruments s'entrecroisent constamment dans la communication et dont le processus se met en marche de façon simultanée et permettent de faire coïncider vouloir-dire, pouvoir-dire et savoir-dire.

Bibliographie

- (2001): *Langue française*, 131, *Grammaires d'enseignants et grammaires d'apprenants de langue étrangère*, septembre.
- Austin, J. L. (1970): *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris.
- Béguelin, J. (2000): *De la phrase aux énoncés: grammaire scolaire et descriptions linguistiques*, De Boeck-Duculot, Bruxelles.
- Besse, H. et Porquier, R. (1991): *Grammaires et didactiques des langues*, Crédif-Hatier/Didier, Paris.
- Calve, P. (1994): «Comment faire de la grammaire sans trahir le discours: le cas des exercices grammaticaux», *La revue canadienne des langues vivantes*, 50 (4), 636-645.
- Canale, M. et Swain, M. (1980): «Theoretical bases of communication approaches to second language teaching and testing», *Applied Linguistics*, 1/1, 1-47.
- Charaudeau, P. (1992): *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris.
- Courtillon, J. et Raillard, S. (1982): *Archipel* 1, 2 et 3, Crédif-Hatier, Paris.
- Delatour, Y. et al. (1991): *Grammaire du français. Cours de civilisation de la Sorbonne*, Hachette, Paris.
- Ducrot, O. (1990): *Polifonía y argumentación*, Univ. del Valle, Cali.
- Ducrot, O. et al. (1980): *Les mots du discours*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.

- Germain, Cl. et Séguin, H. (1998): *Le point sur la grammaire*, Clé International, Paris.
- Hymes H. D. (1984): *Vers la compétence de communication*, Crédif-Hatier, Paris.
- Moeschler, J. (1985): *Argumentation et conversation. Eléments pour une analyse pragmatique du discours*, Crédif-Hatier, Paris.
- Moeschler, J. et Reboul, A. (1994): *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Seuil, Paris.
- Porcher, L. (1995): *Le français langue étrangère*, Hachette éducation, Paris.
- Searle, J. R. (1972): *Les actes de langage*, Hermann, Paris.
- Widdowson, H. G. (1981): *Une approche communicative de l'enseignement des langues*, Crédif, Paris.

L'intertexte: opérations et applications au FLE

Javier de Agustín Guijarro
Universidad de Vigo

Je voudrais présenter ici quelques observations, qui mettent en rapport les notions d'intertexte et de didactique du FLE, et esquisser quelques hypothèses concernant l'histoire de l'enseignement du FLE et le statut de l'enseignant en lui-même et dans ses rapports à l'apprenant.

1. Intertexte, paratexte et texte matrice

La notion d'intertexte sur laquelle je m'appuie est celle proposée par Genette dans ses *Palimpsestes* (1982: 8). Une autre notion intéressante qui y est liée est celle de paratexte, par laquelle, on le sait bien, il faut entendre, un texte qui joue un rôle d'accompagnement —de présentation, de commentaire...— par rapport à un autre texte. À cet égard, on peut dire que, grâce à une opération d'enchâssement textuel, un texte préexistant que l'on appelle «intertexte» est présent dans un autre texte d'accueil qui devient donc intertextuel et que l'on peut nommer «texte matrice», où il est peut être actualisé grâce à un paratexte qui assurera de façon explicite le lien entre le texte matrice et l'intertexte et, par là, l'homogénéité du tout¹.

Si on applique ces notions au domaine épistémologique général de la didactique des langues et cultures étrangères —même à celui de la didactique des langues tout court— et au domaine langagier du français, on peut dire aussi qu'une méthode FLE de nos jours —et aussi une méthode de langue maternelle ou étrangère, en général— est un texte composite, un document composé d'un «texte matrice» et d'au moins un intertexte. Le texte matrice ici, c'est le texte issu directement de l'auteur, les paroles qui actualisent son dis-

1 La présence d'un paratexte est bien entendu facultative, l'homogénéité textuelle pouvant être assurée par des procédures de l'implicite —c'est le cas, par exemple, d'une citation en début d'un chapitre qui n'y fait aucune référence, mais qui évoque des idées qui leur sont communes.

cours didactique, tandis que les intertextes sont des textes produits par d'autres sujets parlants que le didacticien emprunte et enchâsse dans le texte matrice à des fins didactiques. Dans la plupart des cas, l'intertexte est accompagné d'un paratexte qui en explique la présence en explicitant les consignes pour que l'apprenant puisse s'en servir de manière pertinente.

2. Documents et savoirs

Puisqu'il est question ici de production de documents qui contribuent à la transmission de savoirs, il est intéressant de faire référence à une typologie des documents en fonction de leur production et de leur utilité dans les processus cognitifs de recherche et d'assimilation des données informatives.

2.1. Activités liées à la production de documents

La production de documents non éphémères est liée à différentes activités:

2.1.1. Activité historiographique explicite: celle qui consiste en la production de documents rendant compte des faits généraux d'une époque et d'un lieu et visant la postérité —par exemple, l'activité menée par les chroniqueurs. Les documents qui résultent de cette activité sont destinés à être gardés, emmagasinés, afin d'être consultés et/ou utilisés après coup.

2.1.2. Activité historiographique implicite: elle consiste en la production de documents dans le contexte de la communication générale; ces documents servent à diffuser des informations parmi les contemporains de ceux qui les ont produits; c'est ce que font les journalistes et les professionnels des médias en général produisant des documents pour le moment présent, non pas des documents à garder pour l'avenir, même si on peut les garder et qu'on les garde, en effet. C'est le cas aussi des «produits littéraires», à l'exception peut-être de ces documents dont le contenu passe par un «discours poétique encrypté» et qui sont destinés uniquement à des décodeurs avertis —spécialistes donc, en quelque sorte.

2.1.3. Activité de spécialité: celle qui concerne des domaines de spécialité, tels que la recherche scientifique, l'élaboration, l'interprétation et l'application des lois, la création littéraire...

Il y a évidemment aussi des documents qui ne se réclament pas que d'une seule activité: par exemple, les magazines de vulgarisation scientifique naissent à la croisée d'une activité de spécialité et d'une activité historiographique implicite. C'est également le cas de certains types de documents portant sur les langues, par exemple les méthodes de langues étrangères, qui sont normalement conçues pour des apprenants qui n'ont forcément pas de formation linguistique, ou les dictionnaires généraux qui existent en tant qu'outils à portée de tout sujet parlant.

2.2. Les documents

Les documents qui résultent des activités précédentes sont les suivants:

2.2.1. Documents à information référentielle générale: aussi bien des documents à visée communicative immédiate —publications périodiques non-spécialisées, produits littéraires, documents web...— qu'à visée communicative différée —chroniques, annales, journaux...

2.2.2. Documents à information référentielle spécialisée: dictionnaires spécialisés, thésaurus, revues scientifiques, manuels...

2.3. Les savoirs

Ces documents-là, en tant que porteurs d'information issus des différentes pratiques précitées, du point de vue de la documentologie, sont en rapport avec des savoirs que, d'un point de vue cognitif, les sujets sont capables d'internaliser. Pour ces savoirs, on peut poser la typologie générale suivante:

2.3.1. Les savoirs culturels acquis: c'est-à-dire, les savoirs internalisés inconsciemment grâce à l'immersion dans un groupe social: par exemple, la compétence langagière, le savoir-faire, les réactions à certains stimuli, les lieux communs, les référents de la vie quotidienne... Une fois dépassé le niveau seuil de ces savoirs, on peut dire qu'on a une compétence culturelle et/ou linguistique minimum vis-à-vis d'un milieu social donné.

2.3.2. Les savoirs généraux appris: c'est-à-dire, les savoirs internalisés consciemment grâce à des opérations logiques et cognitives —telles que l'analyse, la synthèse, la lecture, la réflexion, la mémorisation...— qui, normalement, dans les sociétés plus ou moins avancées, sont transmis dans le cadre des institutions scolaires. Une fois dépassé le niveau seuil de ces savoirs, on est alphabétisé et plus ou moins cultivé vis-à-vis d'un milieu social donné et de sa tradition culturelle.

2.3.3. Les savoirs de spécialité appris: tout comme les savoirs précédents, il s'agit de savoirs internalisés consciemment grâce à des opérations logiques et cognitives et souvent appris en milieu institutionnel, mais liés cette fois-ci à des domaines poussés de la connaissance ou de l'expérience. Une fois que l'on a atteint un certain niveau de compétence par rapport à ces savoirs, on est spécialiste des domaines concernés.

3. Les méthodes FLE et l'intertextualité

Si l'on tient compte des typologies précédentes, on peut affirmer qu'une méthode FLE est un document qui résulte de la coordination d'une première activité de spécialité et d'une activité historiographique implicite, et que le contenu de ce document recouvre des savoirs culturels acquis, des savoirs gé-

néraux appris et, éventuellement, quand il s'agit de méthodes FLE à des fins spécifiques, des savoirs de spécialité appris.

Par ailleurs, d'un point de vue textuel, on peut dire également qu'une méthode FLE est un texte matrice où s'insèrent des intertextes accompagnés de paratextes, la fonction de ces intertextes pouvant être liée au développement de la compétence linguistique et/ou de la compétence culturelle.

4. Choix méthodologique et choix intertextuel

4.1. Le besoin intertextuel

À l'heure actuelle, dans les «méthodes éclectiques» —selon la terminologie de Puren (1999)— dérivées des approches fonctionnelle et communicative, la présence des intertextes est, paraît-il, indispensable. Les méthodes sont envahies par des intertextes qui sont intégrés aux unités didactiques. À cet égard, on peut remarquer, par exemple, que dans la méthode *Campus I* on trouve 34 intertextes sur 12 unités didactiques, soit plus de deux intertextes pour chaque unité. L'intégration de ces intertextes y est assurée par des paratextes où l'on donne des consignes pour leur exploitation didactique².

Dans *Campus II*, on rencontre 57 intertextes toujours sur 12 unités didactiques, c'est-à-dire un peu plus de 4 intertextes par unité, et le niveau perfectionnement de la méthode *Café crème IV*, qui vise aussi le français sur objectifs spécifiques, est truffée d'intertextes, avec une moyenne de 10 intertextes par unité. Ce petit choix de méthodes illustre le fait que, dans les approches éclectiques, plus on avance dans l'apprentissage du français langue étrangère, plus le nombre d'intertextes augmente.

En revanche, dans les méthodes grammaire-traduction, l'intertextualité est accessoire, restreinte et déplacée, car les intertextes se trouvent groupés sous une rubrique particulière souvent à la fin de la méthode, comme c'est le cas dans la méthode *Langue et vie française I* de Mangold et Vettier (1963), où la section «Textes d'auteurs français» est composée de 13 intertextes dont l'intégration est assurée par des questionnaires qui servent à tester la compréhension écrite des apprenants.

D'ailleurs, dans un classique de la méthode grammaire-traduction, le *Cours de langue et de civilisation françaises II* de Mauger (1955), qui correspond aux 3^{ème} et 4^{ème} degrés proposés par l'auteur, les intertextes sont groupés toutes les six unités sous la rubrique «Textes complémentaires pour la lecture et l'explication». Dans cette méthode, les intertextes —35 pour le 3^{ème} degré, 26 pour le 4^{ème}— ne sont pas accompagnés de paratextes et ont été conçus, d'après l'auteur, «pour la lecture et l'explication, (et) destinés à la fixation et l'enrichissement du vocabulaire» (Mauger, 1955: II).

2 Comme le prouve, par exemple, le traitement des petites annonces immobilières que l'on y fait à la page 53.

4.2. «Texte matrice» et énonciation

Dans les méthodes FLE d'aujourd'hui, les «textes fabriqués» —selon la terminologie de Vigner (Vigner, 2001: 53)— sont presque absents et le «texte matrice» est limité et peu marqué énonciativement: il est composé de paratextes, où se trouvent des consignes sur l'exploitation des intertextes, et de données grammaticales peu formalisées³. Dans ces méthodes, le «texte matrice» est peu marqué énonciativement, il est composé d'énoncés neutres, sans marques de conviction de la part de l'auteur du cours, comme si tout était l'effet d'une mode méthodologique, qui rendra bien sûr les méthodes périssables et qui poussera donc à en acheter de nouvelles, surtout si l'on tient compte que la plupart des intertextes authentiques tirés de la presse sont vite périmés.

Auparavant, dans les méthodes grammaire-traduction, les textes fabriqués étaient plus nombreux, écrits avec la conviction que ce que l'on faisait relevait d'un choix méthodologique, même épistémologique et idéologique. Ces textes qui faisaient partie du «texte matrice» portaient des marques énonciatives qui rendaient la méthode personnelle et durable, valable aussi pour d'autres apprenants à venir que le didacticien y prenait déjà en charge et essayait de conduire au travers des pièges langagiers, dans une approche où l'apprenant n'était pas conçu comme un sujet autonome, mais dépendant de l'enseignant, comme le prouvent les textes fabriqués de Mauger (1955: 110-111, 164-165) et de Mangold et Vettier (1963: 157).

4.3. Les sources des intertextes

Dans les méthodes éclectiques, les intertextes sont puisés dans des documents éphémères, authentiques et, moins souvent, littéraires. Dans *Campus I*, parmi les 34 intertextes, il n'y en a que deux dont la source est identifiée: un programme des émissions sur TV5 parue dans *TV Magazine* et un petit article sur la foire du livre de Brive-la-Gaillarde publiée dans le magazine *AFP*, le reste étant des intertextes faisant partie de documents éphémères.

Dans *Campus II*, parmi les 57 intertextes repérés, il n'y en a que 9 qui ne sont pas bien identifiés du point de vue documentaire: l'extrait d'un compte rendu sur le film *Amélie*, des extraits d'un forum internet, des publicités et des titres et chapeaux de nouvelles de journaux; le reste des intertextes ont été tous tirés de la presse générale, sauf un extrait de *Sciences et vie* (un magazine de vulgarisation scientifique) et 6 petits textes littéraires (Girardet et Pécheur, 2002b: 115, 128).

Par ailleurs, la plupart des intertextes de la méthode *Café crème IV* sont identifiés: les documents éphémères y sont presque absents, alors qu'on y rencontre 15 longs textes littéraires —un par unité— et des textes tirés de la

3 Comme on en trouve, par exemple, dans la méthode *Campus I* (Girardet et Pécheur, 2002a: 105-106).

presse générale ou liée à une activité professionnelle, avec trois extraits du Code du Travail et d'un numéro du Journal Officiel qui servent à introduire la première unité de la méthode (Massacret et Mothe, 1999: 10).

Les observations précédentes illustrent bien le fait que, dans les méthodes éclectiques, plus on avance dans l'apprentissage, plus le nombre d'intertextes éphémères diminue, et plus le nombre de textes non-éphémères augmente, notamment les textes tirés de la presse. En revanche, dans les méthodes traditionnelles, les intertextes sont presque à cent pour cent littéraires et servent, comme on peut le lire dans la méthode de Mangold et Vettier, «à donner à l'élève l'occasion d'un premier contact avec les oeuvres littéraires françaises» (1963: 182).

Je veux finalement faire quelques remarques sur l'applicabilité de ces deux grands types de méthodes auxquels j'ai fait référence. Auparavant, les méthodes étaient hors du temps, elles étaient universelles —valables pour n'importe quel apprenant dans n'importe quel contexte— et conçues pour rendre compte d'une langue unique, statique, immuable et ferme qui s'actualisait dans le discours didactique, dans les textes que le didacticien écrivait et dans les textes littéraires qu'il choisissait, lui-même.

En revanche, aujourd'hui, les méthodes sont datées, marquées par le temps où elles ont été écrites; elles sont plutôt particulières en ce qu'elles visent une ou plusieurs catégories d'apprenants définies qu'il faut aider à apprendre une langue étrangère vivante, en évolution, une langue qui se montre à travers la diversité des textes de tout genre —non seulement littéraire— et parmi lesquels ceux écrits par le didacticien sont rares, car il s'efface au profit de l'autre, des autres sujets capables de produire des textes et qu'il laisse parler.

À l'heure actuelle, les documents authentiques et éphémères essaient de remplir le vide du vécu par l'apprenant et on aurait l'impression que les méthodes essaient surtout de créer une sorte de décor textuel, de simuler un paysage culturel par des apparences textuelles. C'est comme cela que le discours didactique en LE s'estompe parmi les intertextes: les auteurs de méthodes FLE ne produisent presque plus de textes, ils en gèrent, ils en choisissent en fonction de leurs besoins, donc de leur approche de l'enseignement d'une langue étrangère. Le discours didactique devient alors un discours implicite dont les traces sont le choix des textes, leur présentation et éventuellement leur modification. Dans les méthodes traditionnelles, cela se passait tout autrement, comme le prouve, par exemple, le fait que dans le *Cours de langue et de civilisation françaises* de Mauger il n'y a presque pas d'intertextes à l'intérieur de des unités, où l'auteur «parle» de façon explicite à l'apprenant et instaure, tout paradoxal que cela puisse sembler, un rapport communicatif bien plus étroit que dans les méthodes de nos jours, où l'apprenant est confronté à une multiplicité de locuteurs, autant que les différents textes présents dans le document en proposent. Ce que l'on cherche surtout aujourd'hui, c'est de favoriser la communication rayonnante de l'apprenant envers les autres, comme s'il s'agissait de créer un rapport interactif entre un

spectateur et les acteurs d'une pièce que l'auteur de la méthode a mise en scène, mais dans laquelle il ne joue aucun rôle. Est-ce la dépersonnalisation du didacticien? La liberté de l'apprenant? Les deux, peut-être? Les réponses à ces questions, qui entraînent des jugements de valeur vis-à-vis d'une réalité, ne peuvent être que subjectives et liées à la formation, à l'expérience, à la réflexion et à l'évolution intellectuelle et existentielle de chaque enseignant. C'est précisément cette particularité qui rend ces questions-là intéressantes, à condition que l'on prenne bien en compte les aspects essentiels des deux grandes orientations didactiques dont il a été question ici.

En définitive, on peut affirmer que la pratique méthodologique —l'élaboration d'une méthode— dans une approche éclectique est basée sur la gestion de l'intertextualité, alors que dans une approche traditionnelle elle est basée sur la production de textes par le didacticien: deux abords qui comportent des avantages et des inconvénients et dont il faut tenir compte sérieusement dans la pratique didactique, au-delà des modes et des lieux communs, du mépris du vieux et de l'attrait du nouveau, afin de mettre à profit tout ce que l'on a produit et que l'on produira encore dans le domaine de la didactique des langues étrangères.

Bibliographie

- Golder, C. et Gaonac'h, D. (1998): *Lire et comprendre: psychologie de la lecture*, Hachette, Paris.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- Girardet, J. et Pécheur, J. (2002a): *Campus I*, Clé International, Paris.
- (2002b): *Campus II*, Clé International, Paris.
- Massacret, É. et Mothe, P. (1999): *Café crème IV*, Hachette, Paris.
- Mauger, G. (1955): *Cours de langue et de civilisation françaises II*, Hachette, Paris.
- Puren, Ch. (1988): *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Nathan-Clé International, Paris.
- (1994): *La didactique des langues étrangères à la croisée des méthodes. Essai sur l'éclectisme*, Didier, Paris.
- Mangold, W. et Vettier, R. (1963): *Langue et vie françaises I*, Mangold, Madrid.
- Vigner, G. (2001): *Enseigner le français comme langue seconde*, Clé International, Paris.

Debates en torno a la enseñanza del francés, la transición del siglo XIX en España¹

Esther Juan Oliva

UNED

La enseñanza de lenguas extranjeras experimenta diferentes vías a lo largo del siglo XIX; sin embargo, carece hasta finales del mismo de espacios discursivos propios como serán el ámbito académico, las revistas, etc. Ante las nuevas expectativas sociales, los profesores experimentan con sus alumnos, asimilan o modifican nuevas tendencias metodológicas dentro del contexto hispano-francés y, más adelante, a través de la importación de modelos metodológicos anglosajones y germánicos. De aquellos debates nos quedan los propios manuales pero, sobre todo, los prólogos, que en tanto que justificaciones y posicionamientos más o menos explícitos de los profesores autores nos indican los hitos de ese debate todavía informal. Iremos repasando las posturas defendidas por diferentes autores a lo largo del siglo, las soluciones que buscan para la compleja tarea de comprimir en una enseñanza la experiencia de una lengua, contando además con sus variables prioridades.

No retomaremos aquí los planteamientos dieciochescos de los que arranca en España la renovación de la enseñanza, se trata principalmente del *Arte de hablar bien francés* de Pedro Nicolás Chantreau (Chantreau, 1781), que ya ha sido ampliamente estudiado, abordando directamente las características de sus herederos².

Mauricio Bouynot presenta en 1815 sus *Lecciones prácticas de lengua francesa o nuevo método para aprender el idioma francés* (Bouynot, 1815).

-
- 1 El presente estudio se enmarca en una investigación más amplia desarrollada en el Proyecto BFF 2001-1062 «Constitución de la historia de la enseñanza de las lenguas extranjeras: presencia e historia del francés en España».
 - 2 Para un estudio profundizado de la obra de Chantreau, véase Lépinette, B. (2000): *L'enseignement du français en Espagne au XVIII^e siècle dans ses grammaires. Histoire, concepts linguistiques et pédagogie*, Nodus Publikationen, Münster. En cuanto a la numerosa descendencia de Chantreau en el siglo XIX, véase también Fernández Fraile, M^a E. y Suso López, J. (1999): *La enseñanza del francés en España (1767-1936). Estudio histórico: objetivos, contenidos, procedimientos*, Método Ediciones, Granada.

El ánimo de Bouynot es, como es habitual en aquellos momentos, «facilitar el estudio de la lengua francesa» («Prólogo», I) y su aportación, la búsqueda de una mayor integración de «teoría» y «práctica» con respecto al formato tradicional Gramática-Suplemento. En común tiene Bouynot con Chantreau el uso de textos sencillos para la versión, incluso simplificados, lo cual plantea la cuestión de la «reducción» cualitativa del material «auténtico» (recurrimos a este anacronismo por simple claridad), inasequible para un principiante, y por tanto de algún tipo de progresión en las dimensiones de la lengua objeto abarcadas. El «Método» en el que Chantreau desarrollaba instrucciones sobre cómo enseñar con su obra, se convierte aquí en un «Uso de esta gramática o mi modo de enseñar», que recoge, bajo reformulaciones diversas, algunos aspectos tratados por aquel: «Es preciso pues hacerse cargo no sólo de la significación literal de las voces, sino también de sus diversas acepciones según el idiotismo de la lengua, sin lo cual prorrumpirá uno en decir disparates, aunque sepa todas las reglas de la gramática» (Bouynot, 1815: 296). La deducción pura no da cuenta del uso real. Esta es solo una de las facetas aparentes de la herencia de Chantreau, que en ediciones sucesivas de la obra de Bouynot se hará más patente.

Otro heredero emblemático de Chantreau es Lorenzo de Alemany, que publica en 1826 su *Gramática francesa, titulada el nuevo Chantreau*, con la que dice retomar las enseñanzas de Chantreau pero también sistematizarlas gracias a las de D. Franciso de Tramarría. Sus planteamientos metodológicos van encaminados a un nuevo público: «La *Gramática* de Chantreau ha sido y es sin disputa la admitida generalmente para la enseñanza de la lengua francesa; pero la inconexión que tienen sus reglas, la pesadez de su estilo», le llevan a tomar como referencia «las lecciones del Sr. Tramarría, en las que se hallan unidas la claridad a la sencillez» (cf. advertencia). Un público más joven e inexperto requiere pautas deductivas, reglas que le acorten el recorrido, además de un estilo asequible. Si no se puede formalizar, no se puede enseñar. Evidentemente, las reglas, como señalaba el propio Chantreau, no permiten aprender una lengua, salvo que se admita una «sublengua» simplificada como objetivo inicial. Y Alemany aclara esta visión de la cuestión de forma más directa en su *Colección de autores franceses, compuesta para la más cabal instrucción de la juventud* (citamos por la 2ª ed.: 1844, Sojo, Madrid), pues los fragmentos literarios resultan cada vez más problemáticos frente a una demanda práctica y a un público joven:

Ni este libro, ni los muchos que se han publicado en España convienen para principiantes; para los más jóvenes; cuyas necesidades se palpan más que en ninguna parte, en las clases públicas y numerosas (...) a los trozos más sublimes (...) deben preferirse en nuestro caso los cuentos y anécdotas que instruyen y deleitan, que sorprenden y admiran, que animan y estimulan al principiante. (Alemany, 1844: II-VII)

Se conserva por tanto el criterio original de Chantreau, defendido también por Bouynot, de una simplificación por reducción estilística e idiomáti-

ca de los textos a la vez que se apela a una mayor preparación de los contenidos para un alumnado joven, que requiere no un aprendizaje orientado sino una pedagogía. Bergnes de las Casas, otro continuador de Chantreau radicaliza el cambio de interpretación a análisis con la inclusión en su *Novísimo Chantreau* (citamos por la edición de 1852) de un fragmento del Telémaco, descuartizado a través de 185 notas, en lugar del fragmento traducido que proponía Chantreau para la adquisición de una competencia traductora propiamente dicha.

La *Colección* de Alemany, cuya primera edición se da a la imprenta en 1835, muestra también una fórmula de gran éxito en los años 30 y 40 del siglo, los dobles gramática-colección literaria³, de los cuales el clásico entre los clásicos será el de Francisco de Tramaría, cuyas *Leçons de littérature et de morale* (1839) seguirán en uso a lo largo del siglo, como se halla mencionado (y criticado) todavía en el *Traductor francés o colección de obras escogidas de la literatura francesa en prosa y verso ordenadas y anotadas* que publica en 1879 Fernando García Ayuso.

Los años 40 y 50, aunque el método Jacotot ya había sido importado por Miguel Rovira en 1835, ven el triunfo de los métodos prácticos, de las aspiraciones renovadoras y más «pedagogizadas». Se importan así diferentes métodos, que aportan planteamientos pedagógicos más firmes y atrevidos, especialmente a un mercado privado deseoso de vender modernidad y que se estructura mucho antes que la enseñanza secundaria oficial; esta privilegiará las obras teórico-prácticas más moderadas a través del sistema de listas.

Quizás el más radical de los renovadores sea Atalo Castañs, que introduce el método de Ahn en 1848:

Aprended un idioma extranjero como habéis aprendido vuestra lengua nativa (...). Es el método de la naturaleza misma y el que emplea una madre cuando habla a su hijo, repitiéndole cien veces las mismas palabras, combinándolas imperceptiblemente y logrando así hacerle hablar la lengua que ella habla. Aprender de este modo no es un estudio, es un entretenimiento. (Castañs, 1848: prólogo)

La meta es el uso auténtico, el ideal nativista propio del método natural. Ahora bien, la construcción de los contenidos es quizás la más sofisticada ya que se construye una lengua objeto simplificada, masticada hasta la saciedad a través de un sinfín de frases (que no de textos) traducidas en ambas direcciones, con el fin de acumular de forma implícita contenidos nuevos, mientras que la gramática explícita se reduce a su más simple expresión. Hemos de señalar sin embargo que este planteamiento no convence a todo el mundo y algunos, como F. A. D., que publica en 1849 una *Gramática francesa en compendio filosófico* (Madrid, Cuesta), insisten en la imposibilidad de apren-

3 Chantreau por su parte, más allá de los fragmentos sencillos, recomendaba a través de su *Bibliothèque*, la lectura de obras fundamentales, íntegras.

der una lengua sin vivir al menos un tiempo en el país en que se habla; lo que se puede conseguir en poco tiempo es «entender lo que dicen los libros» (F. A. D., prólogo: 6).

Eduardo Benot, por su parte, introduce el método Ollendorff, pensado para aprender el francés en cinco meses. Este método reivindica también el «automatismo», el uso detrás del cual debe haber una «lógica», que se intenta plasmar en la construcción sistemática de los contenidos, y Benot se queja abiertamente de los excesos deductivos que han imperado durante un tiempo:

¿Sabemos ya hablar cuando conocemos las leyes de la trabazón de las palabras y la significación de los vocablos? No; porque en la mayor parte de los casos cierto conjunto de voces significa ideas muy distantes de lo que rectamente se deduce de ella (...). Con el método tradicional (...) muchos errores al principio, de modo que sirven de referencia al que ya sabe, pero no le enseñan al que no. (Benot, prólogo: IV)

Observamos aquí que retoma de su maestro Bouynot, del que tomará prestadas otras consideraciones, el planteamiento heredado de Chantreau según el cual el uso es irreductible a reglas. También muestra este prólogo el asentamiento de diferentes metodologías y su discusión en términos propios, además de la omnipresente preocupación por una ordenación de los contenidos que convenga a los principiantes, por una progresión. Benot defiende así su opción frente a las demás en un largo prólogo, inusitado hasta entonces, que plasma los avances del debate pedagógico pero también la necesidad de defender las posturas más novedosas, pues las más conservadoras simplemente prescinden de justificaciones.

Entre los teórico-prácticos, merece la pena mencionar a Manuel Le-Roux, que en su *Gramática de la lengua francesa* (Sevilla, 1852) incluye igualmente un minucioso repaso al panorama metodológico del momento sobre la base del cual justifica sus propias opciones, que desembocan esta vez en una propuesta más personal, autodenominada gramática teórico-práctico-comparativa. Le-Roux rechaza el concepto de Método, «ya que la práctica aislada no presenta más que ideas inconexas y que careciendo de reglas y de la parte comparativa y filosófica, no puede satisfacer las necesidades intelectuales del espíritu analizador de jóvenes escolares adelantados en las ciencias» («Método»: VIII). Trasluce aquí una preocupación que caracteriza a los teórico-prácticos frente a los prácticos radicales, la búsqueda de un estatus filológico para su práctica docente, que en ocasiones les llevará a incluir más o menos breves historias de la lengua francesa en sus manuales.

Alemaný, en su *Gramática francesa* de 1848 (Baroja, San Sebastián) muestra también esta faceta, haciéndose a la vez eco de la mencionada discusión entre Monfort y Morell:

Un estudio tan difundido en el día [el de la lengua francesa], pero tan poco apreciado por aquellos eruditos a la violeta, que con mal traducir piensan

salir ya del paso, y tratan con desdén una enseñanza, que si no debe equipararse con alguna de las ciencias, sobresale indudablemente entre las letras. (Alemany, 1848: II)

Como hemos señalado con Benot, y este es también el caso de Le-Roux, la programación y la mala imagen del aprendizaje de lenguas acarrear la obsesión por el tiempo en el que se pueden conseguir resultados y los contenidos y actividades propuestos están estrictamente secuenciados, especialmente al principio del aprendizaje. Así, Le-Roux describe minuciosamente el modo de proceder día a día, luego semana a semana y mes a mes.

En esta tendencia mixta se puede situar también a Bergnes de las Casas, al que ya hemos aludido. Si bien la «literatura didáctica» se despedaza para ilustrar la morfosintaxis, Bergnes es también de los que reintroducen fragmentos literarios en la obra, en contra del criterio de simplicidad defendido por los autores anteriormente mencionados: «En vez de las anécdotas insulsas que puso Chantreau, he puesto varios trozos selectos» (Bergnes de las Casas, prólogo). La enseñanza de la literatura, de la cual el representante más emblemático es Tramarría, se ha de fundir con la de la lengua y eso plantea hasta finales de siglo la cuestión de los textos elegidos, en conflicto con los planteamientos radicales de una progresión estricta de los contenidos, pues los fragmentos literarios no pueden ilustrar de forma sistemática los contenidos gramaticales o mecanismos de la lengua, tanto más cuanto que los comentarios son de tipo estilístico. Así, lo que en Tramarría es todavía competencia crítica (su obra incluye preceptivas genéricas además de los textos que las ilustran), se convierte poco a poco en un saber declarativo sobre la historia literaria que plantea no pocos problemas de integración con las necesidades lingüísticas prácticas.

Clemente Cornellas, otro de los «clásicos» de la enseñanza oficial, plasma la galofobia lingüística que resurge en los años 60 del siglo con una obra titulada el *Antigalicismo, libro de lectura francesa escogida, graduada y anotada* (La Publicidad/Ruiz, Madrid/Logroño, 1865), que complementa su *Gramática*. En el debate sobre los textos que deben presentar la lengua objeto a los alumnos, su posición es la siguiente: «¿Cuál es pues el objeto primero y principal del que estudia un idioma, sino el escribirlo y hablarlo como vulgarmente se habla y se escribe? y ¿cómo se ha de lograr este objeto con trozos entresacados de obras escritas en estilo elevado y enfático (...)?» (Cornellas, 1865: prólogo). Opta entonces por comedias contemporáneas de Scribe, Soulie y Souvretre, debidamente censuradas pero íntegramente reproducidas, lo que García Ayuso le seguirá reprochando veinte años más tarde como una marca de «mal gusto».

Los años 60 insisten en el afán de pedagogizar los manuales, como muestra la *Gramática hispano-francesa según los preceptos de la Academia francesa y las influencias del buen uso* que publica León Chartrou en 1863 (El Eco de Extremadura, Cáceres), cuando dice en su prefacio:

Las gramáticas conocidas no producen, en general, los resultados que anhe- la el público; pues hablando por ejemplo de la de Chantreau, que parece una de las más correctas, tiene el inconveniente de ser muy extensa y el defecto de carecer de ejercicios escritos aplicados por el mismo estudiante.

Ante la imposible asistencia permanente del maestro, el alumno debe po- der trabajar por sí mismo con facilidad.

Por otra parte, se inicia en estos años un periodo de decaimiento de la en- señanza oficial de lenguas que genera una inflación de obras destinadas a la versión, mermando las halagüeñas perspectivas abiertas por la Ley Moyano⁴. Se nota un cierto retroceso pedagógico con el reciclado de las crestomatías en tratados de versión, mientras en el sector privado siguen viento en popa los prácticos. La versión literaria se convierte en el objetivo, en detrimento de opciones más difícilmente asequibles y las propuestas son de lo más vario- pinto, como muestra Javier Offerrall, con sus *Selectas francesas o manual de traducción para facilitar haciendo amena e instructiva la de francés a es- pañol* (Revista Médica, Cádiz, 1864). Este autor se justifica así ante las cir- cunstancias:

Entre una obra o tratado especial y una colección de trozos escogidos, in- dudablemente es preferible la segunda para aprender idiomas. (...) El crecido número de alumnos matriculados en la clase de francés (133), la circunstancia de cursar la mayor parte de ellos simultáneamente otras asignaturas, la de po- der estudiar francés en cualquier año nos han confirmado en la idea de que los ejercicios de traducción deben versar en gran parte sobre las materias que en otras clases aprenden. Unos traduciendo recordarán lo que aprendieron, otros se preparan para los estudios subsiguientes, y todos pueden auxiliarse en los trabajos como correctores. (Offerrall, XVI-XVIII)

Las últimas décadas del siglo ven la vuelta del francés a la enseñanza ofi- cial y una multiplicación impresionante de los manuales, que habitualmente se desgajan en diferentes volúmenes más o menos especializados, dedicados a la pronunciación, al tema, etc. Las colecciones de versiones y crestomatías se intercambian títulos a la vez que se va integrando la historia literaria fran- cesa en la formación de los escolares, así lo muestran obras como los *Trozos escogidos de literatura francesa en prosa y verso: desde el siglo XVII hasta nuestros días* de Cayetano Castellón y Pinto (El Guadalete, Jerez, 1891), que no solo presentan los fragmentos por orden cronológico sino que los acom- pañan con notas informativas. Pero en el sector público, más que de debates pedagógicos a nivel de la práctica docente, hemos pasado a los libros de tex- to publicados de acuerdo con directrices institucionales cambiantes y en oca- siones contradictorias. El experimentalismo individualizado se ve ahora cons-

4 García Bascuñana, J. F. (1999): «L'institutionnalisation du FLE dans l'enseignement public espagnol après la loi Moyano (1857): avatars et conséquences», Documents SIHFLES, 23, 108-123.

treñido por instrucciones y reglamentos mientras se organizan espacios propios de discurso a través del desarrollo de la pedagogía como disciplina de referencia. Así, Carlos Soler y Arqués se remite en sus *Lecciones de lengua francesa bajo un plan pedagógico y con base histórico-comparativa* (citamos por la edición de 1895, Hernando, Madrid) a las recomendaciones de una autoridad en la materia, D. Mariano Carderera.

Con este breve repaso hemos querido mostrar cómo van trasluciendo las inquietudes pedagógicas de que manera más o menos formal, más o menos científica fueron conformando la enseñanza del francés en España. Las diferentes voces van marcando la adaptación de la enseñanza a nuevas circunstancias, cristalizándose en ocasiones en discursos organizados, como pueden ser los amplios prólogos metodológicos de mediados de siglo, aunque a menudo se encuentran también préstamos solo reconocidos a medias, piques personales o propuestas peregrinas que apenas se mantendrán unos años. Sí resulta significativo el asentamiento de dos bandos, uno radicalmente práctico en el mercado privado, mientras que en el público las opciones teórico-prácticas moderadas se ven limitadas por la homogeneización institucional, que acalla hasta cierto punto ese espacio de diálogo casi interpersonal que fueron los prólogos de los manuales a lo largo del siglo XIX.

Bibliografía

- Alemany, L. de (1826): *Gramática francesa*, Aguado, Madrid.
- (1844): *Colección de autores franceses*, Sojo, Madrid.
- (1848): *Gramática francesa*, Baroja, San Sebastián.
- Benot, E. (1852): *Nuevo método del Doctor Ollendorff*, Revista Médica/Fernández Arjona, Cádiz.
- Bergnes de las Casas, A. (1852): *Novísimo Chantreau*, Juan Oliveres, Barcelona.
- Bouynot, M. (1815): *Lecciones prácticas de lengua francesa*, Muñoz, Valencia.
- Castañas, A. (1848): *Método de Ahn: primer y segundo curso de francés*, Bailly-Baillière, Madrid.
- Castellón y Pinto, C. (1891): *Trozos escogidos de literatura francesa en prosa y verso: desde el siglo XVII hasta nuestros días*, El Guadalete, Jerez.
- Chantreau, P. N. (1804 [1781]): *Arte de hablar bien francés*, Sancha, Madrid.
- Chartrou, L. (1863): *Gramática hispano-francesa según los preceptos de la Academia francesa y las influencias del buen uso*, El Eco de Extremadura, Cáceres.
- Cornellas, C. (1866): *El antigalicismo o sea libro de lectura francesa escogida, graduada y anotada con el fin de evitar galicismos en la versión española*, La Publicidad/Ruiz, Madrid/Logroño.
- F. A. D. (1849): *Gramática francesa en compendio filosófico*, Cuesta/Saavedra, Madrid.
- García Ayuso, F. (1879): *Traductor francés o colección de obras escogidas de la literatura francesa en prosa y verso ordenadas y anotadas*, Administración/Maison-neuve, Madrid.

- Le-Roux, M. (1852): *Gramática de la lengua francesa*, Geofrin, Sevilla.
- Monfort, L. (1815): *Gramática francesa simplificada*, Estevan, Valencia.
- Morell, A. (1835): *Arte de traducir el idioma francés*, Sanz, Madrid.
- Offerrall, J. (1864): *Selectas francesas o manual de traducción para facilitar haciendo amena e instructiva la de francés a español*, Revista Médica, Cádiz.
- Soler y Arqués, C. (1895): *Lecciones de lengua francesa bajo un plan pedagógico y con base histórico-comparativa*, Hernando, Madrid.
- Tramarría, F. (1829): *Gramática francesa para uso de los españoles*, Moreno, Madrid.
- (1839): *Leçons françaises de littérature et de morale choisies des meilleurs auteurs qui ont écrit dans ce genre*, Aguado, Madrid.

Les nouvelles technologies et le français du tourisme

Natalia Maciá Espadas
Universidad de Alicante

Cette communication a pour but principal d'encourager les professeurs de français à utiliser et développer les nouvelles technologies. Après quelques années en tant que professeur de français à l'École Supérieure de Tourisme «Lope de Vega» de Bénidorm et actuellement, et de façon parallèle, à l'Université d'Alicante, dans l'élaboration et la programmation des cours, l'utilisation des TICE (technologie de l'information et la communication pour l'enseignement) s'est avérée un complément indispensable dans l'apprentissage de la langue française. Je voudrais faire partager mon expérience dans la création de documents multimédias pour les élèves, documents de tout type même si nous allons nous centrer sur quelques exemples bien précis.

Cette expérience tient compte de l'orientation professionnelle des élèves ainsi que de la programmation développée et appliquée à l'École Supérieure de Tourisme «Lope de Vega» de Bénidorm.

Les TICE utilisent en grande partie l'ordinateur, élément fondamental pour le développement de l'autoapprentissage. Les principales utilisations de l'informatique sont les suivantes¹:

1. L'ordinateur comme outil de consultation: c'est une source d'information au même titre qu'une encyclopédie. Par exemple, un site web ou des cédéroms.
2. L'ordinateur comme outil de gestion de l'information: c'est un outil grâce auquel les élèves organisent leurs idées ou encore les informations qu'ils ont pu recueillir de diverses sources sous forme d'un travail d'équipe. Par exemple, le traitement de texte, les bases de données.
3. L'ordinateur comme exerciceur: c'est un support grâce auquel les élèves effectuent une répétition systématique des notions apprises, et ce sous forme d'exercices: cédéroms, pages web...

1 <<http://www.scedu.umontreal.ca/>>.

4. L'ordinateur comme outil de communication: c'est un outil grâce auquel les apprenants peuvent communiquer entre eux. Par exemple, les forums de discussion, le courriel, le chat, la vidéoconférence.

Dans un premier temps, le matériel utilisé pour l'intégration des TICE dans l'étude des langues est simplement l'utilisation d'Internet où nous trouvons des milliers de sites qui nous permettent de compléter et réviser les concepts grammaticaux, lexicaux, socioculturels... vus en classe. Ce sont en général des sites créés par d'autres professeurs qui mettent à la disposition du public leurs connaissances. C'est une des possibilités qui aujourd'hui encore est intéressante dû à la grande quantité de matériel nouveau qui apparaît chaque jour. Dans un deuxième temps, on a recours au matériel éducatif sous forme de cédéroms. Quelle que soit la forme du matériel utilisé, il doit être éducatif. Cependant ce concept n'est pas appliqué dans sa juste mesure. Aujourd'hui on applique cet adjectif à de nombreux matériels et c'est souvent celui qu'utilisent les commerçants ou les entreprises afin de mieux vendre leurs produits. On peut donc facilement dire de n'importe quel cédérom ou programme multimédia qu'il est éducatif. Pour son utilisation en classe, il doit être soumis à une étude profonde de la part du professeur car les contenus doivent avoir un ordre et une évolution cohérente et ils doivent s'adapter au programme conçu par l'enseignant. En général, les programmes multimédias qui existent actuellement doivent être sans cesse adaptés à la programmation du professeur et à sa méthodologie spécifique. Un bon nombre de programmes ont été analysés et nous pouvons en trouver plusieurs types selon leur application²:

1. Les programmes fermés: ce sont des programmes qui ne permettent pas la création de nouveaux matériaux ou de nouveaux exercices.
2. Les programmes ouverts, qui en plus des activités déjà créées, permettent aussi bien à l'élève qu'au professeur d'en créer d'autres.
3. Les logiciels-auteur ou systèmes auteur qui sont des programmes sans aucun contenu didactique mais qui servent de base pour créer des contenus spécifiques.

Dans les commerces, nous trouvons des programmes éducatifs du premier type. Cependant les plus utiles pour le professeur sont le deuxième et le troisième type car ils rendent possible la personnalisation du matériel même s'ils exigent plus de travail.

Les logiciels-auteur sont des applications déjà programmées destinées à la création de programmes sous forme d'exercices et de tâches et qui actuellement se présentent sous un format multimédia. Pour utiliser ce type de programme, une grande spécialisation informatique n'est pas nécessaire. Ce-

2 Bailly-Baillière Torres-Pardo, G. (2000): «Software educativo comercializado para los distintos niveles de enseñanza», in Reparaz, Ch., Sobrino, Á. et Mir, J. I.: *Integración curricular de las nuevas tecnologías*, Editorial Ariel, Barcelone, p. 54.

pendant, les objectifs didactiques doivent être déterminés clairement pour pouvoir élaborer ce matériel efficacement. L'avantage pour le professeur est la possibilité de créer le programme le plus adéquat à ses besoins et à ceux de l'apprenant, c'est-à-dire, qu'il peut orienter les exercices vers un niveau concret, personnalisé, basé sur les besoins de la classe et de l'élève. Ses outils permettent aussi une adaptation en fonction de l'apprentissage des élèves, c'est-à-dire, ils peuvent être modifiés facilement et transformés selon le type de tâche que l'on désire réaliser (compréhension orale, compréhension écrite...). Tous ces logiciels peuvent être utilisés de deux façons fondamentales³:

1. On peut les utiliser comme une application directe sous forme d'exercices parfaitement organisés et indépendants faisant partie du cours.
2. On peut les utiliser comme un complément à d'autres produits commerciaux que les élèves utilisent régulièrement. Dans ce cas, ils serviront à renforcer et développer certains points que le professeur a expliqués antérieurement.

Tout logiciel-auteur a trois parties: le générateur, l'exécuteur et les fichiers associés.

1. Le générateur est le sous-programme qu'utilise le professeur pour créer les tâches que l'élève réalisera postérieurement.
2. L'exécuteur est le sous-programme qui permet d'accéder aux tâches créées.
3. Les fichiers associés: les tâches créées ont une série de fichiers associés (vidéo, son, image...) qui s'intègrent dans les exercices réalisés.

La création d'exercices multimédias requiert une étude antérieure très importante. Plusieurs questions doivent se poser afin de créer les éléments nécessaires à leur conception. Tout d'abord, il faudra décrire le public-cible: le nombre d'élèves dans les classes, l'âge, leur expérience générale en informatique ainsi que celle des membres qui réaliseront le projet (le technicien, le professeur...). Il faudra analyser les besoins des élèves afin d'identifier et de décrire une situation pédagogique qui peut être améliorée par l'utilisation des TICE. Il faudra de plus préciser les objectifs visés aussi bien les généraux que les spécifiques. Finalement, il s'agira d'utiliser le matériel pédagogique adéquat et de s'assurer que ces ressources correspondent réellement à nos besoins. Ce dernier point est très important et nous allons nous centrer sur des logiciels permettant aux professeurs de créer leurs propres exercices. La programmation devra tenir compte de quatre points essentiels selon Raúl Santiago Campión⁴:

3 Campión, R. S. (2000): «La creación de material propio: las herramientas de autor», in Reparaz, Ch., Sobrino, A. et Mir, J. I.: *Integración curricular de las nuevas tecnologías*, Editorial Ariel, Barcelone, p. 84.

4 Campión (2000: 82).

1. L'interactivité: l'élève doit être responsable de sa stratégie d'apprentissage, afin que cette interaction avec l'ordinateur soit une motivation dans son processus d'apprentissage.
2. La versabilité: l'élève doit accéder à l'information selon son niveau et ses besoins individuels.
3. L'accessibilité: les contenus doivent être accessibles à n'importe quel moment pour que l'élève puisse s'entraîner, répéter les aspects les moins assimilés.
4. La visualisation: la forme est importante pour la motivation (les images, les sons, la structure du site...).

Dans notre cas, les tâches préparées pour les cours de français du tourisme ne sont destinées à constituer qu'une partie de l'apprentissage et elles doivent servir à mettre en place ou à consolider une partie des savoirs. Un outil informatique pour le travail individuel et autonome de la grammaire peut permettre aux étudiants d'acquérir des savoirs nécessaires à la réalisation de certaines tâches. Il s'agit donc d'un outil de plus mis à la disposition des élèves.

Pour préparer un cours virtuel appliqué au français du tourisme, il faut tenir compte tout d'abord de la place de la matière dans les études de tourisme. Actuellement, à l'Université d'Alicante, le français est la seconde langue choisie en grande majorité par les élèves qui sont en deuxième année de tourisme. La matière «Francés para el turismo I» est annuelle et elle prétend commencer avec un niveau de langue de 120 heures. Les élèves auront donc une base importante sur laquelle pouvoir travailler, ce qui permet de commencer avec moins de difficultés l'étude de langue spécifique au tourisme. En troisième année, les élèves peuvent étudier «Francés para el turismo II» et «Francés turístico especializado». Avec ses deux spécialisations, ils complèteront leur apprentissage de la langue dans diverses situations de la vie touristique telles que les transports, les agences de voyages, les guides... À l'École Supérieure de Tourisme «Lope de Vega», nous suivons un parcours différent puisque pendant les trois années que durent les études de tourisme, la deuxième langue est obligatoire. Les activités présentées dans cette exposition feront référence à la programmation développée pendant ces trois années en tenant compte des niveaux suivants:

- première année: niveau débutant
- deuxième année: niveau intermédiaire, l'hôtellerie et la restauration
- troisième année: le français du tourisme, les transports, l'agence de voyage, le guide.

Pour conclure les séquences de travail dans chacun des niveaux, j'ai choisi d'utiliser le travail en salle multimédia. Les exercices sur ordinateur permettent aux élèves de vérifier et fixer leurs connaissances, leurs compétences linguistiques, leur compréhension des documents et l'assimilation des informations recherchées. Pour cela, il fallait trouver un logiciel peu coûteux et

simple d'utilisation. J'ai décidé d'utiliser le logiciel «Hot Potatoes», produit par une université canadienne. Il existe actuellement en deux versions «Hot Potatoes 5.5» et «Hot Potatoes 6». Le deuxième est une version plus complète du premier mais aussi facile à utiliser. Les avantages de ce logiciel sont:

- Il s'agit d'un logiciel de construction d'exercices interactifs en HTML et Javascript c'est-à-dire lisible en ligne (ou en local) par n'importe quel navigateur internet.
- Il propose un large choix d'exercices (QCM, phrases ou textes mélangés, association de phrases, de phrases ou d'images, mots croisés, texte à trous, exercices d'écoute).
- Il a une interface-élève qui n'est pas trop compliquée et qui peut être personnalisée dans plusieurs langues.
- Il est téléchargeable et gratuit pour son usage non commercial.

La version 5.5, qui est celle que j'ai utilisée, a six types d'exerciceurs: *JBC*, *JMatch*, *Jcross*, *Jmix*, *Jcloze* et *Jquiz*. Grâce à eux, les professeurs peuvent créer simplement et surtout rapidement des exercices interactifs sans avoir à programmer. Avec un peu d'imagination, on peut créer une grande variété d'exercices. Ceux-ci permettent d'atteindre les objectifs suivants:

1. L'apprentissage et la révision des étudiants à un rythme adapté à chacun d'entre eux puisqu'il s'agit d'un travail autonome, et chaque élève dépend de ses propres connaissances.
2. Les élèves doivent compléter l'apprentissage à travers ces exercices par eux-mêmes sans tenir compte du niveau des autres élèves de la classe.
3. La motivation des élèves et leur regard envers la matière lorsqu'ils sont en phase de révision.
4. L'autocorrection est privilégiée.

Pour atteindre ces objectifs, il faut avoir les conditions matérielles nécessaires qui nous permettent d'utiliser les nouvelles technologies dans l'apprentissage habituel des langues. Nous avons à notre disposition deux salles informatiques munies de 25 postes dans chacune d'elles. Les postes sont pourvus des logiciels classiques de bureautique («word», «power point», «excell»...) ainsi que de «frontpage» (logiciel qui permet la création de sites web) et bien sûr nous avons accès à Internet sur tous ces postes. Depuis deux ans, le Centre des Ressources de l'Institution Éducative «Lope de Vega» forme les professeurs aux usages de pages web ainsi qu'à la création d'exercices interactifs en ligne.

Pour introduire dans les activités de la classe les exercices multimédias, trois des six exerciceurs ont été privilégiés. Le premier d'entre eux est *JBC*. Il permet de réaliser des QCM (questions à choix multiples) très simplement et sur n'importe quel sujet. Il suffit d'être imaginatif, d'avoir antérieurement prévu cette tâche suivant la programmation de notre cours. Nous allons voir à travers un exemple concret comment cet exercice est formé et quelle est son utilité pour l'élève. Les trois niveaux, correspondant respectivement à la pre-

mière, deuxième et troisième année de français, ont une page dans le site web de l'École où apparaissent des tests créés avec cette modalité. Le niveau 2 a plusieurs tests, chacun d'entre eux contient trente questions et l'élève doit choisir une réponse parmi les trois proposées. Il vérifiera automatiquement si l'option choisie est correcte ou non. Le score apparaît avec le pourcentage de réussite du test. Si le pourcentage obtenu n'est pas satisfaisant, l'élève pourra répéter le test autant de fois qu'il sera nécessaire. Chaque fois qu'il referra ce même exercice, l'ordre des questions sera changé automatiquement ainsi que celui des réponses. On peut introduire un texte ou une image qui apparaîtra parallèlement à l'exercice. Cette année, ces exercices permettent des révisions de tous les thèmes étudiés en classe. Le professeur pourra contrôler les résultats des élèves grâce à une des propriétés de l'exerciceur. Quand l'élève a fini son exercice, il envoie directement le résultat au professeur à son courriel ou à une base de données spécifiquement créée. En effet, il faudra tenir compte du nombre d'élèves qui feront les tâches et le nombre de fois qu'il les répèteront. On peut recevoir des centaines de messages qui bloqueraient notre courriel. Un des membres du Centre de Ressources de l'École de Tourisme a mis en place un système permettant de regrouper tous les résultats. Ceux-ci sont classés par tâche, élève, résultats obtenus, date de la réalisation de la tâche... Ce projet n'est pas encore disponible mais il permettra le cours prochain un meilleur contrôle de l'évaluation de ces tâches.

La deuxième modalité que j'ai utilisée est le *Jmatch*. Il permet de créer des exercices où l'on unit des éléments de deux colonnes. Nous avons deux possibilités: unir les colonnes grâce à une liste de réponses qui apparaît ou bien unir les colonnes en faisant bouger les mots avec la souris. Cette deuxième option est très attrayante mais elle n'est pas commode quand la liste de mots est très longue.

La troisième modalité utilisée est le *Jcloze*. Il peut être utilisé de plusieurs façons:

- comme un exercice à trous conventionnel. Dans ce cas, les éléments manquants peuvent apparaître ou non au-dessus de l'exercice.
- Comme un exercice de transformation. Il faut être très attentif lors de l'élaboration car la moindre erreur (accent, ponctuation...) peut rendre difficile la réalisation du même par les élèves.
- Comme exercice d'écoute. On peut écouter le texte enregistré en même temps que l'on essaie de résoudre l'exercice.

Après l'utilisation de ces tâches interactives avec les trois groupes d'élèves, chacun selon son niveau, les premières conclusions sont les suivantes:

- les élèves sont attirés par ce genre d'activités qui leur permet de rompre avec la routine habituelle de la classe.
- Ils sont sensibles au cadre dans lequel est développé l'exercice. Il a fallu essayer plusieurs couleurs pour le fond des exercices afin qu'il soit le moins gênant possible.

- Les exercices doivent être très clairs, compréhensibles immédiatement.
- Il faut éviter les erreurs lors de l'élaboration car l'enthousiasme des élèves peut se transformer en mécontentement lorsqu'ils découvrent que l'exercice ne fonctionne pas.

Comme nous l'avons vu antérieurement, les différentes voix des TICE interviennent avec des objectifs différents: tout d'abord la voix sans contraintes du professionnel de l'enseignement qui désire à travers les systèmes-auteurs personnaliser et rendre beaucoup plus vivante l'étude, dans notre cas, de la langue française; puis la voix du logiciel-auteur, simple transmetteur d'un message fermé et prédéterminé entre l'enseignant et l'apprenant; finalement, une dernière voix et non pas la moins importante, celle de l'apprenant qui fait entendre la sienne en participant dans sa propre formation.

Tout ceci n'est que le début d'un ample projet dont l'objectif principal est d'offrir un outil supplémentaire aux étudiants dans leur apprentissage de la langue française. Ils pourront travailler de façon autonome tout ce qui a été acquis pendant les cours. La possibilité qu'offre cet outil de se libérer de certaines contraintes matérielles (par exemple les horaires restreints des bibliothèques, le nombre, lui aussi restreint, des heures de cours de langue dans des études telles que celles de tourisme où elles sont indispensables), ou la possibilité d'évaluation immédiate, ont été des atouts aux yeux des étudiants. Comme nous l'avons vu, en raison de leurs caractéristiques et des possibilités qu'elles offrent, les TICE semblent s'adapter parfaitement à la mise en oeuvre de l'autonomie de l'apprenant dans différents domaines. Depuis la mise en place de ces pages, celles-ci se sont enrichies de nouveaux exercices et de points de grammaire complémentaires. Cependant, le projet complet n'est pas encore mis au point. Il le sera, je l'espère, dans les deux ou trois années à venir.

Bibliographie

Reparaz, Ch., Sobrino, A. et Mir, J. I. (2000): *Integración curricular de las nuevas tecnologías*, Editorial Ariel, Barcelona.

<<http://www.scedu.umontreal.ca/profs/viens/scenarios/>>.

<http://alsic.u-strasbg.fr/Num2/mangenot/alsic_n02-pra1.htm>.

<http://alsic.u-strasbg.fr/Num5/atlan/alsic_n05-rec3.htm>.

La canción como polifonía de la clase de francés

Juan Ángel Martínez García
Universidad de Oviedo

Si entendemos por «polifonía» un canto a varias voces, o una combinación de varias voces, de varias partes en una composición, nos parece evidente que en el espacio de una clase de lengua extranjera si hay alguna circunstancia donde esta polifonía está presente es aquella en que utilizamos la canción como soporte pedagógico.

Aunque la idea de utilizar canciones como recurso de llevar la cultura de un país al aula no es novedosa, sí lo es el hecho de utilizarlas como estimulante recurso educativo para *reforzar* o *afianzar* todos los contenidos incluidos en la programación mediante la selección de temas musicales que mejor se adapten a nuestros objetivos. En un principio la canción se introduce en la clase por el puro placer de escucharla. La canción es un lazo de unión con la cultura del otro en su diversidad. La música nos ofrece la oportunidad de descubrir la realidad multicultural francesa y francófona.

Las ventajas son diversas: son alternativa motivadora a la rutinaria actividad de audición y comprensión, o de los ejercicios estructurales; con respecto a los ejercicios y al contrario que estos, las canciones son memorizables, por lo que no solo los versos, sino los contenidos gramaticales aplicados a determinada canción, son fácilmente asociados y retenidos por más tiempo en la mente del estudiante; a los estudiantes les suele gustar la música pop porque en muchos casos es un fiel reflejo de su propio mundo, sus gustos, sus fobias, sus problemas, sentimientos...; su idealismo y su cuestionamiento de lo establecido son cualidades que se pueden aprovechar para establecer distintos temas de debate que tendrán la garantía de contar con el interés del alumno; las canciones proporcionan al estudiante la posibilidad de practicar y mejorar su pronunciación, entonación, ritmo.

En cuanto a los objetivos pedagógicos con los que podemos relacionar una canción, estos son muy variados, dependiendo del nivel de nuestros alumnos.

Para evitar que la audición de una canción se convierta en una simple actividad de recreo, de entretenimiento, y sea en sí misma una ayuda pedagó-

gica con la que se pretende enseñar a comunicarse en una lengua extranjera, es, sin duda alguna, importante que el profesor antes de llevar a clase una canción, tenga bien claros los objetivos lingüísticos, sobre todo, y socio-culturales que se plantea desarrollar con esa canción. Y a este respecto podemos indicar que se organizan talleres para la elaboración de las mismas, como las que organiza el CAVILAM, o el CIEP (*Centre International d'Études Pédagogiques*) en sus cursos del BELC¹.

De ahí la necesidad de elaborar una ficha pedagógica² de aquellas canciones que se hayan seleccionado previamente. Entendemos que esta ficha ha de presentar al menos los siguientes contenidos:

Título de la canción:
Intérprete:
Nivel (elemental, intermedio, avanzado...):
Interés de la canción:
Tema(s):
Objetivos:
Vocabulario:
Foma de explotación:
Desarrollo pedagógico:

No se puede decir que existe un método único para la enseñanza a través de la canción³. Se puede empezar escuchándola, o descubriendo su letra antes de escucharla. Todo dependerá de la canción y de la sensibilidad del profesor. Por tanto, nos proponemos presentar una serie de actividades, como las que nos propone Christine Tagliante⁴ y que globalmente refieren a actividades que nos ayuden a descubrir en una canción sus contenidos léxicos y socio-culturales, fonéticos, discursivos o temáticos, morfosintácticos, y estratégicos o metodológicos.

1 En estas direcciones de internet se hallará información sobre cursos y talleres organizados por estas instituciones: <<http://www.ciep.fr/formations/belcete03/a502chanson.htm>>. <<http://www.ciep.fr/formations/belcete03/b410chanson.htm>>.

2 La realización de fichas pedagógicas es muy variada, y de hecho se pueden encontrar sitios en internet donde se ofrecen fichas pedagógicas ya elaboradas, como las que aparecen en «Apprendre ou pratiquer le français avec Jacques Brel» en: <http://www.wbri.be/cgi/bin2/htdoc.cgi?id=0011503_article&menu=0000195_menu_entier&header=0000260_header&footer=0000261_footer&lang=fr>.

3 Sobre la propuesta de actividades hemos tomado como referencia las mencionadas en el libro de Christine Tagliante, *La classe de langue*, citado más abajo, además de otras propuestas elaboradas por nosotros mismos.

4 Tagliante, C. (1994): *La classe de langue*, Clé International, París.

De todo ello se desprende que en una propuesta de trabajo sobre una canción han de ser los contenidos lingüísticos los que han de prevalecer sobre los contenidos musicales⁵. Y por tanto lo que se ha de perseguir es el acceso al sentido de las letras de la canción. En consecuencia, nos proponemos presentar aquí una serie de ejercicios que permitirán la comprensión del texto⁶, como por ejemplo:

La audición sin texto. Esta tarea se facilitará mucho si situamos a nuestros alumnos en una situación de *audición activa*, es decir, *con una tarea que realizar*.

Para ello es muy importante elaborar *unas cuadrículas de audición activa*, que permitirán definir la situación. Por medio de preguntas realizadas a toda la clase se completará en el encerado una cuadrícula de este tipo:

¿Dónde?	¿Quién?	¿Cuándo?	¿Qué?
¿Se pueden situar el/los lugar/es de la acción? ¿Se pueden localizar los nombres de calles, ciudades o países?	¿Se puede decir quiénes son los personajes y caracterizarlos?	¿Se puede decir en qué momento/s transcurre la acción?	¿Se pueden describir las acciones? ¿Se puede decir lo que ocurre? ¿La acción es pasada, presente, futura?

En ella pretendemos que justifiquen cada vez las respuestas a las palabras que se han localizado o los indicios que nos han llevado a ellas. Las palabras o series de palabras que los alumnos han retenido se anotarán en el encerado respetando su lugar en el esquema de la canción. Otras variantes son:

La cuadrícula de impresiones o sentimientos:

ternura	desorden	vergüenza	vitalidad
alegría	felicidad	melancolía	etc.
tristeza	miedo	violencia	

Cuadrículas temáticas. ¿Cuáles son los temas tratados? Se propondrá una serie de temas de los que solo algunos han sido realmente tratados en la canción. Se pedirá a los alumnos que los marquen.

Cuadrículas «Verdadero/Falso». Se propondrá una lista de afirmaciones relativas al contenido de la canción: características de los personajes, acciones,

5 Cf. Calvet, J.-L. (1980): *La chanson dans la classe de français langue étrangère*, Clé International, París.

6 Sobre la explotación pedagógica de la canción es muy interesante el libreto *L'air du temps* publicado por el Ministère des Affaires Étrangères en 1986. En él se presentan 14 canciones y su correspondiente desarrollo pedagógico.

lugares, el momento en que se desarrolla la situación de la canción... Y se les pedirá que marquen la casilla correspondiente, según sea «verdadero» o «falso»:

	Vrai	Faux
1. Elle avait quinze ans.	X	
2. Ils se sont rencontrés sur un train de banlieue.		X

El texto sin audición. Este procedimiento permite un trabajo más profundo sobre el sentido de la canción o una parte de ella. La audición o audiciones sucesivas sirven para afinar la comprensión y permiten sacar más provecho de la melodía.

El rellenado de la estructura vacía.

Se distribuye la estructura vacía de la canción, acompañada de la letra de la canción en desorden (cortada en frases o unidades de sentido).

Los alumnos colocarán primeramente el estribillo, luego *tratarán de construir un texto coherente*. Se comparan los resultados, tratando de explicar su elección. Lógicamente la primera audición permitirá afinar esta clasificación un tanto intuitiva.

Otra variante consistiría en añadir *elementos inventados o modificados*. Es decir, se trata de presentar un texto trucado, en el que algunas palabras son sustituidas por otras que presentan una fonética similar o un sentido similar. Por ejemplo:

Gérard Lenorman: «Michèle»	Gérard Lenorman: «Michèle» (trucado)
Tu avais à peine 15 ans tes cheveux portaient des rubans Tu habitais tout près du grand palais Je t'appelais le matin	Tu avais à peine 12 ans tes cheveux portaient des rubans Tu chantais tout près du grand café Je t'appelais le soir

Textos con espacios en blanco. («Chanson à trous»). Se distribuirá un texto amputado de una categoría de términos:

- El léxico supuestamente desconocido.
- Ocurrencias gramaticales interesantes y que se desean resaltar (pronombres personales, verbos conjugados, pronombres relativos, preposiciones...).
- Marcas léxicas acerca del nivel de lengua (vocabulario relativo a un nivel coloquial, popular, argot...).

A continuación, y en función del sentido que se desprende del texto, se tratará de hacer propuestas que permitan completar el texto que falta. Sin duda alguna, en una primera audición aparecerán equivalentes léxicos al vocabulario propuesto.

He aquí varios ejemplos de la «chanson à trous»:

<p>Gérard Lenorman: «Michèle» Tu avais à peine 15 ans tes cheveux portaient des rubans Tu habitais tout près du grand palais</p>	<p>Gérard Lenorman: «Michèle» Tu (avoir) à peine 15 ans tes cheveux (porter) des rubans Tu (habiter) tout près du grand palais</p>
--	--

Localización de sonidos.

Puede ser un trabajo interesante para tratar de fijar la atención del alumno sobre aquellos sonidos que interesa que aprenda, partiendo de las dificultades que pueda hallar en ello. En este caso se presenta un texto también con espacios en blanco, pero que no representan una palabra, sino una sílaba dentro de la palabra. De este modo se trata de buscar la grafía que falta y que se ha de corresponder con tal sonido. Como por ejemplo:

«Savoir aimer» - Florent Pagny	
<p>Savoir sourire À une inconnue qui passe, Ne gard (er) aucune trace, Sinon celle du plaisir.</p>	<p>Savoir aim (er) Sans rien n'attendre en retour, Ni regard ni grand amour, Pas même l'espoir d'être aim (er)</p>

El vocabulario desordenado. Se presenta la estructura de cada frase, de la estrofa o estribillo, en forma de casillas vacías. Las únicas indicaciones que se dan se refieren a algunas indicaciones en cada verso:

Tu	avais				
Tes	cheveux				
Des					
Tu	habitais				
Du	grand				
Je	t'appellais				
Et	ensemble				
le					

Esta rejilla irá acompañada de otra en la que se presenta la lista del vocabulario que falta, clasificado por categorías gramaticales; y se pide a los alumnos que vayan completando las casillas vacías sirviéndose de las palabras propuestas⁷.

Este tipo de actividad admite muchas variaciones. El profesor, en función del contenido de la canción y de lo que él estime más oportuno aprender, puede ofrecer plantillas diferentes para distintos alumnos o grupos, haciendo que unos se fijen más en una categoría gramatical, o estructura, respecto a otro grupo.

Otras actividades que se pueden ofrecer, a partir de estas plantillas semi-vacías, es la elaboración de una *nueva canción*, substituyendo las palabras por sus opuestas,... o por otras que respondan a un nuevo título. Se les puede pedir que redacten en forma de artículo periodístico una publicidad acerca de esta canción, una noticia radiofónica (que se podría grabar en una cinta, para después hacer un trabajo posterior sobre los aspectos lingüísticos, fonéticos, sociológicos,...).

Se puede simular una conversación telefónica en la que un compañero comenta a otro la canción, le pregunta si la conoce, le explica su contenido, etc.

Asimismo, se puede sugerir después de haber escuchado la canción:

* Corregir o reescribir una gramática dudosa, o un exceso de coloquialismos en la canción original. A veces las letras de las canciones que se encuentran en internet no coinciden exactamente con la versión del cantante que estamos escuchando.

* Practicar giros gramaticales con el objetivo de reforzar contenido; cambiar tiempos verbales; cambiar pronombres en la canción,... O presentar la canción con las formas verbales en infinitivo, tratándose de verbos que están en el mismo tiempo y sobre el que se quiere trabajar.

* Promover debates alusivos a los temas de las canciones.

* Contar la historia de la canción desde otro punto de vista.

* Escenificar la historia de la canción (si su contenido se presta a ello).

Por otra parte, la canción, por su propia estructura, ritmo y entonación, puede ser un elemento muy motivador para integrar el estudio de la fonética en la clase. Y no solo en su aspecto auditivo, sino también en su aspecto articulatorio. Ya habíamos expuesto más arriba una serie de ejercicios en los que se presenta la letra de la canción con espacios vacíos para aquellas sílabas que tienen un mismo fonema. Pues bien, en este sentido, un instrumento que se nos muestra como muy eficaz para el aprendizaje de la canción es el karaoke ya que permite una práctica activa de la canción en todos los niveles, incluso para los principiantes completos. Además, su aspecto moderno y amable permite llegar a un tipo de público joven y no siempre motiva-

7 Presentamos solo una pequeña muestra de lo que sería una propuesta aplicable a toda la canción.

do, como suele ser el caso de los adolescentes, en el estudio, a veces obligado, de una lengua extranjera.

Para ello buscaríamos aquellas canciones tengan un ritmo no demasiado rápido, con versos cortos, y fonemas bien separados; y sobre todo, que correspondan a sus gustos musicales, al menos en un principio.

Para todo esto, internet nos ofrece la posibilidad de instalar gratuitamente un programa de karaoke, además de las canciones en el formato «kar», necesario para dicho programa⁸. Si bien es cierto que hoy en día los karaokes que están disponibles en el mercado no siguen criterios pedagógicos o educativos, en internet⁹, se pueden encontrar infinidad de ficheros de todo tipo, en los que se incluyen todo tipo de canciones, desde las más tradicionales a las más recientes.

Un ejemplo de actividades con el karaoke es la que nos propone Gilles Guerrin¹⁰ en su artículo sobre el uso del karaoke en clase. Entendemos que un buen objetivo que se puede alcanzar con el karaoke es descubrir la práctica de los sonidos del francés y su relación con la grafía. Esta actividad se desarrollaría en tres etapas:

Sensibilización. Distribución de la letra de la canción en varias versiones (original, alfabeto fonético internacional, y en la lengua materna, si fuera necesario), así como una cinta de audio de la versión cantada. Este material permite a los estudiantes practicar fuera de clase, lo que economiza el tiempo de la clase, y es una forma de mantener el contacto con la lengua extranjera. El uso de los símbolos fonéticos debajo de cada verso en francés sirve para que el alumno establezca una relación entre el sonido que representa cada símbolo, y su grafía; y aporta una ayuda importante al alumno, en la medida que marca el ritmo de la canción, indicando el número de sílabas, letras y enlaces que se pronuncian. Con ello no queremos negar que a veces se puedan producir confusiones entre las dos grafías, pues se puede dar la circunstancia que el alumno «lea» solo el texto fonético, una vez que se haya acostumbrado a él. En cualquier caso esto se puede resolver proponiendo un nuevo texto, con los versos solo en francés. Obviamente, recomendamos iniciar esta actividad con canciones sencillas, que por su contenido y carácter repetitivo faciliten su aprendizaje.

8 Vera Pérez, C. (2000): «Le karaoké grâce à l'internet», *Le français dans le monde*, 312, 27-28. Asimismo nos parece muy interesante la página de Carmen Vera Pérez, profesora de la Escuela Oficial de Idiomas de Hellín (Albacete): <<http://centros6.pntic.mec.es/eoi.de.hellin>>.

9 <<http://www.dplanet.ch/users/soluce/karaoke/karaoke.html>>.
<http://perso.club-internet.fr/paumierj/index_f.html>.

Estas páginas son, entre otras, unas de las más conocidas, por la ingente cantidad de información que ofrecen, tanto de programas como de ficheros que se pueden descargar gratuitamente. Igualmente la página de Carmen Vera, citada más arriba, nos proporciona múltiples direcciones de karaoke, tanto de programas como de ficheros.

10 Guerrin, G. (1997): «Le karaoké en cours de français», *Le français dans le monde*, 288, 29-31.

Trabajo de pronunciación en clase. La primera clase consistiría en la visualización/audición de la canción seguida de un trabajo de repetición en grupo, luego se volvería a hacer individualmente según las dificultades de cada uno. Una de las primeras tareas de los estudiantes sería la búsqueda de las letras que no está pronunciadas —para ello, los símbolos fonéticos les serían de gran ayuda—. De este modo podrían empezar a reflexionar sobre la relación del sonido con su grafía. Las clases siguientes se iniciarían con la audición de la versión cantada, en los primeros minutos, de modo que sirva de entrenamiento para la versión con el karaoke.

Grabación de la canción. Se puede hacer en el laboratorio de idiomas, como una secuencia final de este trabajo. Se realizarían varias sesiones después del primer contacto con la canción. Cada estudiante grabaría una versión cantada por él mismo, tras escuchar la versión instrumental de la canción un par de veces. De modo que quedaría grabada su voz con la música de la canción, que él iría leyendo sobre la pantalla —del ordenador, o del televisor—. No entraríamos a valorar las cualidades vocales del alumno, sino el porcentaje de fonemas que ha conseguido articular, la calidad de su realización y la facilidad con la que lo ha hecho, que sería, todo ello, señal de su buena preparación.

Motivación y memoria sonora. Entendemos que el alumno ve esta actividad como divertida y motivadora, pese a todo el trabajo que le supone el desarrollo de la misma. Es una forma de salir del ambiente tradicional de la clase. Por otro lado, la audición de las diferentes grabaciones permite al profesor y al propio alumno detectar los principales problemas que se le plantean al articular los sonidos del francés —oposición [b]/[v]; [s]/[z]; [e]/[ɛ]/[Ø]... —.

Finalmente queremos concluir este apartado dejando claro que cantar bien, desde el punto de vista fonético, no implica necesariamente hablar bien, pero una canción bien estudiada puede ser una buena referencia para retener los sonidos y su grafía, sobre la cual siempre se puede volver para corregir un problema fonético.

Y otra actividad importante, ligada al tratamiento de la canción en clase, sería el uso del video-clip, que creemos merecería un estudio detallado de sus posibilidades pedagógicas.

Todos hemos puesto alguna vez una canción en clase, sea por el puro placer de escucharla, sea porque algún alumno nos lo ha pedido. Pero no debemos conformarnos con la simple audición. La canción nos ofrece el acercamiento a la otra cultura, a la otra forma del ver el mundo. Tomando las palabras de Michel Boiron (2001), en su origen, la canción no fue hecha para ser utilizada en clase. Su primera función, en la sociedad que le ha dado vida, es divertir, distraer, denunciar, contar una historia, hacer bailar, etc. Las pistas pedagógicas que aquí hemos propuesto tienen la voluntad de enriquecer la clase con prácticas interactivas y dar a la lengua que enseñamos un pleno valor de lengua viva, respetando a los artistas. El objetivo pedagógico de nuestro trabajo se puede resumir en una sola frase: dar ganas de aprender («donner envie d'apprendre»).

Bibliografía

- Boiron, M. (1998): «Rencontrer la musique française aujourd'hui», *Le français dans le monde*, 300, 36-39.
- (2001): «Chansons en classe, mode d'emploi», *Le français dans le monde*, 318, 55-57.
- Calvet, J.-L. (1980): *La chanson dans la classe de français langue étrangère*, Clé International, París.
- Guerrin, G. (1997): «Le karaoké en cours de français», *Le français dans le monde*, 288, 29-31.
- Ministère des Affaires Étrangères (1986): *L'air du temps*.
- Tagliante, C. (1994): *La classe de langue*, Clé International, París.
- Vera Pérez, C. (2000): «Le karaoké grâce à l'internet», *Le français dans le monde*, 312, 27-28.

Direcciones web interesantes para las canciones:

- Canciones y FLE: <<http://perso.wanadoo.fr/fle-sitographie/chansons.htm>>.
- La canción francófona en clase de FLE. Carmen Vera Pérez: <<http://platea.pntic.mec.es/~cvera/hotpot/chansons/index.htm>>.
- Descarga de programas en formato karaoke: <<http://platea.pntic.mec.es/~cvera/hotpot/logiciels.html>>.
- Recursos didácticos en internet. Canciones y música francófonas: <<http://platea.pntic.mec.es/~cvera/ressources/recurfr9.htm>>.

FLENET: Français langue étrangère et internet: Un projet de recherche et un dispositif pédagogique pour le FLE

Mario Tomé Díez
Universidad de León

Résumé

Cette communication présente le Projet de recherche «FLENET: Français langue étrangère et internet», espace pédagogique et base de données pour enseignants et étudiants de français langue étrangère de l'Université de León (Espagne), ainsi que les applications pédagogiques du dispositif «Campus Virtuel FLE-Universidad de León». La description des différentes composantes (activités, tâches et scénarios, espaces de communication) fournit de nombreuses ressources pour l'enseignement du Français Langue Étrangère (FLE) en relation avec internet. Nous aborderons aussi différents aspects sur les pratiques et les méthodes dans le terrain de l'Apprentissage des Langues Assisté par Ordinateur (ALAO) ainsi que dans les contextes de la Formation Ouverte et à Distance (FOAD). Actuellement FLENET est un «Proyecto (I + D) de investigación científica y desarrollo tecnológico» du Ministerio de Ciencia y Tecnología en Espagne (Projet de recherche scientifique et de développement technologique), qui fait partie du «Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento» dans l'aire de Philologie et Philosophie. Le «Campus Virtuel FLE-Universidad de León» est un projet de recherche de la Junta de Castilla y León (Consejería de Educación-Dirección General de Universidades e Investigación, 2004-2006).

1. Introduction

«FLENET: Français langue étrangère et internet» est un projet de recherche sur les applications pédagogiques des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) dans le domaine du français langue étrangère (FLE). Ce projet créé en octobre 1999 constitue en même temps une base de données, un centre de ressources et un laboratoire d'expériences pé-

dagogiques en relation avec l'enseignement/apprentissage du français langue étrangère. Les espaces web de FLENET se situent à l'Université de Léon (Espagne), adresse internet: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/flenet/>>, ainsi que dans RedIRIS (Réseau académique et de recherche espagnol), adresse internet: <<http://flenet.rediris.es/>>. Actuellement FLENET est un «Proyecto (I + D) de investigación científica y desarrollo tecnológico» du Ministerio de Ciencia y Tecnología en Espagne (Projet de recherche scientifique et de développement technologique), qui fait partie du «Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento» dans l'aire de Philologie et Philosophie. Le but du projet FLENET est de fournir aux étudiants, aux enseignants et aux chercheurs de français langue étrangère les ressources, les méthodes et les outils nécessaires pour les applications d'internet dans le terrain de l'enseignement/apprentissage du FLE. Ses orientations sont les suivantes:

1. Élaborer des ressources et une base de données pour la recherche et l'enseignement du français langue étrangère dans le cadre d'internet.
2. Proposer des méthodes et des outils pour l'évaluation des ressources FLE sur internet.
3. Créer des matériels didactiques pour la formation des enseignants de FLE en relation avec les applications pédagogiques d'internet en classe de français.
4. Créer des activités et des tâches pédagogiques pour les étudiants de français langue étrangère (enseignement universitaire et autres).
5. <Proposer un espace d'échange et communication pour les étudiants, les enseignants et les chercheurs de la communauté scientifique du FLE.

2. Description et composantes du projet FLENET

En relation avec les buts signalés plus haut nous distinguons les composantes suivantes du projet FLENET:

2.1. Ressources et base de données FLENET

Afin d'aborder de manière critique les nombreuses et complexes ressources qui caractérisent le monde d'internet, nous avons établi des critères d'analyse et de sélection qui s'insèrent d'abord sur une classification générale:

- L'information.
- La communication.
- La recherche.

Dans cette première approche d'une typologie des ressources internet nous avons pris en considération le «Rapport PAREA» (programme d'aide à la recherche sur l'enseignement et l'apprentissage, Ministère de l'Éducation du Québec), réalisé par Pierre Seguin (site internet: Internet une technologie

pour l'apprentissage: <<http://www.colvir.net/pedagogie/parea/index.html>>), les travaux de François Mangenot (1998) comme la «Classification des apports d'Internet à l'apprentissage des langues», ainsi que notre «Classification des ressources Internet en relation avec le Français langue étrangère» (1999): <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/classification.htm#classthot>>. Pour l'analyse des ressources précises (portails et sites pédagogiques, cours de FLE en ligne, activités et scénarios pédagogiques, espaces de communication: forums, listes de discussion et chat) nous avons élaboré les critères et grilles d'analyse suivantes:

«Grille d'analyse d'un site FLE pédagogique» (Université de León, 2003): <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/grilles2.html#grilleuniLeon>>.

«Critères de sélection et d'analyse des ressources Internet pour le FLE» (M. Tomé, 2000): <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/grilles.html#criteresselectionMT>>.

«Critères de sélection et d'analyse des cours de français sur Internet» (M. Tomé, 2000): <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/grilles.html#criteresCoursMT>>.

«Critères de sélection et d'analyse des cours de français sur Internet» (M. Tomé, 2001): <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/analysecomm2000.htm#Listes/Forums>>.

Nous avons tenu compte aussi des différentes grilles d'analyse et des études sur l'évaluation des ressources internet proposées par différents auteurs que nous avons recueillies dans les sections du projet:

«Typologie et classification des ressources internet»: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/classification.htm>>.

«Grilles d'analyse des ressources FLE»: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/grilles.html>>.

Nous signalons ainsi quelques-unes des rubriques les plus importantes du projet FLENET en relation avec les ressources et la base de données:

Information: Sites - Cours: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/analyseinformation.htm>>.

Cette section constitue une sélection des portails, sites pédagogiques et cours en ligne pour le FLE qui ont été soumis aux critères et grilles d'analyse signalés précédemment.

Communication: Forums - Chats – Projets: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/analysecomm2000.htm>>.

Dans cette partie du projet on aborde les espaces de communication: forums et listes de discussions, carnets web ou *weblogs*, projets pédagogiques, chats, IRC et les systèmes de vidéoconférence, en proposant en même temps des pistes pédagogiques, des réflexions et des références théoriques pour les contextes d'application de ces espaces de communication à l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère.

Ressources: Prononciation – Audio: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/pho-nactivites.html>>.

On propose dans ce chapitre une sélection des ressources audio qui ont un intérêt pédagogique pour l'enseignement et la pratique de la prononciation du français langue étrangère (écoute de séquences orales, exploitation en classe, matériels audio, exercices et dictées autocorrectives),

ainsi nous avons organisé les rubriques suivantes: 1. «Écouter: phonèmes et phrases», 2. «Écouter: dialogues et leçons», 3. «Exercices audio et dictées», 4. «Écouter des chansons», 5. «Documents sonores: littérature-culture», 6. «Écouter la radio/extraits sonores», 7. «Documents audio/vidéo».

2.2. Cours et matériels pédagogiques pour le FLE

Le projet FLENET élabore différents matériels pédagogiques pour les étudiants de l'Université de León, pour les formateurs de FLE et pour la communauté scientifique du français langue étrangère. Ainsi nous distinguons les suivants:

Cours de prononciation phonétique FLE: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fle-net/phon/indexphon.html>>.

Ce cours rassemble des unités didactiques théoriques («Phonétique articulatoire», «Les voyelles», «Les semi-voyelles», «Les consonnes», «Méthodes de correction», «Bibliographies») et pratiques («Correction des voyelles», «Correction consonnes», «Activités/Audio», «Dictées») pour la connaissance et l'apprentissage de la prononciation du français langue étrangère.

Cours de FLE pour internautes «Tourdu monde»:

<<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fle-net/courstourdu monde/indextour.htm>>.

Il s'agit d'un cours de français en ligne pour débutants qui est composé d'unités didactiques (1. «Bonjour», 2. «La famille», 3. «Les métiers», 4. «La maison», 5. «Les repas», 6. «Les animaux»), ainsi que de différents exercices et activités pratiques qui peuvent être autocorrectives et audio.

Webpratique FLE - Université de León: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fle-net/webpratique/indexWP.htm>>.

C'est un cours d'initiation à internet comme outil pédagogique pour la classe de FLE, composé par dix unités didactiques («Notions de base», «Naviguer», «Le courrier électronique», «Les forums de discussion», «Publier des pages web», «Les weblogs», «Tâches, activités et scénarios pédagogiques») qui est conçu pour les enseignants et les étudiants qui veulent se servir des potentiels pédagogiques d'internet.

2.3. Un dispositif pédagogique: le «Campus Virtuel FLE»

Le «Campus Virtuel FLE-Universidad de León» (adresse internet: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fle-net/BSCWprojet/index.html>>) est un espace d'enseignement qui conjugue les ressources et matériels pédagogiques du Projet FLENET grâce à la plate-forme BSCW (*Basic Support for Cooperative Work*) située dans le serveur de RedIRIS (*Réseau espagnol d'enseignement et de recherche*) dans le cadre de Flenet RedIRIS (adresse Internet: <<http://fle-net.rediris.es/>>). Dans l'actualité le «Campus Virtuel FLE-Universidad de León» est un projet de recherche de la Junta de Castilla y León.

Nous distinguons les parties suivantes:

- Information: pour s'inscrire; les programmes de français; le plan de travail; pour utiliser l'espace de travail.
- Bibliothèque: centre de ressources en ligne en relation avec la langue, la littérature et la culture françaises.
- Le Café (Forum/Chat): espace de communication entre étudiants ou pour le tutorat.
- La classe de français: unités didactiques, matériels pédagogiques, tâches et activités pour les différents cours et programmes de FLE.
- Espace de travail: pour réaliser et déposer les différents travaux proposés aux étudiants par le professeur.
- Carnets Web: ce sont les pages web des différents cours qui constituent des projets pédagogiques accompagnés par l'enseignant.
- Espace public: ensemble de réalisations des étudiants (tâches, collaborations, journal de classe, *weblogs*).
- Outils: sélection de logiciels et produits informatiques pour appuyer les différentes activités du Campus Virtuel.

Le «Campus Virtuel FLE» est un dispositif hybride (en présentiel et à distance) qui utilise les matériels du site web et la plate-forme de travail collaboratif (BSCW) et qui actualise le tutorat et modèle didactique suivants:

- a. L'accès et navigation est par voie web.
- b. Les unités didactiques et tâches pédagogiques sont situées dans la rubrique: «La classe de français».
- c. Chaque unité didactique est conçue pour mettre en action les différents éléments du dispositif (ressources, tâches, espaces de communication, accompagnement et tutorat).
- d. L'étudiant réalise et dépose ses travaux dans «L'espace de travail» dans les dossiers organisés par l'enseignant.
- e. Le professeur révise les travaux en pouvant ajouter une qualification, des commentaires ou les corrections pertinentes; en même temps il décide de leur publication sur l'espace public.
- f. Les étudiants consultent les commentaires et l'évaluation réalisés par l'enseignant, en pouvant envoyer leurs commentaires ou questions. Pour les travaux en équipe, plusieurs étudiants pourront envoyer leurs messages dans le contexte d'un débat/dialogue modéré par le professeur.

3. Recherches, analyses et publications du projet FLENET

Le projet de recherche FLENET constitue en même temps un laboratoire pour analyser, évaluer et essayer des ressources et des matériels pédagogiques pour la classe de FLE ainsi qu'espace de réflexion et publication autour des applications d'internet à l'enseignement du français langue étrangère.

Nous remarquons les aspects suivants:

Méthodologies. Internet et didactique du FLE:

<<http://www3.unileon.es/dp/dfm/flenet/methodologies.htm>>.

On aborde le rôle des nouvelles technologies (critique et utopie sur internet) ainsi que des aspects théoriques et méthodologiques en relation avec les orientations suivantes:

- Typologie et classification des contenus/documents/matériels d'internet.

- Réflexions, théories, analyses sur internet et le FLE.

- Pratiques/applications/créations pédagogiques en relation avec internet et le FLE.

La liste de discussion *Flenet RedIRIS* <<http://listserv.rediris.es/archives/flenet.html>> est un espace de communication et débat autour du Français langue étrangère et internet. Les chercheurs, enseignants et étudiants qui font partie de cette liste modérée proposent et échangent des informations, des documents et des idées sur les enjeux des nouvelles technologies de l'information et de la communication dans l'enseignement (TICE) et le monde du Français Langue Étrangère (FLE).

Publications et analyses de FLENET: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/flenet/actividades.htm#publications>>.

Différents travaux et études ont été publiés jusqu'à présent dans le cadre de revues électroniques, colloques, séminaires ou maisons d'édition. Nous relevons les suivants:

Les ressources internet pour l'apprentissage du FLE: Cours et produits apprentissage (*Thot*, 2000) <<http://thot.cursus.edu/rubrique.asp?no=10997>>.

Ressources en FLE: Listes, correspondance et coopérations (*Thot*, 2001) <<http://thot.cursus.edu/rubrique.asp?no=16393>>.

Les ressources internet pour la phonétique du français langue étrangère (VI Congrès International de Linguistique Française, Grenade, 2003). <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/flenet/activi4.htm#ressourcesPhonétique>>.

Enseignement du FLE et nouvelles technologies. (Table ronde du VI Congrès International de Linguistique Française, Grenade, 2003): <<http://flenet.rediris.es/tourdetoile/7.html#enseignement>>.

Tomé, M. (2003), WEBPRATIQUE-FLE. Apprendre le français, découvrir internet, créer des pages web, Universidad de León, León.

La revue électronique *Tourdetoile* <<http://flenet.rediris.es/tourdetoile/>> a déjà publié sept numéros sur différents aspects de la langue et la culture française en relation avec les nouvelles technologies.

Bibliographie

Références électroniques et bibliographies autour du projet FLENET:

- Electronic Communications strategies that work. FL Tech Strategy Resources. University of Richmond. Consulté en mai 2004: <<http://www.richmond.edu/~jpaulsen/FLtech/FLtechseminar2.html>>.
- Portails dédiés à l'éducation et au FLE. Vifax francophone. Université Victor Ségalen. Bordeaux - 2. Consulté en mai 2004: <<http://www.vifax-francophone.net/liens/portailsfle.html>>.
- Portails pédagogiques. On y va. Universidad Carlos III. Consulté en mai 2004: <<http://www.uc3m.es/uc3m/gral/ES/ESID/FRA/ONYVA.html>>.
- Lenguas extranjeras. CNICE. Ministerio de Educación y Ciencia. Consulté en mai 2004: <http://www.cnice.mecd.es/enlaces/len_ex.htm>.
- Ressources pédagogiques. Agence universitaire de la Francophonie. Bureau Afrique de l'Ouest. Consulté en mai 2004: <<http://www.refer.sn/rubrique94.html>>.
- Ressources Web. Français des Affaires. Universiteit Antwerpen. Consulté en mai 2004: <http://www.ua.ac.be/main.asp?c=*TEWFRANS>.
- Didactique du FLE. Liens francophones. Universidade do Minho. Consulté en mai 2004: <<http://www.ilch.uminho.pt/SDEF/2.5.htm>>.
- Sites portails. Textes de Référence. ALSIC (Apprentissage des Langues et Systèmes d'Information et de Communication). Consulté en mai 2004: <<http://alsic.ustrasbg.fr/Info/mediat.htm>>.
- Collège - FLE. WebLettres. Consulté en mai 2004: <<http://www.webletters.net/sommaire.php?entree=1&rubrique=42>>.
- ClicNet: Éducation. Consulté en mai 2004: <<http://www.swarthmore.edu/Humanities/clicnet/education.html>>.
- Supports en ligne. EDU.fin etusivu. Consulté en mai 2004: <<http://www.edu.fi/page.asp?path=498,1329,1513,10882,12649>>.
- Langues étrangères. Momes.net. Consulté en mai 2004: <<http://www.momes.net/education/languesetrangeres/langues.html>>.
- Parcours. Franc-Parler. Consulté en mai 2004: <<http://www.francparler.org/html/parcours/hispano2.htm>>.
- «Methodologis», le portail des sites pour les étudiants et les professeurs. Consulté en mai 2004: <<http://perso.wanadoo.fr/methodologis/>>.
- Le cartable connecté. Fle.fr. Consulté en mai 2004: <<http://www.fle.fr/ressources/sitespe.html>>.
- Langue française. Liens utiles. Consulté en mai 2004: <<http://www.liensutiles.org/languefranc.htm>>.
- Edu.FLE.net. Les indispensables. Consulté en mai 2004: <<http://www.edufle.net/rubrique16.html>>.
- Portails FLE sur la Toile. Sitographie. Consulté en mai 2004: <<http://perso.wanadoo.fr/fle-sitographie/toile.htm>>.
- Ressources et exploitations pédagogiques pour la classe de FLE. Pages de l'APFC (Assoc. Prof. de français de Catalogne). Consulté en mai 2004: <<http://www.xtec.es/~sgirona/fle/links8lf.htm>>.

Sites FLE d'intérêt. Au coin du FLE. Consulté en mai 2004: <http://3w.mundivia.es/jcnieto/Index_fr.html>.

Ressources didactiques pour le FLE. Consulté en mai 2004: <<http://platea.pntic.mec.es/~cvera/recursosfrances.htm>>.

Français langue étrangère. Cansnav/Carep. Académie de Nancy-Metz. Consulté en mai 2004: <<http://www.ac-nancy-metz.fr/cefisem/pagesdoc/sitographies/fle.htm>>.

Français langue étrangère. Guide Internet et Éducation 2003. Vitrine APO (Applications Pédagogiques de l'Ordinateur). Consulté en mai 2004: <<http://ntic.org/prospecter/guidentic.pdf>>.

Répertoire des sites en Français langue étrangère. *Le français dans le monde*. Consulté en mai 2004: <<http://www.fdlm.org/fle/liens/>>.

Pédagogie et didactique du FLE. FrancoFIL. Consulté en mai 2004: <http://www.francofil.net/fr/fle/resfle_fr.html>.

Les ressources internet pour l'apprentissage du FLE. Académie de Strasbourg. Consulté en mai 2004: <<http://cravie.ac-strasbourg.fr/primos/les%20ressources%20internet%20fle.htm>>. Liens. APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española). Consulté en mai 2004: <<http://webpages.ull.es/users/joliver/APPFUE/>>.

Résultats dans le moteur de recherche «Google»:

NTIC et FLE: Page 1: Résultats: 3^{ème}, 5^{ème}. Consulté en mai 2004.

FLE et Internet: Page 1: Résultats: 1, 2, 3, 5, 8. Consulté en mai 2004.

français langue étrangère: Page 1: Résultats: 5. Consulté en mai 2004.

Campus Virtuel, FLE: Page 1: Résultats: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Consulté en mai 2004.

Université, FLE: Page 1: Résultats: 2, 3. Consulté en mai 2004.

Phonétique, FLE: Page 1: Résultats: 1, 2, 7. Consulté en mai 2004.

Grammaire, FLE: Page 1: Résultats: 2. Consulté en mai 2004.

Lexique, FLE: Page 1: Résultats: 3. Consulté en mai 2004.

Culture, FLE: Page 1: Résultats: 4, 7. Consulté en mai 2004.

Audio, FLE: Page 1: Résultats: 1, 2, 3, 4. Consulté en mai 2004.

Cours, FLE: Page 1: Résultats: 10. Consulté en mai 2004.

Ressources, FLE: Page 1: Résultats: 1. Consulté en mai 2004.

Bibliographie, FLE: Page 1: 2. Consulté en mai 2004.

Méthodologies, FLE: Page 1: 4, 5. Consulté en mai 2004.

Théories, FLE: Page 1: Résultats: 4, 5. Consulté en mai 2004.

Exercices, FLE: Page 1: Résultats: 5, 6, 10. Consulté en mai 2004.

Dictées, FLE: Page 1: Résultats: 1, 2, 3, 7, 8. Consulté en mai 2004.

Forum, chat, FLE: Page 1: Résultats: 1, 2, 3, 5. Consulté en mai 2004.

Tomé, M. (2000): «La communication et la recherche sur Internet dans l'enseignement du français langue étrangère», *Estudios humanísticos. Filología*, 22, 175-194.

— (2001 a): «Étude sur les ressources et les cours d'apprentissage de Français langue étrangère sur Internet», *Estudios humanísticos. Filología*, 23, 173-198.

- (2001 b): «Les ressources en FLE: La communication (II): Activités pédagogiques en communication», in *Thot*, (28.11.2001). Consulté en avril 2004: <<http://thot.cursus.edu/rubrique.asp?no=16394>>.
- (2002): «Analyse de la communication sur Internet en relation avec la didactique du Français langue étrangère sur Internet», in *Estudios humanísticos. Filología*, 24, León, 341-360.
- (2003a): «Sites/Portails spécifiques pour le Français Langue Étrangère (FLE)», in *Thot*. Consulté en janvier 2004: <<http://thot.cursus.edu/rubrique.asp?no=18339>>.
- (2003b): *Webpratique-FLE. Apprendre le français, découvrir Internet, créer des pages web*, Universidad de León, León.
- (2004): «Les ressources internet pour la phonétique du Français Langue Etrangère», in Suso López, J. & López Carrillo, R. (coords.): *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*, II, Universidad de Granada, Granada, 775-784. Consulté en avril 2004: <<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/activi4.htm#ressources-Phonetique>>.

5. El texto en traducción

La monodia estilística en traducción literaria

Natalia Arregui Barragán
Universidad de Granada

En esta comunicación quisiera seguir en la línea de trabajo del congreso anterior de la Apfue celebrado en Alicante. En dicha comunicación titulada «El espacio autobiográfico en traducción literaria» presentaba un esbozo del entorno biográfico del escritor Ph. Adler y de cómo este entorno se plasma en su novela *Bonjour la galère* (Balland, 1991), ya que las novelas reflejan en muchas ocasiones las vivencias y experiencias de quien las escribe o de sus allegados. En esta ocasión, quisiera estudiar cómo este entorno del autor se plasma en su forma de escribir, se convierte en sus propias e intransferibles herramientas estilísticas, en su monodia, y este estilo propio de un autor es imprescindible reflejarlo en el texto meta.

Antes de comenzar cualquier traducción literaria debemos saber a qué problemas nos enfrentamos desde el punto de vista estilístico, ya que:

El estilo de un novelista debe ser analizado y asimilado profundamente para poder reformularlo de manera semejante. (...) El autor tiene también sus preferencias en los campos léxicos y sus imágenes favoritas y sus manías sintácticas, y sus trucos innovadores y sus maneras de deno-connotar y sus procedimientos para convocar el sentimiento o a la reflexión o a la acción. (Sáez Hermosilla, 1987: 198)

Cuando por ejemplo, en un texto vemos que los temas son repetitivos, que aparecen, incluso en otras obras, debemos considerar que son elementos que hay que tener en cuenta a la hora de traducir. Si las expresiones se hacen mediante alusiones sexuales o de otro tipo, la característica temática debe mantenerse en la traducción como característica del escritor. Hay que atender a la tipología de las imágenes, a las evocaciones del autor ya que representan un rasgo característico de este y por lo tanto son esenciales en el momento de reconocer a un autor en una traducción. Debemos respetar este estilo, esta estética, este juego propio que también tienen su sentido puesto que pueden indicarnos la intención del autor: nada es inocente en una obra.

Este estilo propio de un autor hay que reproducirlo en la traducción; lograr que el lector meta pueda reconocer en lo que está leyendo al autor del original. Aunque como indica Rosa Rabadán (1991: 134): «Se puede conseguir un Texto meta siempre y cuando los hechos de estilo del escritor origen no estén contruidos en desafío abierto de las normas, si nos hallamos ante zonas atípicas, la expresión de la equivalencia queda cercenada por esas mismas peculiaridades».

Si un texto se desvía de lo natural, del lenguaje corriente, es innovador y expresivo hay que reflejarlo en la traducción en la misma medida puesto que es una elección del autor. Si el escritor ha escogido un léxico hosco, seco o directo, el traductor debe hacer otro tanto. Si existen signos argóticos, pedantes, vulgares, arcaicos, infantiles o de otro tipo, debe reflejarlo. El traductor debe ser capaz de recoger en su traducción los distintos tonos del texto, los distintos registros. Por registro entendemos las diferencias en el tipo de lenguaje utilizado dependiendo de distintas situaciones. Estos rasgos de uso con connotaciones extralingüísticas deben mantenerse en la traducción. Cuanto más cercanos sean los contextos situacionales y la organización social de dos polisistemas, mayor grado de aceptabilidad podrá lograr el traductor. Hay que conservar, respetar, en lo posible ese sabor, esa atmósfera, el tono de la lengua de partida pues darán a la traducción cohesión y coherencia.

Hatim y Mason (1995: 14) son de esta opinión: «La selección léxica tiende a representar el papel y la posición social, de modo que las alternativas en vocabulario pueden surgir de posiciones ideológicas diferentes».

Al traductor no le corresponde mejorar un texto, por muy caprichoso, estereotipado, estrafalario, lleno de jerga, tautológico, innovador y antinatural que pueda ser su lenguaje. Aunque no todos los autores son de la misma opinión. Valentín García Yebra (1982: 441) dice: «La regla de oro de la traducción se compone de dos normas fundamentales. La primera es decir *todo* y *solo* lo que dice el original; la segunda, decirlo todo de la manera más correcta, natural y elegante posible».

El estilo del autor, además de por sus temas y su lenguaje, puede estar también formado por la manera en la que emplea/juega/deforma la lengua. Manuel Ramiro Valderrama (1994: 130), refiriéndose a la invención de palabras por parte de un autor, dice lo siguiente: «La traducción de esta jerga exigiría, a mi entender, el paralelismo de procedimiento en la medida en que estos actúan como significantes al servicio de la función poética del texto».

En los textos literarios también podemos encontrar frases hechas, dichos, paremias que poseen su propia idiomática por lo que es imposible traducirlos literalmente, hay que atender al sentido global que se desprende de ellos y buscar una unidad igual de cerrada en la lengua término, o crearla manteniendo el significado del pasaje, ya que tienen un sentido figurado, adquirido tras el cambio semántico que elimina totalmente el sentido literal que pudieron tener en su momento.

Para Julia Sevilla Muñoz (1988: 145), la paremia: «Designa toda unidad funcional memorizada en competencia y que se caracteriza por ser una unidad cerrada, engastada, breve, sentenciosa y antigua».

Según esta autora (1988: 147), la idiomaticidad es: «El rasgo semántico propio de ciertas construcciones lingüísticas fijas, cuyo sentido no puede establecerse a partir de los significados de sus elementos componentes ni del de su combinación».

Debemos saber qué es lo que hace que leyendo una novela podamos reconocer en ella al autor, debemos ser capaces de advertir aquello que es representativo en su obra. Es imprescindible escrutar, en primer lugar, sus características temáticas, ya que la presencia de estas quizá no sea casual. Por esta razón, el estudio de la novelística del autor será testigo y reflejo de su modo de escribir, de lo distintivo del escritor. En mi caso, estudié todas las novelas de Philippe Adler y observé que existen varios temas comunes que se repiten en todas las obras. Debido a razones de espacio y de tiempo dejaré este tema para el congreso de la Apfue 2005.

Además de la temática, en sus diferentes novelas, el autor también repite las palabras por él inventadas, deformadas, abreviadas o apostrofadas, sus expresiones propias. Observamos igualmente expresiones francesas utilizadas en diferentes novelas e incluso expresiones por él modificadas. En todas sus novelas abundan los nombres propios, los topónimos, las marcas comerciales, incluso los protagonistas acuden a los mismos bancos, restaurantes, restauradores, disfrutan de las mismas bebidas y comidas. Esta información que se obtiene, como vimos en Alicante, tanto del estudio detallado de su vida y de sus gustos personales como de la lectura atenta de su novelística, no puede en ningún modo ser casual y anodina, todo lo contrario, indica el estilo y las herramientas estilísticas que utiliza Ph. Adler para construir su texto.

Recojamos la definición que hace Carmen Valero Garcés del término estilo: «Utilización individual y creativa de los recursos de la lengua en un texto determinado, dentro de una época, una lengua, un género y un propósito» (1995: 129).

En *Bonjour la galère* puede comprobarse que el lenguaje utilizado por el autor es ciertamente peculiar, así como sus expresiones, que difieren claramente de lo que denominamos «una comunicación ordinaria». El autor escribe en un lenguaje muy coloquial y desenfadado, refleja en su obra el francés hablado, trata sobre temas y problemas de la vida cotidiana y mezcla este lenguaje coloquial con tecnicismos más propios de textos de carácter específico. Philippe Adler no duda en emplear palabras deformadas y/o creadas por él, expresiones modificadas, mezcla distintos niveles de lengua e incluso mezcla idiomas creando barbarismos. Utiliza sobre todo el inglés y el «franglish», y de esta forma se hace eco de cómo hablan los jóvenes en Francia. Además, como acabo de decir, los temas se repiten. De ello se deduce que tenemos que tener en cuenta no solo la forma en la que se comunica el autor, sino la temática y la manera de construir su

novela, ya que se expresa de forma propia, individual y personal, como lo veremos en algunos ejemplos que, para una exposición más clara y comprensible, dividiremos en seis puntos.

Claro está, la estilística de un autor no solo se manifiesta mediante los puntos anteriores —expresiones, niveles de lengua, tecnicismos—. Los vacíos de texto —humor, ironías, metáforas, eufemismos, juegos de palabras, metonimias, onomatopeyas— y la utilización de antropónimos, topónimos, siglas y otras alusiones a influencias sociales también reflejan su estilo. Sin embargo, en esta ocasión y por razones evidentes, me centraré en los siguientes puntos: la expresión de Ph. Adler, expresiones modificadas por el autor, palabras deformadas o creadas por el autor, los niveles de lengua empleados por Ph. Adler y los tecnicismos empleados por el autor.

La expresión de Philippe Adler

Remitiéndome a los casos que estudié, me atrevería a decir que hay ciertas herramientas estilísticas a las que recurre el autor y que por lo tanto son marcadores de su estilo:

- A Philippe Adler le gusta expresarse mediante símiles. Estos están compuestos, en su mayoría, por antropónimos y topónimos. Los antropónimos puede referirse a actores, cantantes, políticos, divinidades; y los topónimos pueden ser teatros, lugares de París, cuevas conocidas, montañas. Los personajes que cita Philippe Adler no siempre son reales. También en sus comparaciones encontramos personajes de cómic.

- Si tenemos en cuenta que el autor vive inmerso en el mundo de las telecomunicaciones, no es de extrañar que en sus símiles compare también situaciones que viven sus protagonistas con pasajes de películas y con programas de televisión; además, como en su estilo no cabe decir las cosas de forma clara y sencilla, cita estas películas o sus títulos en encubierto. Para poder desenmarañar esta forma de redactar del autor, debemos ser conscientes de que es imprescindible conocer su entorno social e histórico.

- Otra de las características del estilo de Adler es su expresión gráfica, es decir, que cuando leemos nos imaginamos perfectamente la escena; para conseguir estas imágenes, el autor compone su expresión mediante una sucesión de citas, a veces muy cortas, que mantienen la misma estructura y que, en ocasiones, están compuestas por antropónimos y topónimos, otras por eufemismos que indican diferentes sensaciones.

- En el estilo de Ph. Adler predomina el lenguaje coloquial aunque muchas veces está salpicado tanto por pinceladas cultas como por matices vulgares, por jergas como por tecnicismos.

- El autor utiliza variados recursos para expresarse: forma aliteraciones y paralelismos con los términos, no desdeña las onomatopeyas ni las interjecciones. Tampoco las expresiones francesas acuñadas ni aquellas que él modifica. Por razones de espacio veremos únicamente una expresión: «Finale-

ment, il se résigne et nous entraîne dans un petit cagibi, genre quai des Orfèvres, Gabin-Ventura en noir et blanc» (Adler, 1991: 138).

El autor nos describe mediante un símil humorístico, en el que como en otros casos encontramos topónimos y antropónimos, la escena que Steph y Robert están viviendo: por un lado, cómo es el despacho del ANPE y por otro la entrevista de Robert con el funcionario.

El despacho del ANPE lo compara con el quai des Orfèvres (Île de France, distrito 1 de París) que es un lugar repleto de pequeñas casetas donde se venden antigüedades y libros, lo que nos ofrece una imagen de un despacho muy pequeño y repleto de objetos.

En cuanto a la entrevista, para que nos hagamos una idea de cómo es, el autor nos remite a la película, en blanco y negro, *Le clan des Siciliens*, protagonizada por Jean Gabin y Lino Ventura en 1972. Hay una imagen muy famosa de esta película en la que se ve a los dos actores frente a frente, sentados alrededor de una mesa y discutiendo en una habitación muy pequeña y en penumbra.

Lo que nos sugiere que la entrevista de Robert con el funcionario no es, en absoluto, una charla de amigos en un lugar agradable, sino que es como en la película: el bueno y el gángster, el malo, están hablando en un lugar oscuro y feo. En este caso Robert es el bueno y el funcionario el gángster. Comprobamos que la expresión de Adler está compuesta por una sucesión de citas, compuestas por antropónimos, topónimos y alusiones veladas a películas.

Las expresiones modificadas por Philippe Adler

Tras el análisis que hice me atrevería a indicar cuáles son algunas de las herramientas que utiliza Philippe Adler para modificar las expresiones francesas:

- propone un sustantivo por otro, un verbo por otro, la mayoría de las veces sinónimos, que forman un juego de palabras, una aliteración, una rima, exageran las situaciones en las que se encuentran sus personajes o dan un toque coloquial a la frase,
- propone un numeral más alto por otro más bajo o le añade al verbo el prefijo «re» para exagerar la acción,
- propone cambiar sustantivos genéricos por términos específicos,
- modifica las expresiones por asociaciones de ideas o por la similitud fonética de algunos términos,
- modifica las expresiones mediante omisiones de algunos términos de las expresiones,
- modifica las expresiones mediante el uso de términos homónimos y de metonimias,
- propone cambios de género de algunos sustantivos de la expresión e incluso inventa otros.

El autor juega con la lengua y altera las expresiones francesas existentes. Por razones metodológicas, en primer lugar extraeré la expresión utilizada por el autor e indicaré mediante la cursiva dónde se encuentra la modificación; después veremos cómo es la expresión realmente y su significado. Intentaré explicar el cambio que se ha producido y la intención comunicativa por la que se ha dado dicho cambio, para estudiar cómo está compuesto el juego de Philippe Adler y su estilo. La mayoría de los cambios que hace el autor proporcionarán al texto toques humorísticos. «Tu es toujours là à me tirer les *alexandrins* du nez» (Adler, 1991: 90).

La expresión es: «Tirer les vers du nez» y significa sonsacar algo a alguien.

Para llegar a la expresión de Philippe Adler hay que recorrer varias etapas. Primero, el autor juega con la homonimia de «vers», gusanos, y «vers», versos. A partir de «vers», versos, vuelve a jugar, con la metonimia esta vez, utilizando una parte por el todo, es decir, empleando en la expresión la denominación de un tipo de versos, franceses por excelencia: los «alexandrins». La finalidad de estos cambios es claramente humorística y demuestran la habilidad que tiene el autor para jugar con su lengua.

Palabras deformadas o creadas por el autor

Tras el análisis destacar cuáles son los mecanismos que utiliza el autor para modificar términos creando así un estilo que le caracteriza:

- divide un término en dos palabras que tienen significado propio,
- somete verbos ingleses a la conjugación francesa,
- crea participios verbales a partir de sustantivos y de siglas,
- crea verbos en indicativo a partir de sustantivos y de marcas comerciales,
- crea términos mediante juegos de palabras e inversiones (verlan)
- crea palabras modificando fonéticamente los términos,
- crea sustantivos en femenino de términos que solo existen en masculino,
- crea términos mezclando palabras en distintos idiomas y diferentes niveles de lengua,
- crea adjetivos a partir de sustantivos y de siglas,
- crea palabras añadiendo sufijos a los términos.

Como en el punto anterior marcaré la modificación con la cursiva. Veamos un ejemplo: «Je sens la terre trembler avant même que les échelles de *Riche-Terre* se mettent à frémir» (Adler, 1991: 11).

Por similitud fonética el autor afrancesa el antropónimo «Richter» (Charles Francis Richter: sismólogo americano 1900-1985) y lo convierte en dos palabras que existen en el vocabulario francés «Riche» y «Terre». Al hacerlo, le da un toque humorístico a esta frase, pues Steph dice que antes de que la escala logarítmica de este famoso sismólogo detecte un movimiento de tierra, es decir, una bronca conyugal, él ya lo sabe.

Los niveles de lengua que emplea el autor

En lo que respecta al nivel de lengua que caracteriza el estilo de Philippe Adler, puedo destacar que:

el nivel coloquial predomina en el texto y se manifiesta mediante la utilización de signos redundantes, de metáforas zoomórficas, de diminutivos, de sufijos, de palabras abreviadas; mediante la repetición de palabras enteras y de adverbios que expresan intensidad; mediante la simplificación de «ne... pas» en «pas»; mediante la caducidad de la «e» muda, de vocales y consonantes para apocopar términos; mediante la reducción de los grupos «Il faut» e «Il y a» en «faut» e «y a», respectivamente; mediante el uso de técnicas como la aglutinación/desaglutinación y mediante la asignación como «ça» del sujeto animado,

el nivel vulgar también ocupa su lugar en la novela y se manifiesta mediante la abundancia de elisiones; mediante el uso de expresiones vulgares, escatológicas y sexuales y mediante la designación del sujeto animado como «ça», utilizado de forma despectiva,

así mismo encontramos algunas trazas de lenguaje infantil en el texto que se expresa mediante términos infantiles,

el nivel de lengua culto aparece en la novela mediante la utilización de tiempos verbales no muy usuales en este tipo de novelas, como son el «*passé simple*» y el «*passé antérieur*»; mediante palabras poco usuales y cultismos y mediante giros que pertenecen a un nivel de lengua culto. Veamos algún ejemplo:

- «Ben, je m'excuse, j'étais pas né» (Adler, 1991: 8)
- «Cette putain de caisse à la con» (Adler, 1991: 127)
- «C'est la chanson de papounet» (Adler, 1991: 22)
- «Mais c'est un dégueulasse ce mec. Je vais le trangler» (Adler, 1991: 121).

Los tecnicismos que emplea Philippe Adler

Tras el estudio de la obra comprobé que el autor emplea tecnicismos pertenecientes a nueve campos distintos, al sector económico, al jurídico, al belicoso, al mundo musical, a la mecánica del automóvil, a la publicidad, a la enología, al juego y al psicoanálisis, que difieren claramente del nivel de lengua coloquial que impera en el texto. Veamos algún ejemplo:

«Tu m'en parles dès que la procédure est entamée» (Adler, 1991: 26). Debo decirles que Philippe Adler es abogado.

«La plus belle version qui en ait été enregistrée reste aujourd'hui encore celle enregistrée à New York le 19 décembre 1938 par le Mezzrow-Ladnier Quintet. Références: 33t-30 cm RCA PM 45728» (Adler, 1991: 98). Decirles también que es un experto en música jazz y que presenta un programa televisivo en M6 titulado *Jazz6* los domingos por la noche.

Con la brevedad que impone una comunicación he pretendido subrayar lo imprescindible que resulta conocer en profundidad el estilo de un autor para poder plasmarlo en nuestra traducción y lo sublime del arte de la traducción literaria, un arte y un gran reto que desde estas páginas les invito a vivir y a compartir.

Bibliografía

- Adler, Ph. (1991): *Bonjour la galère*, Balland, París.
- García Yebra, V. (1982): *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid.
- Hatim, B. y Mason, I. (1995): *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*, Ariel, Barcelona.
- Rabadán, R. (1991): *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia translémica inglés-español*, Universidad de León, León.
- Sáez Hermosilla, T. (1987): «Reflexiones para una traductología del texto literario», *Cuadernos de traducción e interpretación*, 8/9, 191-201.
- Sevilla Muñoz, J. (1988): «La traducción al español de algunas paremias francesas», en Fernández, A. (ed.): *Actas de los II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Complutense, Madrid, 145-150.
- Valderrama, M. R. (1994): «Connotaciones y traducción: De lo intraducible a lo traducido en *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar», en *La traducción de lo inefable. Actas del 1º Congreso Internacional de Traducción e Interpretación de Soria*, Diputación de Soria, Soria, 117-131.
- Valero Garcés, C. (1995): *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.

Traducir la intertextualidad de los textos periodísticos (II)

Mireia Carol Gres
Universidad de Alicante

Con la finalidad de ejemplificar lo que sería una de nuestras clases de traducción, hemos seleccionado un corpus de textos periodísticos que nos ha parecido particularmente significativo y que exponemos a continuación, numerándolos del 1 al 5 para facilitar nuestra exposición. Nuestras explicaciones se centrarán en la presentación del proceso de detección de la intertextualidad, el comentario de la misma al alumno y la traducción que proponemos.

Texto 1: «Attache-moi!» (*Le Nouvel Observateur*, 15-21 janvier 2004, p. 22).

Texto 2: «Bourgogne: Le Soisson nouveau est arrivé» (*Le Nouvel Observateur*, 15-21 janvier 2004, pp. 40-41).

Texto 3: «L'ordre de Barbarie» (*Le Nouvel Observateur, TéléCiné Obs*, 15-21 janvier 2004, p. 14).

Texto 4: «La philosophie enfin dans le boudoir» (*Elle*, 13 octobre 2003, p. 169).

Texto 5: «Du vent dans les voiles pour Petit Bateau» (*Capital*, juin 1999, p. 71).

Una característica común a todos estos textos es el hecho de que la intertextualidad se manifiesta ya desde el título, lo cual facilita al estudiante su detección y le hace más consciente de las posibles «trampas» que el texto «esconde», con lo que vienen a corroborar los argumentos expuestos por el profesor en el aula. Al mismo tiempo, ello nos permite insistir en la relación catafórica existente entre el título y el contenido del texto, factor que pone de relieve la importancia de que aquel esté bien traducido.

Pasaremos ahora al análisis del corpus texto por texto.

Texto 1: «Attache-moi!»

El texto a traducir no es en este caso un artículo de prensa propiamente dicho, sino la página de moda del *Nouvel Observateur*. Como ya hemos apun-

tado en la introducción, la intertextualidad se encuentra en el propio título de la página: «Attache-moi!». El reducido texto de esta página de moda y los elementos paratextuales de la misma (varias fotografías de diferentes prendas y complementos de moda) argumentan el enunciado «Attache-moi!», ya que se trata de resaltar el detalle de los lazos y nudos que dominan las prendas aquí presentadas. Pero algo más se esconde tras este sugerente título. La evocación del título de una película de un director español parece haber inspirado al autor de la página de moda. Para los alumnos no será difícil detectar esta intertextualidad literal que les llevará directamente a la película *Átame* de Pedro Almodóvar. Explicaremos la celebridad de la que el director manchego goza en el país vecino, donde algunas de sus películas forman ya parte de los clásicos que se reponen en la televisión francesa. A esto hay que añadir el hecho de que algunas salas de cine parisinas exhiben todavía la obra completa de Almodóvar, viejos y nuevos títulos incluidos.

La traducción que proponemos es pues: «¡Átame!».

Texto 2: «Bourgogne: Le Soisson nouveau est arrivé»

Antes de proceder a la traducción del título aconsejaremos a los alumnos que lean atentamente el artículo para descifrar el contenido del mismo. En este caso estamos ante un comentario político. El autor del texto aborda el tema de la precampaña de las elecciones regionales francesas de 2004. El periodista opina acerca del candidato a presidente de la región de Borgoña, Jean-Pierre Soisson. El alumno encontrará en estas referencias dos de los elementos claves del título: «Bourgogne» y «Soisson». Pero para que el estudiante pueda llegar a percibir la intertextualidad que encierra el título del artículo, tendremos que propocionarle otros elementos. Empezaremos diciéndoles que la Borgoña es una región francesa. Les remitiremos a la página web de esta región. Comprobarán que la producción vinícola es una de las bases de la economía de los borgoñones. Les invitaremos a visitar uno de los enlaces de esta página web que hace referencia al «beaujolais» una de las variedades de vino más famosa de la región. En esta página encontrarán referencias al eslogan «le beaujolais nouveau est arrivé» que en el mes de noviembre invade los periódicos, grandes superficies, restaurantes y bares de toda de Francia. Es la manera de celebrar que el «beaujolais» de cosecha ha llegado, bebiendo litros de «beaujolais» en todo el territorio francés durante esos días del mes de noviembre. El autor del texto consigue así, a través de la *alusión*, evocar en el título de su artículo la referencia a la famosa frase publicitaria y además anunciar la argumentación de su discurso en el que hace hincapié en el cambio de talante de un veterano político que se presenta a la reelección como presidente de la región de Borgoña bajo una nueva ley electoral.

La traducción propuesta sería: «Soisson afronta las elecciones con un aire renovado». Sería necesario, para sugerir en el lector español la intertextualidad del texto de partida, recurrir a una nota explicativa.

Además de la intertextualidad, encontramos aquí también alguna palabra abreviada como «manip'» por «manipulation»; dichos modificados como «dans les couloirs du conseil régional où tous les chats sont gris» («La nuit tous les chats sont gris» - «De noche todos los gatos son pardos»); locuciones como «faire le poids» («dar la talla») o «depuis belle lurette» («hace largo tiempo»); y sobre todo, la frase «Ici, dit-il, il faut bien comprendre que seul le raisin est pressé» («Aquí —responde— hay que tener claro que lo único que se prensa es la uva»), que guarda relación directa con el título del artículo.

Texto 3: «L'ordre de Barbarie»

Una vez más nos encontramos con un caso de intertextualidad en el título del artículo. Para el alumno resulta complicado llegar a detectar este fenómeno por diversas razones. En primer lugar, porque estamos ante un tipo de intertextualidad que Genette denomina «alusión». Es decir, que la plena comprensión de este enunciado supone la percepción de su relación con otro enunciado.

Antes de proceder a la traducción del título, los alumnos deberán leer el texto detenidamente. Si tenemos en cuenta que el contenido del texto en el que se hace una reseña sobre un documental que narra el proceso de la violenta y sangrienta revolución cultural china, el alumno encuentra ya una relación catafórica entre la palabra «Barbarie» del título y el tema del artículo. Los elementos paratextuales también refuerzan esta idea ya que la fotografía al pie del artículo en la que dos personas agreden a una tercera traduce gráficamente el campo semántico de la violencia que queda patente a lo largo de todo el texto: «les adultes battus à mort», «le déferlement de sauvagerie», «les boudhas décapités», el verbo «frissonner», etc.

Llegados a este nivel y para poder desvelar la intertextualidad es necesario proporcionar a los estudiantes el índice del libro de poemas de Jacques Prévert incluidos en la antología *Paroles*. De esta manera detectarán que uno de los poemas lleva por título «L'orgue de Barbarie». Observarán de inmediato que el título del artículo y el del poema tienen una gran similitud puesto que existe una coincidencia en lo relativo a la estructura sintáctica del enunciado y a la utilización de la misma palabra «Barbarie» pero con una diferencia: el primer sustantivo del título del poema de Prévert es «orgue» mientras que el del texto que hemos de traducir es «ordre». Haremos observar a los estudiantes el juego fonético entre «orgue» y «ordre». A continuación, los invitaremos a buscar en el diccionario la palabra «orgue». El *Petit Robert* de 1993, define el «orgue de Barbarie» como: «(Par altér. de Barberi, n. d'un facteur d'orgues de Modène), instrument mobile dont on joue au moyen d'une manivèle qui actionne le soufflet et fait tourner un cylindre noté réglant l'admission de l'air dans les tuyaux». Prévert se inspira, pues, en el instrumento musical para escribir su famoso poema.

Lo que nos lleva a pensar que hay una voluntad de evocación entre el poema de Prévert y el título del artículo es el propio contenido del poema además del hecho altamente significativo de que el periodista ha escrito «Barbarie» en mayúscula. La lectura del poema hará comprender a los alumnos que Prévert no solo hace referencia al universo de los músicos y de los instrumentos, sino que también describe la crueldad y la violencia de la que el hombre puede ser capaz a través de las metáforas e imágenes que le son tan características. De esta manera, se entenderá mejor la fuerza catafórica del título.

La traducción que aconsejamos a los alumnos es: «El orden de la Barbarie». La intertextualidad resulta imperceptible para el lector final a menos que la hagamos explícita mediante una nota explicativa, lo cual no nos parece desaconsejable en este caso para que no se pierda la voluntad del autor original.

Texto 4: «La philosophie enfin dans le boudoir»

El título del artículo evocará para los especialistas y amantes de la literatura francesa del siglo XVIII una intertextualidad evidente, la famosa novela del Marqués de Sade *La philosophie dans le boudoir*, publicada en 1795. Sin embargo, para el alumno y para muchos lectores, la referencia no está tan clara. Por lo tanto debemos iniciar un proceso que permita al alumno adivinar el sentido del título. Procederemos, pues, como en los casos anteriores, a la lectura del texto para así intentar desvelar el misterio que encierra el título. Nos encontramos ante una entrevista, esta vez acerca de un libro de reciente publicación. En ningún otro momento a lo largo del artículo se hace referencia al enunciado completo que aparece en el título. Sí que descubrimos, no obstante, todo un campo semántico que hace referencia a la filosofía: «philosophie», «philosophe», «psychanalyste», «sagesse», así como alusiones a varios filósofos: Nietzsche, Derrida, Sartre, Levinas. Junto a la temática filosófica, descubrimos también todo el campo semántico de la sexualidad: «sexe», «attirance sexuelle», «désir», «corps», «érotique», «jouissance», etc.

Remitiremos al alumno al *Petit Robert* para buscar el significado de «boudoir». Este diccionario lo define como: «petit salon élégant de dame». Esta palabra se integra a la lengua francesa en el año 1768 gracias a Bougainville y designa la habitación situada entre el salón, lugar de encuentro y tertulia en el siglo XVIII, donde se filosofa y se intercambian ideas, y el dormitorio donde reina el amor. A todo esto, nosotras añadimos la precisión de que tal habitación la utilizaban las mujeres para vestirse, retocarse, peinarse e incluso recibir en ella, privadamente, a ciertos visitantes, por lo que en castellano una traducción bastante adecuada para este término podría ser la de «tocador». El «boudoir» o tocador es, por lo tanto, el lugar del erotismo. Sade sitúa a los protagonistas de su diálogo filosófico en un tocador. La elección del lu-

gar está justificada por el contenido de la obra, que alterna la reflexión filosófica con lecciones de iniciación a los placeres sexuales. Aquí reside el poder evocador del título del artículo.

Para enlazar un término con otro y otorgarle a su traducción un sentido pleno, proporcionaremos a los alumnos la referencia del manual de literatura francesa *Itinéraires littéraires. XVIII^e siècle* de la editorial Hatier y los llevaremos hasta el capítulo dedicado a Sade. Los alumnos descubrirán o, quienes lo conozcan ya, se reencontrarán con este escritor, y en la página 450 hallarán la referencia a su obra *La philosophie dans le boudoir*. Les explicaremos entonces que se trata de una obra subversiva en el sentido de que el autor intenta conjugar dos temas que, hasta el momento, nadie había tratado simultáneamente: por un lado, la filosofía y, por otro, el sexo. La palabra «boudoir» es la que se sirve de nexos, la que asocia inesperadamente estos dos temas.

Para el estudiante es fácil ahora dar con la traducción: «La filosofía por fin en el tocador» o «Por fin la filosofía llega al tocador».

En este caso, el lector final español, si es buen conocedor de la literatura francesa, incluso si no ha leído a Sade en francés, puede percibir la intertextualidad ya que *La filosofía en el tocador* es precisamente el título que su obra ha recibido en la traducción castellana.

Texto 5: «Du vent dans les voiles pour Petit Bateau»

Este es un texto sobre el que habría mucho que decir y del que el estudiante puede aprender enormemente, pues presenta no solo una intertextualidad, sino también locuciones («faire un tabac»- «tener mucho éxito»); palabras muy propias del lenguaje coloquial («fringues» - «trapos», «gamines» - «chiquillas», «mômes» - «críos», «branché» - «último grito»); hasta cierto punto palabras pertenecientes a la terminología económica, pues el texto es de carácter económico pero muy divulgativo («pertes», «stock», «bénéfice net», «chiffre d'affaires», «accords de licence», «croissance externe», «reprise d'affaires», «grande distribution», «actionnaire», «créancier», «escroquerie», «faux bilans», «expertise», «contre-expertise», «délocaliser la fabrication»); palabras y expresiones inglesas («stock», «les GI de l'US Army», «look»); voces abreviadas, que nos permitirán advertir a los alumnos de esta tendencia en el lenguaje periodístico en francés, («ados» por «adolescentes», «hyper» por «hipermercados», «logo» por «logotipo»); y gran abundancia de palabras procedentes del campo semántico de la navegación que vienen perfectamente al caso y buscan un efecto absolutamente premeditado dado el nombre de la empresa de la que nos hablan: «Petit Bateau», un fabricante de ropa interior para niños que ha sacado una línea de vestimenta para todos los días («sombrier», «battre pavillon», «éviter le naufrage», «souquer ferme», «être à la barre», «erreur de navigation», «prendre l'eau», «remise à flot», «plan de sauvetage», «sortir de l'eau», «débarquer», etc.).

Para empezar, hay que lidiar con la traducción del título del artículo: «Du vent dans les voiles pour Petit Bateau». El sentido tal vez no esté muy claro. Primero hay que saber lo que es «Petit Bateau» y lo que representa. Para ello, habrá que avanzar en la lectura del texto y todo quedará aclarado (queda, pues, aquí patente el carácter eminentemente catafórico de los títulos de muchos textos, que avanzan aquello que se explicará más adelante). Cabría hacer una reformulación de la frase, pero, con ello, se perdería fuerza expresiva. Nosotras hemos optado por proponer al alumno un título mucho más sonoro que al mismo tiempo supondrá una intertextualidad en el texto de llegada. No hay que olvidar que el periodista hace uso de todo tipo de recursos para llamar la atención del lector. Así pues, les recordamos, si no han hallado la posible solución por sus propios medios, la famosísima «Canción del Pirata» de José de Espronceda, que les mostramos en pantalla con ayuda de un retroproyector o que proyectamos mediante un cañón conectado a un ordenador personal. Nuestra propuesta de traducción es, recurriendo al mismo tiempo al lenguaje de la navegación, «Petit Bateau navega viento en popa a toda vela».

Pero no solo recurriremos nosotros a la intertextualidad. El propio autor del texto original, la utiliza en el segundo párrafo con el fin de despertar ciertas resonancias afectivas en los lectores y, de este modo, compara las braguitas y calzoncillos utilizados por los «baby boomers» en su infancia con la magdalena de Proust, fragmento perteneciente a *La recherche du temps perdu* y, en concreto, al volumen *Du côté de chez Swann*. Dada la amplitud de la obra de Proust es posible que gran parte del alumnado no conozca el fragmento al que se hace alusión, por lo que lo mostramos en clase por alguno de los medios ya citados, lo leemos y explicamos la relación.

Por otro lado, en el tercer párrafo, cuando el autor explica cómo el fundador de la marca, al escuchar la canción infantil «Maman les petits bateaux qui vont sur l'eau ont-ils des jambes?» tuvo la idea de cortarles las perneras a los calzoncillos largos. Se trata, no cabe duda, de una canción conocidísima para cualquier adulto francés que la habrá cantado en infinitas ocasiones a lo largo de su infancia y que incluso se la habrá cantado a sus propios hijos y nietos. Traducirlo por una canción infantil de igual tema en español («Habíase una vez un barquito chiquitito» o «Un barquito de cáscara de nuez», más reciente, pues la cantaban los payasos de la familia Aragón en su famoso programa de televisión, y por lo tanto más conocida para nuestros alumnos, pero no así para los lectores finales del texto a los que tal vez resulte más familiar la primera de ellas). Daremos a conocer a los estudiantes las tres canciones. Nosotras, sin embargo, apostamos por mantener la letra de la canción francesa en lengua original, aunque traduciéndola y precisando entre paréntesis que se trata del equivalente de las canciones españolas que acabamos de mencionar para no perder el matiz afectivo. La justificación es que el hecho de eliminar esta frase supone perder el motivo que dio origen al nombre de la marca.

Mas no terminan aquí los casos de intertextualidad. En el noveno párrafo, leemos «(...) la vogue des Lolita serrées dans leurs vêtements est lancée (...)». Se trata, pues, de la misma Lolita inmortalizada en la literatura por Vladimir Navokov y llevada dos veces al cine, la primera por Stanley Kubrick en 1961 y la segunda en 1997 por Adrian Lyne. Evidentemente será preciso despejar este detalle, pero la traducción será literal por razones obvias.

Conclusión

Para concluir, quisiéramos simplemente hacer hincapié en la necesidad de inculcar en el alumno la importancia que tiene para un buen traductor hallarse en posesión de un amplio conjunto de conocimientos extralingüísticos y de cultivar incansablemente su curiosidad en lo tocante a las culturas de las que traduce. Ciertamente es, no obstante, que, a veces, los límites de la intraducibilidad están muy próximos y que la traducción de referencias culturales sufre ciertas distorsiones pero, en la mayoría de las ocasiones, la intraducibilidad cultural tiene su origen en la falta de conocimiento del contexto cultural por parte del traductor.

Teniendo en cuenta esto último y dado que, en gran medida, las referencias socio-culturales van ligadas al análisis intencional y argumentativo, si se conocen los referentes extra-lingüísticos no habrá texto intraducible sino que siempre será posible trasladar de un sistema lingüístico a otro con mayor o menor acierto a través de las estrategias más adecuadas a cada caso el sentido, la intencionalidad, la fuerza argumentativa e incluso, como hemos demostrado con nuestro corpus de ejemplos, las resonancias afectivas. Como decía Delisle (1981: 137):

La traduction est un «art d'approximation», elle ne peut être une discipline exacte, il y a des degrés de compréhension; la nature et la fonction des textes expliquent en partie les limites relatives du transfert interlinguistique du sens du message; chaque texte est une gageure, il n'est uniformément bien ou mal traduit mais ponctué d'échecs lamentables et de réussites géniales.

Bibliografía

Delisle, J. (dir.) (1981): *L'enseignement de l'interprétation et de la traduction*, Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa.

**Algunos aspectos en torno a la traducción (español-francés)
del nombre propio como referente cultural.
El caso de la tira cómica de *Mafalda***

Daniel Gallego Hernández
Universidad de Alicante

Tras analizar las dificultades de la traducción del NP en *Mafalda*, presentaremos una serie de conclusiones encaminadas al mantenimiento del referente cultural.

1. El lenguaje en el cómic y la tira de *Mafalda*

La tira cómica se distingue de otros lenguajes por constituir un «sistema» formado por dos códigos: el icónico y el textual. Su análisis debe pues privilegiar ambos códigos con el fin de «trouver une voie d'accès à l'intérieur du système qui permette de l'explorer dans sa totalité et d'en faire apparaître la cohérence» (Groensteen, 1999: 7).

El humor intelectual de *Mafalda* nace en Argentina en 1962 y, durante 11 años y de manera cronológica, se manifestará desde una sociedad urbana del tercer mundo sobre temas actuales y no tan localizados en el tiempo. Por su parte, la versión francesa se sucederá a partir de 1971, de la mano de dos traductores, del italiano y del español.

2. La manipulación del código textual en el cómic

La principal dificultad de traducción consiste en hacer efectivo el valor lúdico del cómic, entre cuyos constituyentes (Artuñedo, 1991: 57) aparece la relación guardada entre lengua y cultura. El modelo de traducción cultural de Nida (1974), fundamentado en la «equivalencia dinámica», propone el cambio del contenido del mensaje para amoldarlo a la cultura del receptor. No obstante, el uso abusivo de esta estrategia puede dar lugar a la naturalización de los personajes (Barrea y Vidal, 1995: 487), fenómeno criticado por diferentes autores como Delesse (1998) o Romney (1984).

3. Importancia del NP y su traducción como referente cultural en *Mafalda*

«La tactique du *name-dropping* est dévastatrice pour qui n'est pas du cercle» (Richard, 1998: 154). El intelecto en *Mafalda* es debido a las innumerables alusiones a la realidad, referidas, en gran medida, a través del NP. 124 antropónimos, 63 topónimos y otras 89 referencias culturales, sin contar repeticiones, componen nuestro corpus. No obstante, limitaremos nuestra exposición privilegiando ejemplos de cambio de referente.

3.1. Antropónimos (personajes de *Mafalda*, personajes reales, personajes ficticios)

ALBERTO > ALBERT; ESTEBAN > STÉPHANE; FERNANDO > FERNAND; JULIA > JULIE; MARTITA > MARTHE; RAQUEL > RACHEL; VÍCTOR > VICTOR || ALEXANDRA; ANSELMO; BASILIO; ELVIRA; JOE; JULITO; MARY; MONIQUE; MURIEL; PANCHITO; PEPA; PEPITA; PETE JOE; POCHITA; RICARDITO; ROSITA || BRAULIO > VINCENT; FELISA > FANNY; PACA > CHARLOTTE || BARTOLUCCI; SAGARO; GIAMBARTOLI; GÓMEZ; GOREIRO; JÁUREGUI; LICASTRO; MARÍA DEL PILAR UGARTE LACLÓS; NARDONE; PITTI; SCHULZ; TOTA; VICTORIA ELENA PICHLELIT DE MONGORRY CORNA || AZANZA > MORA; BENDATI > BEXIGA; CAMAÑO > ROLLIN; MONDITO > Ø; PÉREZ > DUPONT; PERUZZI > BERNARD; SIRACUSA > BEXIGA || BEN CASEY > SIGMUND FREUD (1); CHÉSPIR > Ø (2); DORIS DAY > BRIGITTE BARDOT (3); EDUARDO FALÚ > SEGOVIA (7); GIGLI > ANDRÉ CLAVEAU (4); GIUSEPPE GARIBALDI > NAPOLEÓN (5); IRIARTE Y SAMANIEGO > LA FONTAINE (6); JOHNSON > NIXON (9); JOSÉ MARÍA PEMÁN > ÉRUDIT (10); JUAN DE GARAY > JULES CÉSAR (11); MORRIS SUGGER > PAUL CARO (12); NAJDORF > CHAMPION DU MONDE (8); NEWTON > Ø (13); SAN MARTÍN > DANTE (14); U-THANT > ONU (15,17), Ø (16); VON BRAUN > VON BRAUN (18), EINSTEIN (19) || JAMES BOND > MOYEN-ORIENT (20), WALT DISNEY (21), JAMES BOND (22, 23); JUAN DE LOS PALOTES > ASTÉRIX (24); PÁJARO LOCO > PANTHÈRE ROSE (25, 26), SUPERMAN (27); REYES MAGOS > ROIS MAGES (29,30,31), PÈRE NOËL.

La traducción de los nombres de pila y de los patronímicos de los personajes responde a estrategias diferentes: adaptación morfológica dada la coexistencia de sus equivalentes franceses, conservación del significante original y conversión del referente.

El traductor parece acreditar escasa interpretación a la serie televisiva de BEN CASEY (1) y, dado que la perspicacia viene dada por el referente, ha buscado acertadamente una nueva ocurrencia con un referente más conocido por su receptor.

La omisión de CHÉSPIR (2) no altera el valor lúdico, desatado por los chismes de Susanita y su efecto en Manolito. Sin embargo, podría ser conservado pues encaja igualmente con el juego de palabras de la traducción. DORIS DAY (3) y GIUSEPPE GARIBALDI (5) son casos similares cuya traducción cultural no está motivada con fines humorísticos, por lo que su mantenimiento conservaría el contexto cultural ya que en (5) saldrían a la luz las raíces italianas de Susanita Clotilde Chirusi.

Por el contrario, los homólogos galos (4, 6) sí refuerzan el valor lúdico, ligado al código icónico. No obstante, la profesión de los originales es deducible por el contexto, al igual que los referentes argentinos (7, 8), cuyas soluciones

en la versión gala son debidas a la falta de compatriotas guitarristas y ajedrecistas. En todo caso, el español SEGOVIA (7), cuya aparición internacional tuvo lugar en París, y CHAMPION DU MONDE (8) no alteran el contexto cultural.

NIXON (9) sustituye al demócrata JOHNSON como presidente de EE.UU. y como referente en la versión gala. El republicano ya ejercía en el momento de la traducción, luego el marco temporal se ve afectado, sobre todo cuando las alusiones al VIETNAM se sucederán a lo largo del cómic mientras que NIXON pondría fin al conflicto en el 73.

Si bien la hiperonomización ÉRUDIT (10) recoge la noción de «conocimiento», esta no explicita la experiencia combatiente del gaditano durante la guerra civil española. No obstante, la traducción cubre con acierto la carencia atribuida a su receptor. Por el contrario, mantener JUAN DE GARAY (11) no eliminaría el valor lúdico, ostentado por la brutalidad de Manolito, y situaría el contexto en una realidad argentina. Casos similares son los de NEWTON (13) y el libertador de Argentina SAN MARTÍN (14). Por su parte el químico francés PAUL CARO (12) le arrebatara el puesto y la declaración a MORRIS SUGGER.

La opción de un referente cultural más conocido parece encajar en (15, 17). No obstante, U-THANT (17) puede ser conservado gracias a la primera viñeta, por lo que, si bien no se deduce su mandato de 1961 a 1971 como tercer secretario general, sí es deducible cierta notoriedad en la organización. La versión gala (16) ofrece una nueva interpretación. VON BRAUN (18) es mantenido por su relación con HITLER y MUSSOLINI, y con las tendencias políticas de la familia de Miguelito, estas últimas excluidas en (19).

El referente de JAMES BOND se ve «révélé par le temps» (Ballard, 2001: 119) gracias a la serie llevada a la gran pantalla, por lo que MOYEN-ORIENT (20) y WALT-DISNEY (21), responsables de la manifestación humorística, se presentan *a priori* más conocidos. En cambio, el mantenimiento en (22, 23) es obligatorio dado los códigos textual e icónico. Personaje inglés y con licencia para matar, el galán de Ian Fleming reúne los requisitos para entrar en la lista negra de Mafalda, cuyo héroe televisivo, por el contrario, es el PÁJARO LOCO. Sin embargo, parece que la serie de WOODY WOODPECKER no tuvo tanto éxito en Francia como la de la PANTHÈRE ROSE (25, 26). La opción de SUPERMAN (27), si bien no interfiere en el valor lúdico, podría haber seguido la misma línea que en (25, 26) para insistir en las preferencias televisivas de Mafalda.

A pesar de la existencia de M. UNTEL, en (24) se ha elegido la traducción cultural ASTÉRIX, héroe ficticio dispuesto a ser confundido como personaje histórico, pero capaz de alterar el contexto cultural dados los sucesivos estereotipos galos que pone en escena.

PÈRE NOËL sustituye casi siempre a REYES MAGOS¹, incluso en enero (28). Los casos (29, 30, 31) son similares a JAMES BOND (22, 23): su mantenimiento es obligatorio.

1 (...) salvo en las tiras inéditas (sin incluir en nuestro corpus); de nuevo el NP se ve «revelado por el tiempo», lo cual evidencia la existencia de un gran «décalage» entre estas traducciones y las publicadas.

3.2. Topónimos (divisiones territoriales, accidentes geográficos, lugares y edificios)

CONGO > Ø (32); EGIPTO > Ø (2); GINEBRA > Ø (33); PARÍS > PARIS, BUENOS AIRES (34), Ø (35); QUÉIMBRICH > COUVENT DES OISEAUX (36) || CANAL DE LA MANCHA > EMBOUCHURE DE L'AMAZONIE (37); RÍO NEUQUÉN > DÉTROIT DE MAGELLAN (38) || RODEO RANCH > RODEO RANCH (39).

CONGO (32) es similar a CHÉSPIR (2). EGIPTO (2) desaparece, quizás, porque el juego de palabras entre la onomatopeya del hipo y EGIPTO no es posible en francés. La omisión en (33) ofrece una interpretación del traductor, evitando así una posible connotación negativa en torno a las convenciones y liberando el humor en aquellos receptores para quienes esta ciudad no posee evocación humanitaria alguna. BUENOS AIRES (34) supone un contrasentido al localizar la viñeta a catorce horas de Argentina cuando la tira anterior se sitúa TRRRÈS LOIN de París. El caso de (35) habla por sí solo.

La traducción cultural COUVENT DES OISEAUX (36) altera el contexto original porque, si bien esta entidad se expande por todo el globo, no deja de ser una institución francesa. QUÉIMBRICH sería admisible en la traducción al no alterar el valor lúdico.

(37) remite a una nueva e inesperada travesía por el Atlántico. Tanto RÍO NEUQUÉN como DÉTROIT DE MAGELLAN (38), referente más conocido, son válidos en tanto que no restringen la perspicacia de Libertad y encajan igualmente en una clase de Geografía ante un mapa hidrográfico. Por su parte, el lugar ficticio de (39), desprovisto de carga lúdica, es mantenido y respeta el gusto de Felipe por *El llanero solitario*.

3.3. Otras referencias (entidades, productos de consumo, marcas, festividades)

ANSA > UNITED PRESS (40); ASSOCIATED PRESS > AFP (40); BOSTON POP'S > TINO ROSSI (42); FBI > CIA (43); UNITED PRESS > AFP (41) || COGNAC FRANCÉS > COGNAC YOUGOSLAVE (44); SOPA DE PESCADO > SOUPE DE CRESSON (45) || HARAKIRI > Ø (46); SIETE Y MEDIO > Ø (47); TA TE TI > Ø (48); YO-YO > JEU (49) || MANOLO'S CARD > CARTE MANOLO (50); NÁCAR CRÈME > CRÈME NACRÉE; PICHÍNCHING-SYSTEM > PROMOTION SYSTÈME (51); SAVONEX > FOX; SHAMPUFLOWER > SHAMPOOFLEUR; VOLUNTEX > VOLONTEX; WASHX > WASTER || ALFA-GIULA > ROLLS ROYCE; ALKA-SELZER > BICARBONATO (52); BIECKERT > BIÈRE; GAMMEXANE > FORMOL (53); GRUNDIG > PHILIPS; IBM > ORDINATEUR (54), IBM (55); SABIN > VACCIN; YILÉ > RASOIR || INDEPENDENCIA NACIONAL > FÊTE NATIONALE (56), INDÉPENDANCE NATIONALE (57).

ASSOCIATED PRESS y el organismo italiano ANSA son sustituidos respectivamente por el francés AFP y UNITED PRESS (40). Este último referente será traducido más tarde por AFP (41). De nuevo un vaivén de referencias capaz de turbar el contexto situacional.

La equiparación de los BOSTON POP'S (42) con los BEATLES conlleva a la traducción cultural TINO ROSSI, referente corso opuesto al grupo de Liverpool.

Quizá la traducción CIA (43) mejora el original en la medida en que el servicio de espionaje y contraespionaje estadounidense es más significativo a la hora de aportar datos en una investigación que el FBI, encargado de la policía estatal.

El cambio de origen en (44) y de ingredientes en (45) evita una posible connotación negativa para la ciudad de Cognac y la «bouillabesse». La conservación de HARA-KIRI (46) en la versión gala no alteraría la comprensión y mantendría una de las tantas ocurrencias de Mafalda. Las omisiones de (47, 48) no alteran el valor lúdico, desatado por la actitud de Felipe y el código icónico, respectivamente. Por su parte, JEU (49) consigue mantener el juego de palabras del original y conseguir el humor.

La marca diatópica en MANOLO'S CARD (50) y NÁCAR CRÈME es eliminada, al contrario que PINCHÍNCHING-SYSTEM (51), cuya traducción mantiene una composición léxica típica en inglés. WASHEX y SAVONEX, cuya incompreensión no altera el valor lúdico, pierden el prefijo «-ex». En todo caso, las marcas vienen, por lo general, acompañadas por su producto, por lo que la no traducción o la adaptación morfológica como en SHAMPOOFLEUR o VOLONTEX no trastornan la comprensión.

Los referentes ROLLS ROYCE y PHILIPS, más conocidos que los de la versión original, no alteran el contexto cultural. Tampoco lo hacen las hiperonimizaciones BIECKERT, YILÉ, VACCIN, BICARBONATE (52), FORMOL (53) y ORDINATEUR (54); estos tres últimos, deducibles por contexto. La conservación de IBM (55) quizá se explique al verse «revelado por el tiempo», pues la tira es bastante posterior a los casos de ORDINATEUR. Si (56) neutraliza el contexto de situación dado que Francia no celebra el día de la independencia, el código icónico en (57) obliga a mantener el referente.

3.4. Conclusiones: contexto y conocimiento del referente cultural

La heterogeneidad estratégica de los traductores ofrece un vaivén del marco espacial: a pesar de la marcada situación geográfica (58), los patrnimos galos conviven con los hispanoitalianos, se viaja de París a Buenos Aires, Papá Noel recorre Argentina, la madre de Libertad es traductora de francés (59)... La localización temporal tampoco parece respetar en ocasiones la original: el Mariner 4 (60) fotografía el planeta rojo en 1965, durante la presidencia de Johnson; Superman aparece en la gran pantalla en 1975... En la comunicación, el marco espaciotemporal determina, pues, «lo consabido» (Barrera y Vidal, 1995: 490) y puede provocar malentendidos en la traducción, de ahí la necesidad de una coherencia de estos valores contextuales.

Asimismo, el traductor debe conocer el referente del NP. De él depende la complejidad que quiera dar a *Mafalda*, «selon la somme de connaissances culturelles que l'on veut faire passer» (Laurian, 1989: 13). Debe realizar hipótesis en torno al nivel de competencia sociocultural de su receptor y a las posibles connotaciones implícitas en un referente; un trabajo difícil de detallar y susceptible de arrastrar cierto pudor.

4. Conclusiones generales: mantenimiento del contexto y del referente cultural

Dado el intelecto en *Mafalda*, el traductor puede «se faire à son tour ajusteur d'ignorance» y «mettre (le lecteur) en situation d'ignorance» (Richard, 1998: 156) manteniendo el contexto situacional. Reduce así el número de hipótesis a realizar en torno a los conocimientos del receptor y justifica, en primera instancia, la conservación del referente. De este modo, quedan reflejados los gustos, la ascendencia y las ocurrencias de los personajes, la influencia de otras culturas; se evitan anacronismos. Igualmente, se estimula cierta actividad discente en el receptor.

La no traducción de los antropónimos, «révélateurs de l'appartenance à une population» (Ballard, 2001: 182), consigue conservar el contexto de situación. Los NP de marcas inventadas también pueden ser índices «d'appartenance ethnique», pues algunos rasgos morfológicos y diatópicos marcan las tendencias lingüísticas y sociales propias del país, en ocasiones de forma explícita (61).

La conservación del referente puede ser favorecida por los códigos textual e icónico, que, con frecuencia, ayudan a identificarlo. Otro factor importante es su relación con el valor lúdico. La ignorancia de un referente con carga lúdica no produce ningún efecto humorístico, luego es preferible el uso de alguna estrategia de traducción encaminada a preservar la relación con el referente (Ballard, 2001) y a neutralizar posibles connotaciones de la cultura de llegada para no alterar el contexto cultural. En los demás casos, su mantenimiento no parece afectar al valor lúdico.

Corpus: referentes mantenidos en la traducción

ANTROPÓNIMOS: ABDUS SALAM; ALFRED KASTLER; BACH; BEETHOVEN; BING CROSBY; BOLÍVAR; BRIGITTE BARDOT; CASSIUS CLAY; CERVANTES; CHE GUEVARA; CODDOBÉZ; CRISTÓBAL COLÓN; DIÓGENES; ESOPHO; FIDEL CASTRO; HIROHITO; HITCHCOCK; HITLER; JUAN PUFÍ; SCHOLL; GORDON COOPER; JEAN LECLICHY; JERRY LEWIS; KENT FROSS; LINCOLN; LOUIS ARMSTRONG; MAO TSÉ-TUNG; MARX; MOSHE DAYAN; MUSSOLINI; NAPOLEÓN; NEIL ARMSTRONG; NIXON; ORTEGA Y GASSET; PAPA; PASTEUR; PELÉ; REMBRANDT; ROQUE FÉLER, ROCKEFELLER; SASTRE, SARTRE; SHAKESPEARE; YANPOL BELMON...; VERDI || ADÁN; CARSON; CAPERUCITA; CENICIENTA; LAS DOS ARDILLAS; DIABLO; DRÁCULA; EL HOMBRE INVISIBLE; EVA; HORMIGA DE LA FÁBULA; LLANERO SOLITARIO; MULLIGAN; PROSERPINA; JÚPITER; SATURNO; PAPÁ NOEL; PLUTO; PULGARCITO; LOS RATONES; SANDOKÁN; SHERLOCK HOLMES; TOM Y JERRY.

TOPÓNIMOS: ÁFRICA; AMÉRICA; ARGEL; ASIA; CALIFORNIA; CHINA; CONGO; CONTINENTE AMERICANO; CUBA; DAKAR; ESPAÑA; ESTADOS UNIDOS; ESTOCOLMO; EUROPA; GEORGIA; GINEBRA; GRECIA; HEMISFERIO NORTE; HIROSHIMA; INGLATERRA; ISRAEL; JAVA; JAPÓN; JORDANIA; LONDRES; MARTE; MATTO GROSSO; MEDIO ORIENTE; MOSCÚ; NORUEGA; NUEVA YORK; PEKÍN; RÍO; ROMA; RUSIA; SUECIA; SUIZA; ULSTER > IRLANDA; VATICANO; VENEZUELA; VIETNAM; WASHINGTON || ALPES; ANDES; CABO KENNEDY; EVEREST; LAGOS DEL SUR || APACHES; ÁRABES; INDIOS; PIELES ROJAS; SIOUX; TURCOS || CORRALITOS > CORRALITOS; DISNEYLANDIA; KREMLIN; LIBERTAD; MURO DE BERLÍN; ORLY; PARTENÓN; PENTÁGON; WALL-STREET.

OTRAS REFERENCIAS: ACCIÓN CÍVICA BONDADISTA > ACTION CIVIQUE BONTISTE; ASOCIACIÓN LUCHA PRO AMOR AL PRÓJIMO > ASSOCIATION LUTTE POUR L'AMOUR DU PROCHAIN; ASOCIACIÓN PRO AYUDA A LA ANCIANIDAD > ASSOCIATION POUR L'AIDE AUX PERSONNES ÂGÉES; ASOCIACIÓN PRO AYUDA AL LACTANTE > ASSOCIATION POUR L'AIDE AUX MÈRES NÉCESSITEUSES; ASOCIACIÓN PRO AYUDA AL TELEPÁTICO > ASSOCIATION POUR L'AIDE À LA TÉLÉPATHIE; BANCO UNIDO DEL SUR; BUENISMO POPULAR INDEPENDIENTE > BONNISME POPULAIRE INDÉPENDANT; COMMANDO 217 > COMMANDO 217; LIGA PRO AYUDA AL DESVALIDO > LIGUE D'ENTRAIDE AUX INVALIDES CIVILS; UNIÓN BUENOCRÁTICA > UNION BONICRATIQUE || AIR FRANCE; BANCO MUNDIAL; BEATLES; CONCORDE; CORREOS; EL CLUB DE PARÍS; EMAÚS; ESSO; FONDO MONETARIO INTERNACIONAL; INTER; KU-KLUX-KLAN; MARINER > MARINA; NASA; OILCOMPANY; ONU; REAL MADRID; REUTERS; ROLLING STONES; SCTLAND YARD; UNESCO || APRENDAMOS INGLES > L'ANGLAIS À LA MAISON; CHUPETE ON THE ROCKS > TÉTINE « ON THE ROCKS »; EL MARAVILLOSO MUNDO QUE NOS RODEA > LES MERVEILLES DU MONDE QUI NOUS ENTOURE; LA VOZ DEL BARRIO > LA VOIX DU QUARTIER; VIDAS EJEMPLARES > LES VIES EXEMPLAIRES || BRONCEX; CERALUX; ESPIGOTA; INFRAROX; KASHUBUKI; MILIS PHORRIS; MONSTER'S 81; NERVOCALM; WHASHEX-70; ZK-2-09 || BALERO; BOWLING; BRIDGE; CANASTA; DEFENSA SICILIANA; HARAKIRI; IKEBANA; MECCANO; METEGOL; PIPERONILLO BUTÓXIDO; VEO VEO; YO-YO || FORD-LOTUS; FUJI-YAMA; HITACHI; MINOLTA; PEPSI; COCA; WASH AND WEAR || CHUCRUT; PASTEL A LA "MÉLANGEUSE" || DÍA DE LA MADRE; DÍA DEL PADRE; INVASIONES INGLESAS; GUERRA ATÓMICA; BOMBA ATÓMICA; LÍO NUCLEAR; ARMAS ATÓMICAS || MIGUELAZO > COUP D'ÉTAT; SAN ESTÓMAGO MÁRTIR > SAINT POTAGE MARTYR.



Bibliografía

Artuñedo Guillén, B. (1991): «Problemas específicos de la traducción del cómic», en Lépinette, Br., Olivares Pardo, M^a A. y Sopena Balordi, E. (eds.): *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, Universidad de Valencia, Valencia, 57-58.

Ballard, M. (2001): *Le nom propre en traduction*, OPHRYS, Gap/París.

Barrea y Vidal, A. (1995): «La versión española del mundo de Tintín: La traducción como proceso interlingüístico e intercultural», *V Encuentros Complutenses sobre Traductología*, U.C.M., Madrid, 483-497.

Delesse, C. (1998): «Astérix d'un bord à l'autre de l'Atlantique, ou *La grande traversée*», en Bensimon, P. (ed.): *Traduire la culture*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 173-185.

Groensteen, T. (1999): *Système de la bande dessinée*, PUF, París.

Laurian, A.-M. (1989): «Humour et traduction au contact des cultures», *Meta*, XXXIV, 1, 5-14.

Nida, E. A. y Taber, Ch. R. (1974): *La traducción: teoría y práctica*, Cristiandad, Madrid.

Quino (1992): *Todo Mafalda*, Lúmen, Barcelona.

— (1999): *Mafalda l'intégrale*, Glénat, Grenoble.

Richard, J.-P. (1998): «Traduire l'ignorance culturelle», en Bensimon, P. (ed.): *Traduire la culture*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 151-160.

Romney, Cl. (1984): «Problèmes culturels de la traduction d'*Alice in Wonderland* en français», *Meta*, XXIX, 3, 267-280.

La traduction de l'humour: une réécriture polyphonique

Esther Kwik

Universidad de Oviedo

Aborder la traduction de l'humour comme une réécriture polyphonique nous oblige d'une part à considérer cette théorie sur un plan linguistique puisqu'elle nous permet d'entrevoir une langue polysémique, cryptologique, ludique, où l'écriture a pour but d'occulter, de suggérer, de surprendre, de changer l'ordre établi des choses, d'être en définitive subversive; et d'autre part sur un plan discursif puisque l'analyse des énoncés nous fournira des instructions relatives aux interprétations polyphoniques auxquelles ceux-ci peuvent donner lieu. Ce processus interactif nous laisse entendre plusieurs voix, plusieurs locuteurs induisant inévitablement à une réception qui donnera naissance à une sémantique interprétative. Dans son «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation» Oswald Ducrot revendique la surposition de voix multiples: d'une part celle du locuteur ou auteur et responsable de l'énoncé et d'autre part celles des énonciateurs ou personnages qui ne s'identifieront pas nécessairement à la voix du locuteur. Ces voix plurielles assument un rôle indépendant dans l'énonciation exprimant leur point de vue, leur position et leur attitude. Nous verrons à la suite quelques exemples de polyphonies linguistiques qui marquent la langue humoristique d'une présence plurielle de locuteurs. C'est le cas précis des ambiguïtés, jeux de mots ou humour linguistique où l'élément stylistique devient partie intégrante de la signification, et les équations verbales sont promues au rang de principe constitutif du texte. Ce sont des cas où la langue est partie intégrante du message et là où elle devient artifice du sens. Elles constituent une volonté subjective de la part de l'auteur de prêter à confusion et de rester dans une semi-clandestinité interprétative.

Pour l'étude de l'ambiguïté ou des jeux de mots, nous retiendrons ce que Ducrot nomme «manoeuvre stylistiques» et «rhétorique connative». Les manoeuvres stylistiques s'utilisent lorsque la manifestation du contenu implicite repose sur une sorte de ruse du locuteur. Le locuteur utilise le récepteur et le mène à une conclusion voulue au moyen de procédés stylistiques. Il décide de l'effet qu'il veut obtenir chez le destinataire pour chercher les mots

qui déclencheront cette réaction. Le locuteur choisit les paroles capables de produire les conséquences qu'il désire. Là aussi, le locuteur pourra «bénéficier à la fois de l'espèce de complicité inhérente au dire, et rejeter en même temps les risques attachés à l'explicitation» (Ducrot, 1984: 15). Au lieu d'aboutir à une interprétation par raisonnement discursif, nous arrivons à une conclusion au moyen de techniques langagières qui consistent à associer le plan de l'expression et celui du contenu.

Ambiguïtés

L'ambiguïté est la propriété des énoncés qui présentent simultanément plusieurs lectures ou interprétations possibles (sans prédominance de l'une sur l'autre). C'est le cas où le Signifiant assume le sens au même titre que le Signifié. Lorsque le signifiant est investi d'une force particulière, d'une finalité concrète et qu'il acquiert un poids supérieur au signifié, on parlera d'une «interférence» dans la communication. Il conviendrait d'ajouter que l'ambiguïté en soi n'existe pas, elle n'a sa raison d'être que par une volonté qui la juge. «Ne peuvent être ambigus que des énoncés explicitement 'générés' pour être ambigus, c'est-à-dire des énoncés créés en dehors de toute situation de communication (...) ou pour des fins particulières de communication *équivoque*» (Pergnier, 1990: 26-27). L'ambiguïté n'est réalisable que par la polysémie des faits de langue. C'est parce que les éléments lexicaux et morpho-syntaxiques de la langue sont polysémiques que les énoncés produits avec ces éléments se prêtent à l'ambiguïté.

Jeux de mots

Un jeu de mots est un énoncé qui contient un élément (ou plusieurs éléments de forme identique ou quasi-identique) dont la plurivalence a été consciemment exploitée par l'émetteur. Il contient toujours une ambiguïté consciente et produit un effet humoristique. L'objet primordial du mot d'esprit est de déclencher le rire, alors que dans le jeu de mots c'est la manipulation des mots qui provoquera le rire. Quoiqu'il en soit, les deux acceptions se caractérisent par leur gratuité, leur caractère insolite et inattendu. Le procédé du jeu de mots consiste à chercher deux termes proches par leur contenu sémantique ou par leur forme, mais de produire un rebondissement comique sur la polysémie de l'un des deux termes utilisant le sens auquel on ne s'attendait pas. Ce sera cette relation inattendue, cet effet de surprise qui est à l'origine du rire. Il est clair que nous nous trouvons face à une manipulation ostensible du langage. Cette manipulation intentionnée du jeu de mots fera perdre l'équilibre entre le caractère arbitraire du signe et de ses référents. Guiraud la définit comme «défonctionnalisation du langage qui renverse ce qui est établi par les normes linguistiques. On n'écrit pas pour exprimer des idées, mais on cherche des idées en vue de réaliser une forme»

(Guiraud, 1986: 85). L'auteur identifie cette défonctionnalisation ludique comme une rupture de la communication. Si, par norme, le langage a pour but de signifier et de communiquer, l'ambiguïté qui est inhérente au jeu de mots deviendra alors la rupture de signification. Elle fonctionne comme un élément disjoncteur de la communication. Violette Morin, se référant à l'histoire drôle, définit l'effet surprise comme une disjonction. Cette disfonction du langage peut agir à un niveau sémantique (la signification débouche sur des images incohérentes) ou syntaxiques (les liens grammaticaux sont altérés). Sur un autre plan, la communication peut être compromise par le caractère cryptologique du jeu de mots lorsqu'il fonctionne comme une satire, une raillerie. Dans ce cas, le langage est amené à dissimuler plutôt qu'à communiquer avec clarté. Le jeu de mots se transforme en «subversion» délibérée du langage. Il devient une façon dissimulée de contester, au moyen du langage, les restrictions sociales, politiques, religieuses, etc... Le langage véhicule en quelque sorte une mise en question des institutions. Il devient libérateur de certaines répressions. «On voit donc que le rire, qui est par définition à la base de la fonction ludique, est loin d'être toujours innocent. En fait c'est un rire subversif» (Guiraud, 1986: 117).

Humour

Pour Bergson et Escarpit le rire n'est concevable qu'à partir du groupe social auquel il est destiné. C'est une forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites. L'humour représente la manifestation ultime d'une entente entre récepteur et émetteur car comme nous l'avons vu, il n'est effectif que s'il existe un public qui y participe. Pour être apprécié, l'humour oblige à la complicité entre auteur et lecteur. L'humour ébranle les fondements d'une société apparemment équilibrée pour la réduire à ce qui est de plus fragile. Il foudroie l'ordre établi des choses et des structures de la langue. L'élément commun est la présence d'une écriture ludique sans autre finalité que de créer le comique du langage. Nous entrons dans le monde du jeu linguistique pur et simple, pour le seul et unique plaisir de participer au monde de la créativité et de l'ingéniosité. Cette vision polyphonique de la langue n'est autre que celle d'une complicité entre auteur et lecteur que Julia Kristeva inscrit dans la structure carnivalesque. «Celui qui participe au carnaval est à la fois acteur et spectateur; il perd sa conscience de personne pour passer par le zéro de l'activité carnivalesque et se dédoubler en sujet du spectacle et objet du jeu. Dans le carnaval le sujet est anéanti: là s'accomplit la structure de l'auteur comme anonymat qui crée et se voit créer, comme moi et comme autre, comme homme et comme masque» (Kristeva, 1969: 99). Outre les exemples de polyphonie linguistique cités plus haut, nous analyserons à la suite à travers l'ironie, les implicites et les sous-entendus, la portée d'un discours polyphonique que le récepteur déduira par le truchement de l'interprétation.

Polyphonie discursive

1. Ironie et polyphonie

«L'ironie est traitée comme une forme d'antiphrase: on dit A pour laisser entendre non-A, le responsable de A et celui de non-A étant censés identiques» (Ducrot, 1984: 210). Pour l'auteur la transformation ironique est une inversion totale. Cependant le locuteur fait entendre un discours absurde comme appartenant à quelqu'un d'autre. Le locuteur L ne s'identifie pas à l'énonciation E et prend en charge les paroles mais cède le contenu de celles-ci à un autre énonciateur. La distance qui sépare le locuteur L de son énonciateur E soulève l'aspect paradoxal de l'ironie. D'une part l'absurde est exprimé par le locuteur, mais la responsabilité des points de vue manifestés dans les paroles sont attribués à un autre personnage. «Il suffit qu'elle marque la place d'un tel responsable (que j'appelle 'énonciateur'), en même temps qu'elle marque la place d'un locuteur, responsable de l'énonciation, et qu'elle demande à l'interprétant de trouver, pour constituer le sens, des individus à qui imputer ces responsabilités –en spécifiant éventuellement certaines contraintes pour l'accomplissement de cette imputation» (Ducrot, 1984: 214). Le locuteur L opère son éloignement de l'énonciateur E par son intonation, par des éléments de situation qui démentent aussitôt le point de vue présenté, de sorte que son énoncé prenne une charge ironique plus forte.

2. L'implicite et les sous-entendus

Nous retiendrons la théorie de Ducrot pour qui le vouloir-dire acquiert une plus grande importance que le dit dans la reconstruction des intentions du locuteur, au moment de déchiffrer ses énoncés. Le sens n'émane pas uniquement de l'énoncé en soi, il provient de son imbrication avec d'autres énoncés antérieurs. Il véhicule d'autre part un ensemble de suggestions et d'intentions qui lui donnent sa cohérence. L'implicite découle non seulement de l'élément linguistique auquel il est lié mais aussi d'un savoir collectif partagé entre locuteur et récepteur. Un énoncé comporte toujours un dire, et interpréter un texte c'est l'inclure dans une intention communicative. Le sens découle de cette intention et de savoir déceler tous les éléments qui le composent et où il se trouve caché. Le vouloir-dire du locuteur ainsi que le «silence» qu'il laissera au récepteur le soin d'interpréter, l'écho que produira cette voix sur le récepteur comme une succession de voix mises en abyme, voilà en somme une des orientations possibles pour nous aider à discerner le sens et à pouvoir le ré-énoncer. Pour Ducrot la théorie de la communication doit se compléter par la présence d'une «intersubjectivité», un moyen d'intercompréhension. L'existence d'un locuteur et d'un interlocuteur pose le problème de la réciprocité. La langue serait l'endroit où les individus se rencontrent, mais aussi le lieu d'impositions de certaines règles. La langue perdrait son «innocence» pour devenir un jeu. Dans ce jeu interviendrait ce que le locuteur veut dire explicitement, mais aussi ce qu'il dit implicitement,

ce qu'il ne dit pas et le laisse sous-entendre. D'où la possibilité de dire les choses comme si on ne les avait pas dites, de ne pas s'identifier avec l'énonciation. C'est précisément la fonction de la langue ambiguë ou humoristique qui devient la base de l'écriture ludique. Elle a pour objet de surprendre, de capter l'attention d'un récepteur pour atteindre une plus grande complicité. Le jeu mental du mécanisme ironique associé à la fonction expressive et émotive contribue à resserrer les liens de complicité entre locuteur et récepteur. Nous retrouvons avec les sous-entendus et les implicites un élément commun de la polyphonie et de l'écriture ludique mentionné plus haut: l'intention de communiquer de façon dissimulée, de transmettre un message volontairement ambigu à travers un locuteur pluriel. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'auteur manifeste clairement l'intention d'introduire dans l'énoncé des éléments perturbateurs de la communication rendant celle-ci opaque et équivoque. L'ambiguïté n'est pas seulement celle de l'écriture, elle est dores et déjà celle d'un locuteur qui se veut énigmatique, caché derrière plusieurs interprétations mais aussi derrière plusieurs voix énonciatrices. Cette intersubjectivité est complétée par tout ce qui n'est pas dit et qui reste dans l'implicite. Que ce soit à travers les différentes voix du locuteur et des énonciateurs, ou à travers l'explicite ou l'implicite de l'énoncé; il s'agit toujours de pouvoir bénéficier de «l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence» (Ducrot, 1984: 12). Nous aborderons finalement le rôle crucial du traducteur au sein de l'acte de communication et nous étudierons quels sont les éléments d'intérêt que suscite la théorie de la polyphonie dans le domaine de la traduction.

3. La traduction de l'humour: une réécriture polyphonique

Si nous contemplons la traduction des ambiguïtés, des jeux de mots et de l'humour, le principe commun qui caractérise ces artifices du langage, c'est la rupture volontaire d'une communication transparente, brisée par un élément disjoncteur. La théorie de la polyphonie met aussi en évidence l'existence de plusieurs voix, de plusieurs locuteurs; ce qui implique bien évidemment un désir de dissimuler, de ne pas se laisser voir au premier abord. Que ce soit l'écriture en soi, le ou les locuteurs de cette énonciation, le traducteur devra déchiffrer non seulement un message, mais il prendra soin d'identifier les différentes voix qui transmettent ce message. La présence multiple de voix à l'intérieur de l'énonciation a pour but de donner des indices au traducteur pour en dégager le sens. Le traducteur aura soin de déceler les intentions du locuteur qui l'ont amené à dire ce qu'il a dit afin d'en arriver au sens et non pas à l'inverse. L'implication des énonciations dans la structure sémantique ne fait que souligner l'importance de celui qui parle. Le traducteur doit non seulement tenir compte des circonstances dans lesquelles l'énonciation est produite mais il se verra aussi obligé d'identifier le ou les locuteurs de l'énonciation. Il existe la possibilité à travers l'analyse de cette théorie de faire apparaître dans une énonciation attribuée à un locuteur, une

énonciation attribuée à un autre locuteur. L'existence de plusieurs voix peut devenir un élément déterminant à la compréhension d'un énoncé. Elle obligera le traducteur à analyser en profondeur cette polyphonie et à affiner sa traduction. Il devra substituer la/les voix du locuteur du T.O. par une/des voix identiques dans le T.A. au sein de circonstances de production semblables. «(...) l'énonciation est l'oeuvre d'un seul sujet parlant, mais l'image qu'en donne l'énoncé est celle d'un échange, d'un dialogue, ou encore d'une hiérarchie de paroles» (Ducrot, 1984: 198). En recevant le texte original, le traducteur cherche à comprendre le vouloir-dire de l'émetteur en mobilisant ses connaissances linguistiques et extra-linguistiques. Ce qui est dit (le sens) appartient à l'étape de compréhension. Ensuite, il réexprime ce qu'il a compris, en se servant de la langue d'arrivée et en tâchant de reproduire sur les récepteurs de la traduction des effets identiques à ceux produits sur les récepteurs de l'original. Reproduire la même fonction du texte original dans la langue cible appartient à la reformulation. Le traducteur évalue personnellement les effets produits sur lui, en tant que récepteur du texte de départ, et tâche de reproduire ces effets en se mettant à la place du récepteur de la traduction. Comme nous avons pu le voir, cette langue polysémique oblige le récepteur à faire un travail intellectuel d'interprétation qui débouche sur un processus interactif «où comprendre un énoncé c'est identifier, outre son contenu informationnel, sa visée pragmatique, c'est-à-dire sa valeur et sa force illocutoires» (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 185). Selon la théorie de la présupposition, Ducrot reconnaît au locuteur le droit d'imposer un cadre idéologique à l'échange des paroles. C'est lui qui manipule, qui modèle l'univers de son discours. Que ce soit par «l'action illocutoire» qui tend à transformer le rapport des individus concernés, ou par «l'action perlocutoire» qui a postérieurement joué sur le récepteur, le locuteur assume implicitement ou explicitement ce pouvoir. C'est à cette même autorité que le traducteur s'identifie en re-crédant si nécessaire une structure analogue dans la mesure où celle-ci conserve une nature «performative», il devra opérer pour conserver dans la mesure du possible dans la langue cible cet enchevêtrement à la fois lexical et conceptuel. La traduction devient une méta-traduction puisqu'elle se situe à un double niveau de la chaîne communicative. De sorte qu'il y aura un émetteur et un récepteur du texte original et un émetteur et un récepteur du texte traduit. Le traducteur sera à la fois récepteur de l'original et émetteur du texte traduit, cheville des deux plans communicatifs. Si donc toute lecture ou réception d'un énoncé se traduit en processus d'interprétation, la traduction devient un double mouvement interprétatif d'une part et constitue finalement une double énonciation d'autre part. Le dédoublement du locuteur, de l'énonciation et du récepteur, n'est-ce pas en soi un agrandissement polyphonique? Un texte où la polysémie entre en jeu, où le caractère ludique de la langue se transforme en sens, représente bien évidemment la communication d'un message dont la finalité est de produire un effet spécial. À travers ces procédés humoristiques, l'auteur ne transmet pas seulement du sens, ce dernier agit sur le lecteur en produisant une réaction qui déclenche la complicité ou le

rire du récepteur. Son discours possède une force illocutoire, ce qui transforme le discours «innocent» et objectif en discours «manipulateur» et subjectif. Lorsqu'il s'agit de manipuler des signifiants pour donner du sens, le problème est tout autre. Un auteur humoristique joue sur des signifiants qui à la fois se combinent à des éléments extra-linguistiques. Son objectif est de produire un effet à partir non seulement du contenu du message, mais aussi du jeu sur la langue. C'est ce qui déterminera le travail de réécriture ou de reformulation du traducteur en question. La compréhension, l'interprétation ne seront qu'une étape dans l'opération traduisante. Dans un texte quelconque, les signes linguistiques associés aux concepts des énoncés débouchent sur le sens. Dans un texte humoristique, le jeu sur les signifiants, le rythme, l'association des mots revendiquent à eux seuls la catégorie de sens. La force illocutoire des mots, la forme, l'effet deviennent à eux seuls le Sens. Dans la mesure où la langue se transforme en «creuset» du sens, où l'usage des signifiants est motivation prioritaire de l'auteur, il nous faut admettre que dans ce cas la traduction devient synonyme de réécriture, de créativité. Le traducteur assume le rôle de créateur d'un nouveau texte, il ne se limite pas à reproduire un texte original dans une autre langue, il élabore lui même un autre texte qu'il essaiera d'intégrer le mieux possible dans la langue et la culture d'arrivée. Nous avons mentionné pour ce qui concerne la théorie de la présupposition, que le traducteur en tant que manipulateur, était investi des mêmes pouvoirs que le locuteur d'origine; le locuteur étant le premier manipulateur de l'univers de son discours. Si au départ le discours exerce un effet sur le récepteur, s'il joue un pouvoir implicite ou explicite sur le lecteur; la traduction devient le dédoublement de ce pouvoir. Le langage peut, selon le cas, communiquer ou cacher volontairement une communication. N'est-ce pas là la fonction des ambiguïtés, des jeux de mots et de l'humour? N'est-ce pas là un principe de pouvoir sur le récepteur, le jeu de celui qui dit sans rien dire ou de celui qui ne dit pas et laisse sous-entendre? Si d'autre part, comme nous l'avons vu, l'humour s'identifie à la manipulation pure et simple de la langue, la traduction devient là aussi le reflet de cette manipulation. Il est donc aisé d'unir les deux concepts manipulation et pouvoir du discours et de les voir reflétés dans la traduction comme la manipulation et le pouvoir d'un texte réécrit.

Bibliographie

- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Guiraud, P. (1986): *Les jeux de mots*, PUF, Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980): *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris.
- Kristeva, J. (1969): *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris.
- Pergnier, M. (1990): «L'ambiguïté des ambiguïtés», in *Études traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch*, Minard, Paris, 17-28.

Traducir la intertextualidad de los textos periodísticos (I)

M^a Ángeles Llorca Tonda

Universidad de Alicante

Cuando nos propusimos escribir esta comunicación, nos planteamos desde el primer momento hacerlo a partir de nuestra experiencia como docentes en el primer curso de la asignatura de Traducción General de la licenciatura de Traducción e Interpretación en la Universidad de Alicante. Se trata de una asignatura que se imparte en el primer año de estudios, cuando el alumno todavía desconoce la dinámica, la constancia necesaria y la forma de trabajar que exige el hecho de cursar unos estudios universitarios. A esto hay que añadir que en la asignatura Traducción General I el alumno se enfrenta por primera vez a la práctica traductora. Por consiguiente, es necesario que tome conciencia de los diferentes procesos y mecanismos que toda traducción implica. No hay que olvidar que la traducción es a la vez un arte y una técnica. Por un lado hay que dominar la lengua de partida y la lengua de llegada, las estructuras sintácticas y gramaticales, el léxico, los referentes culturales y por otro lado hay que adquirir un cierto profesionalismo, «les ficelles du métier de traducteur».

El objetivo de esta asignatura es la traducción de textos no específicos y la adquisición de los procedimientos básicos de la traducción. Para ello y como documentos de trabajo recurrimos al texto periodístico ya que no solo refleja la actualidad y la realidad del momento, sino que permite al alumno abordar un amplio abanico de temas, analizar una variedad de estilos y manejar un léxico amplísimo adaptado a los distintos contextos, antes de iniciarse en la traducción especializada. Por consiguiente, esta etapa dentro del proceso de adquisición de la práctica traductora es fundamental.

Dado que en la Universidad de Alicante no hay examen de ingreso para la carrera de Traducción e Interpretación, el primer obstáculo con el que tropezamos es la heterogeneidad de niveles en cuanto al conocimiento del idioma se refiere. Nada que no pueda solventarse con una buena dosis de voluntad y un gran esfuerzo suplementario por parte del alumno, que encuentra en otras asignaturas de primer curso el apoyo necesario para reforzar sus conocimientos lingüísticos.

Una dificultad más grave con la que nos topamos es la de la transmisión de conocimientos extra-lingüísticos. En este sentido, el alumno reconoce que sabe muy pocas cosas acerca de la cultura y la civilización francófonas. A esta circunstancia se añade el inconveniente de que la asignatura de Contrastes culturales, cuyo objetivo es el de descubrir y afianzar este tipo de conocimientos, se imparte en el segundo año de la carrera, por lo que el profesor de Traducción General tiene que desplegar múltiples estrategias para así responder a la curiosidad, el interés y la necesidad que este tipo de referentes suponen para el alumno que quiere aprender a traducir.

Si tenemos en cuenta que solo se realizan operaciones verbales en relación con procesos de comunicación dentro de una sociedad, ya que el lenguaje solo existe, y es importante socialmente, como instrumento de comunicación, cuando el locutor produce un discurso refleja en el lenguaje sus circunstancias, la cultura en la que vive, así como los elementos que constituyen su marco referencial. Estos elementos extra-lingüísticos son el marco cultural en el que la comunicación se desarrolla y al que el lenguaje hace referencia. Los valores culturales de una comunidad son, pues, las experiencias comunes y la suma de textos producidos en la misma, su literatura.

Teniendo en cuenta cuanto acabamos de mencionar, el primer paso en nuestra tarea como profesoras de Traducción General es el de concienciar al alumno de que debe leer el texto con atención e interpretarlo correctamente. Para ello, todo traductor precisa de una competencia semántica que le permita descifrar el léxico del texto y una competencia de tipo pragmático-argumentativo para desentrañar la intencionalidad del autor en los distintos enunciados. Pero a esto hay que sumar el hecho de que los textos periodísticos se inscriben en un contexto cultural, por lo que el estudiante tendrá que desarrollar, asimismo, una competencia socio-cultural. No podemos entender plenamente el texto de partida si no conocemos su marco extra-lingüístico.

Son muchos los autores y teóricos de la traducción que hacen especial hincapié en lo imperioso de poseer este tipo de conocimientos. Por ejemplo, Florentino Heras y Francisco Ramón (1996: 5) señalan que la traducción del texto periodístico «requiere a la vez conocimientos lingüísticos y extra-lingüísticos; un dominio suficiente del significante y del significado; una comprensión exacta del texto y el contexto». Por su parte, Jesús Cantera, en su artículo «Civilización y traducción» insiste igualmente en la necesidad de conocer en profundidad los contextos culturales de ambas lenguas:

(...) conviene señalar que el conocimiento de la civilización es en muchos casos no sólo conveniente, sino incluso necesario para la exacta comprensión del texto, previa e indispensable para una buena traducción. Pero no sólo es necesario el conocimiento de la civilización a que hace referencia el texto original, sino también el conocimiento de la civilización de la lengua a la que se traduce, para así lograr una traducción fácilmente inteligible sin necesidad de tener que recurrir a cada paso a notas explicativas. (Cantera, 1972: 27)

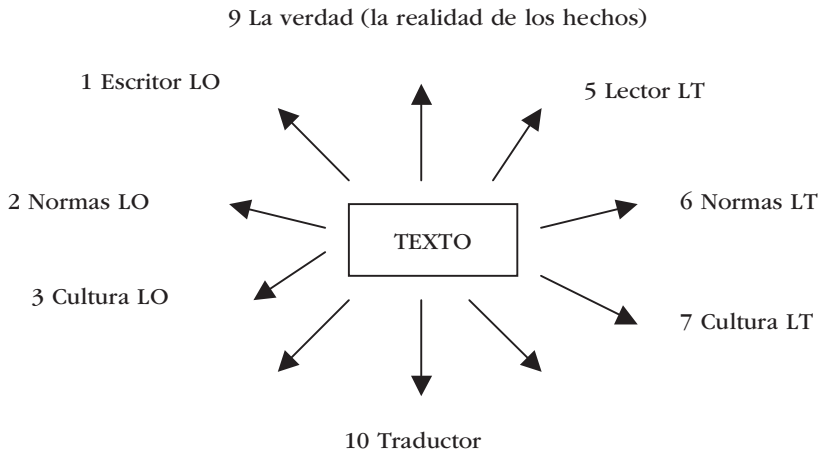
También Darbelnet insistía en que el hallazgo de las equivalencias de traducción debía tener en cuenta 3 niveles: el lingüístico, el cultural y el textual, a pesar de que ello no se realice siempre en igual medida:

(...) La traduction est une opération qui consiste à faire passer d'une langue dans l'autre tous les éléments de sens d'un texte et rien que ces éléments, en s'assurant qu'ils conservent dans la langue d'arrivée leur importance relative ainsi que leur tonalité et tenant compte des différences que présentent entre elles les cultures auxquelles correspondent respectivement les deux langues en présence. (Darbelnet, 1984: 272)

Mercedes Tricás señala a su vez:

(...) un texto es un conglomerado de factores que intervienen en la construcción del sentido y toda comunicación se concibe como una intersección entre el espacio externo o situacional y el espacio interno o las condiciones lingüísticas del texto. (Tricás, 1995: 71)

Por su parte, en su famoso esquema, Newmark (1992: 19) recoge diez «fuerzas» que, en su opinión, intervienen en la dinámica de la traducción:



Dinámica de la traducción

En tercer lugar sitúa los elementos de contenido referidos a la cultura de la «lengua de origen» y en séptimo los correspondientes a, utilizando su terminología, «la lengua terminal».

El segundo paso antes de abordar la traducción de los textos consiste en facilitar al alumno algunas herramientas que le permitan hacerse con esa competencia referencial. Con este fin, como docentes de la asignatura proporcionamos a los estudiantes una amplia y completa bibliografía y un e-len-

co de páginas web con enlaces que les permitirán consultar periódicos, semanarios, bases de datos y portales de interés con el fin de paliar las posibles lagunas que puedan tener en relación con ciertos temas¹. A menudo acompañamos el texto a trabajar en clase de algunos documentos que les arrojen una luz en lo relativo a la descodificación de los referentes extra-lingüísticos presentes en el texto con el que deben lidiar. Por otro lado, diseñamos actividades orientadas a dotar al alumno de una mayor capacidad de síntesis y de una mayor fluidez de expresión (les ofrecemos listas de locuciones, frases hechas, proverbios, etc. que planteen alguna dificultad de traducción), así como otros ejercicios que les permitan ampliar campos semánticos correspondientes a ámbitos distintos.

Dicho esto y para ir centrándonos en lo que es propiamente el tema de nuestra presentación, insistiremos en el carácter eminentemente comunicador del texto periodístico. Los profesionales de la prensa diversifican sus recursos para captar la atención de sus lectores, recurren al empleo de varios registros de lengua (lengua coloquial, argot, *verlan*, etc.), de «jeux de mots», y se sirven de todos los recursos que faciliten el máximo de expresividad. Uno de los recursos habituales en el texto periodístico es la intertextualidad. Con la finalidad de llamar la atención de quien le lee, de evocar en su público resonancias concretas y relevantes para el objetivo que persigue, con objeto de atraer al lector a su terreno, el autor del texto periodístico se sirve a menudo de fragmentos de otros textos, literarios o no, que constituyen el bagaje cultural que comparte con la comunidad lingüística en la que se integra. La intertextualidad aparece, pues, con enorme frecuencia en el texto periodístico y quizás aún más en el texto periodístico en francés, dado el gusto que tienen nuestros vecinos por las alusiones a otros textos que forman parte del

1 Por un lado, el mercado editorial francés ofrece una serie de materiales y documentos relacionados con la cultura y civilización francófonas. Así, encontramos manuales que pueden guiar al alumno en el estudio de la cultura, la civilización y la mentalidad francófona. Citaremos como ejemplo tres libros de Mauchamp, N. (1997): *Les Français. Mentalités et comportements*, (1991): *La France de toujours* y (2001): *La France d'aujourd'hui* (2001), CLE International, París, así como la publicación bianual Mermet, G. (2001): *Francoscopie. Comment vivent les français*, Larousse, París y Noutchié-Njiké, J. (2003): *Civilisation progressive de la francophonie*, CLE International, París.

Mencionaremos también, a continuación, algunas páginas web particularmente reveladoras como son:

<<http://www.culture.fr/culture/dglf>>.

<http://www.culture.fr/culture/dglf/terminologie/La_base_de_données_CRITER.htm>.

<<http://www.france.diplomatie.gouv.fr/culture/france/ressources/letour/fr/>>.

<<http://www.olf.gouv.qc.ca>>.

<<http://www.3ponts.edu/quiz/index.htm>>.

<<http://www.auf.org>>.

<<http://membres.lycos.fr/plavergne/cultur.htm>>.

<<http://fis.ucalgary.ca/odysee>>.

<<http://www.cortland.edu/www/flteach/civ/Index.html>>.

acervo cultural francés (canciones, textos literarios, películas, frases publicitarias, etc.).

Como ya hemos señalado, para una correcta práctica traductora, no solo es imprescindible conocer y ser capaces de analizar tanto la lengua de partida como la lengua de llegada, sino también poseer conocimientos de muy distinto tipo, además de una especial sensibilidad. Si alguno o varios de estos requisitos fallan, los posibles problemas se ven aumentados al enfrentarnos a la traducción de la intertextualidad. La traducción de este fenómeno plantea no pocos tormentos al traductor, pues, antes que cualquier otra cosa, este ha de ser capaz de detectarla, es decir, por un lado necesita desplegar sus conocimientos referenciales y, por otro, mantener bien alerta su capacidad de percepción puesto que este fenómeno no siempre resulta evidente.

Traducir poesía: un poema canario de Max Elskamp

José M. Oliver Frade
Clara Curell Aguilà
Universidad de La Laguna

«De tous les livres à faire, le plus difficile, à mon avis,
c'est une traduction». (Alphonse de Lamartine, 1833)

Uno de los temas que acapara nuestro quehacer investigador en los últimos tiempos se centra en la recopilación, traducción y estudio de textos literarios de autores de expresión francesa que tienen como referente espacial el archipiélago canario¹. Esta labor nos ha conducido recientemente a Max Elskamp (1862-1931), poeta belga de la época simbolista cuya obra —a pesar de la desigual valoración que tuvo en su momento— fue considerada precursora de una nueva poesía por escritores tan relevantes como Gide, Bretón, Éluard, Aragón, Jarry o Cocteau.

En su libro *Les Délectations moroses*² encontramos, dentro del poemario *Sous le soleil*, una pequeña pieza titulada «Canaries», muy probablemente fruto de la escala que en 1887 realizó en Tenerife con ocasión de un largo viaje que, desde su Amberes natal, le llevó hasta diversos puertos atlánticos y mediterráneos. Este poema, compuesto por diez cuartetas tetrasílabas, en el que el autor se sirve de una completa gama de impresiones sensoriales para plasmar su fugaz experiencia canaria, nos permite apreciar claramente algunas de las características esenciales de su escritura, como son la musicalidad (reforzada en este caso por la utilización del verso corto y de frecuentes recurrencias fónicas), una cierta distorsión sintáctica o la supresión de elementos semánticamente pobres (verbos auxiliares, artículos, etc.).

El propósito de esta comunicación es no solo ofrecer una propuesta de versión poética, una entre las muchas posibles, sino sobre todo explicar el minucioso proceso que nos llevó hasta ella. Así, nos planteamos este recorrido

1 Estos trabajos, al igual que el presente, se enmarcan en el Proyecto de Investigación BFF2002-02483, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

2 La primera edición se publicó en Bruselas por G. Van Oest en 1923. Hemos utilizado la edición de Paul Gorceix incluida en *La chanson de la rue Saint-Paul et autres poèmes*, Gallimard, París, 1997, pp. 151-152.

como un ejercicio dialéctico de aproximación a un texto literario que nos permitiera ahondar en la polifacética potencialidad de las palabras. Entendemos, con Meschonnic (1999: 11), que la traducción o, como él mismo precisa, «el traducir» es una actividad transformadora, creativa, que desemboca en un producto. Por ello, y con el fin de poner de relieve el carácter empírico inherente a toda práctica traductora, expondremos paso a paso las estrategias y decisiones que tomamos, justificando las razones que nos impulsaron a resolver los problemas de una determinada manera.

Como es bien sabido, una de las primeras cuestiones que se plantea el traductor que se enfrenta a un texto poético es si optar por una versión en prosa o en verso. En nuestro caso, y como ya hemos hecho en ocasiones anteriores, nos decantamos por la traducción en verso, pues pensamos que es la mejor manera de respetar —y al mismo tiempo recrear— la configuración fono-semántica del original. Aunque este asunto ha suscitado no pocas controversias, un poeta, traductor y ensayista como Bonnefoy (1993: 1-11) se pronuncia categóricamente al respecto: «S'il y a poésie, c'est parce qu'on a voulu que la part sonore des mots soit écoutée (...) et cette fatalité demande que l'on traduise en vers ce qui fut écrit en vers».

Otras de las decisiones previas de tipo formal que tuvimos que tomar son las que tienen que ver con la prosodia. En cuanto a la métrica, adaptamos el molde del texto a su equivalente en el canon de la versificación española; es decir, los versos de cuatro pies del poema original se transformaron en pentasílabos. Por lo que respecta a la espinosa cuestión de la traducción rimada, no son pocos los estudiosos que señalan que el empeño por conservar la rima obliga, en muchas ocasiones, a traicionar el sentido; de ahí que siguiéramos la actitud más frecuente, esto es, el empleo del verso blanco.

En todo caso, a lo largo de esta labor traslativa procuramos siempre conservar, verso a verso, la correlación entre sentido y ritmo con el fin de cumplir una de las reglas básicas de la traductología: proponer una obra que despierte en el lector de la lengua a la que se traduce sensaciones equivalentes a las que provoca la lectura de la original.

La actividad que llevamos a cabo pasó por distintas fases. Antes que nada, debimos, como es lógico, apropiarnos del texto, interpretarlo, para privilegiando su semántica realizar una versión inicial. A partir de ahí, iniciamos un meticuloso proceso que pretendía restituir en la lengua de llegada todos aquellos marcadores estilísticos y otros elementos que proporcionan poetividad a los versos *elskampianos*. La preocupación por integrar el ritmo, entendido en el sentido amplio que le da Meschonnic (1999: 131) de organización del discurso y movimiento de la palabra, nos condujo, así, a transformaciones progresivas a partir de la manera de significar de la versión más apegada a la fuente. Ilustramos nuestro trabajo con dos muestras sucesivas de este ejercicio de reescritura, en el que tratamos de no perder de vista en ningún momento la recomendación de Larbaud cuando afirma que no solo hay que restaurar «ce sens *littéraire* des ouvrages de littérature (...) il faut encore le recréer» (Larbaud, 1946: 70).

	ORIGINAL	VERSIÓN INICIAL	SEGUNDA VERSIÓN	ÚLTIMA VERSIÓN
1	Il est midi, Midi d'été, À Saint-André Des Canaries,	<i>Es mediodía Día de estío, En San Andrés De las Canarias,</i>	<i>Es mediodía, Día de estío, En San Andrés De las Canarias,</i>	<i>Es mediodía, Día de estío, En San Andrés De las Canarias,</i>
5	Et quoique flots Au loin à luire, Il fait si chaud Qu'on croit mourir;	<i>Y aunque las olas Muy lejos brillan, Hay tal calor Que crees morir;</i>	<i>Y aunque las olas Brillan muy lejos, Con tal calor Uno se muere;</i>	<i>Y aunque las olas Brillan muy lejos, Con tal calor Uno se muere;</i>
10	Et comme yeux Qu'on sait de celles, Qu'on a parfois Un jour aimées,	<i>Y como ojos Que conocemos, De unas que acaso Un día amamos,</i>	<i>Y como ojos Que conocimos, De las que un día Tal vez amamos,</i>	<i>Y como ojos Que conocimos, De las que un día Tal vez amamos,</i>
15	C'est la mer bleue Au bout du ciel, Qui chante joie Marée montante.	<i>El mar azul Al fin del cielo, Cantando dicha Marea alta.</i>	<i>El mar azul Al fin del cielo, Canta su dicha Marea alta.</i>	<i>El mar azul Al fin del cielo, Canta su dicha Marea alta.</i>
20	Or rouges dits Alors rochers, En l'heure luie Comme bûchers,	<i>Rojas se muestran Entonces rocas, Abora relucen Tal como bogueras,</i>	<i>Y aquello rojo Son esas rocas, Que ahora brillan Como una boguera,</i>	<i>De color rojo Antaño rocas, Abora relucen Como una boguera,</i>
	Et dans l'air lourd Et tout de flammes, Comme de femmes Cœurs en amour,	<i>Y en denso aire Hecho de llamas, Como mujeres Enamoradas,</i>	<i>Y el aire denso Hecho de llamas, Como mujeres Enamoradas,</i>	<i>Y el aire denso Y abrasador, Como el amor De las mujeres</i>
25	C'est comme enfer Sur la montagne, Dans l'air qui stagne Sentant la mer,	<i>Es como infierno En la montaña, En aire quieto Que buele a mar,</i>	<i>Es como infierno En la montaña, Aire estancado Que buele a mar,</i>	<i>Es como infierno En la montaña, Aire estancado Que buele a mar,</i>
30	Et lors sans leurre Au temps qui passe, S'avérant l'heure Bien que luie, lasse;	<i>Y sin engañar Al tiempo que buye, Se afirma la bora Con luz, mas lánguida;</i>	<i>Y sin engaño Transcurre el tiempo, El día luce Aunque sin fuerza;</i>	<i>Y sin engaño Transcurre el tiempo, Suenan la bora Lánguida, aún luce</i>
35	Il est midi, Midi d'été, À Saint-André Des Canaries,	<i>Es mediodía Día de estío, En San Andrés De las Canarias,</i>	<i>Es mediodía, Día de estío, En San Andrés De las Canarias,</i>	<i>Es mediodía, Día de estío, En San Andrés De las Canarias,</i>
40	Il est midi Tout plein d'abeilles, Dans l'air qui rit Sous le soleil.	<i>Es mediodía Lleno de abejas, Aire que ríe A pleno sol.</i>	<i>Es mediodía, Lleno de abejas, El aire ríe A pleno sol.</i>	<i>Es mediodía, Lleno de abejas, Risa en el aire A pleno sol.</i>

En nuestro comentario seguimos, básicamente, la terminología al uso en el ámbito de los estudios traductológicos (García Yebra, 1982; Torre, 1994; Tricás, 1995; etc.), cuyo punto de partida es la obra ya clásica de Vinay y Darbelnet (1958).

Explicaremos a continuación, estrofa por estrofa, las principales dificultades, tanto métricas y estilísticas como sintácticas y semánticas, con las que nos encontramos y las soluciones por las que nos decantamos.

La primera cuestión que puede llamar la atención, en la estrofa inicial, es haber empleado la voz literaria «estío» por «été» en lugar de recurrir a «verano», su equivalente español en cuanto a frecuencia de uso. El cómputo silábico es el responsable principal de esta decisión, si bien tuvimos en cuenta asimismo que las palabras en cuestión tienen la misma etimología, lo cual, a su vez, nos permitió reproducir cierta semejanza fónica (basada sobre todo en la recurrencia de sonidos dentales). La anáfora «midi» // «midi», que aparece en los dos primeros versos de esta misma estrofa, no se pudo conservar debido a razones prosódicas, por lo que utilizamos el hiperónimo «día» en el v. 2 que, por otro lado, nos dio la oportunidad de mantener en parte la aliteración original: «mediodía» // «día».

Motivos estilísticos nos aconsejaron, en la segunda estrofa, alterar el orden de los elementos del v. 6 en las dos versiones literarias. El problema más importante, no obstante, nos lo plantearon los vv. 7 y 8: «Il fait si chaud» // «Qu'on croit mourir». Así, en la versión inicial respetamos la oración verbal («hay tal calor»), pero finalmente optamos por un sintagma nominal para evitar la redundancia de sonidos velares. Por otro lado, con el fin de librarnos de interpretar la forma impersonal «on croit» como una segunda persona —que hacía que el texto se apartara en cierto modo del original— y poderlo traducir por su equivalente «uno», sacrificamos el verbo «croire» e intentamos compensar en el verso anterior su carácter hipotético mediante el sintagma «con tal calor», menos rotundo a nuestro parecer que «Il fait si chaud».

En la tercera cuarteta lo único que nos parece relevante mencionar es la permutación parcial que efectuamos, en los vv. 11-12, con el ánimo de procurar una mejor musicalidad. De esta manera, «Qu'on a parfois» // «Un jour aimées» se transformó en «De las que un día» // «Tal vez amamos».

La interpretación de la siguiente estrofa no ofrecía ningún problema digno de mención. Por el contrario, fue en la quinta cuarteta donde hallamos la mayor dificultad en la traducción de este poema, a causa del acusado hermetismo de los dos primeros versos que no hacía fácil la captación del sentido original. Acabamos entendiendo la oposición «or»/«alors» como una antítesis temporal (presente/pasado), reforzada por la expresión «en l'heure» del verso siguiente. Además, para restablecer la marca arcaica que poseen aquí «or» y «en l'heure», nos servimos de la forma culta «antaño» como equivalente de «alors». En lo concerniente al v. 20, la interpretación más fiel que desde el punto de vista semántico hicimos es la de la versión inicial, ya que mantiene el plural de la única palabra llena del verso («bûchers»). Sin embargo, teniendo en cuenta que la escritura *elskampiana* se caracteriza por su

predilección por el símil —más que por el uso de metáforas— y que para establecerlo el nexos predilecto del autor es el adverbio «comme», quisimos reproducirlo a través de su paralelo español, lo que nos obligó a recurrir a una transposición que singularizaba la lexía principal («una hoguera»).

En las estrofas sexta y séptima, eliminamos la preposición «dans» del v. 21, convirtiendo así el complemento circunstancial en sujeto del verbo principal. De este modo, «Et dans l'air lourd (...) C'est comme enfer» pasó a ser «Y el aire denso (...) es como infierno». La misma transposición se realizó en los vv. 27 y 28.

Ya en la octava estrofa, en la versión más ceñida al texto fuente traducimos el verbo «passer» por su sinónimo contextual «huir», debido a las exigencias del metro. No obstante, en las propuestas posteriores preferimos convertir el sintagma «el tiempo» en sujeto y cambiar el verbo «huir» por «transcurrir», forma esta que nos proporcionaba una mejor sonoridad. En otro orden de cosas, en la traslación más literal tenían lugar dos sinalefas muy forzadas en el v. 31 («Se_afirma la_hora»), que evitamos en la propuesta definitiva sustituyendo «afirmar» por el sinónimo contextual «sonar». También es de destacar que, en el v. 32, el cómputo silábico hacía difícil transponer la locución adversativa «bien que» a su correspondiente castellano «aunque»; ello nos llevó, en la primera tentativa, a optar por la conjunción «mas» y, consiguientemente, a alterar su posición en el verso, al tiempo que traducimos el participio «luie» por el sintagma «con luz». Con todo, esta solución no nos satisfizo, por lo que resolvimos invertir simplemente el orden de las proposiciones y emplear una forma conjugada («lánguida, aún luce») en lugar del sintagma preposicional por el que habíamos optado en un principio. Ello nos permitió trasladar en parte algunas de las aliteraciones en /l/ del poema francés que teníamos especial interés en resguardar. Por último, debemos señalar que, lamentablemente, no logramos adaptar al texto de llegada la paronomasia tan evidente que en esta agrupación estrófica conforman los elementos «lors», «leurre» y «l'heure».

En la estrofa que cierra el poema, de nuevo la prosodia nos condujo a omitir la preposición «dans» en la primera versión, pero conseguimos recuperarla en la final al acudir al sustantivo «risa» en lugar de a la forma verbal «que ríe», lo que también implicó la inversión del orden de los elementos de la oración.

Para concluir, diremos que en este trabajo hemos tratado, en todo momento, de trasvasar al español el poema original intentando reproducir tanto su sentido global como su ritmo. Ahora corresponde al lector juzgar si las manipulaciones a las que hemos sometido el texto francés han sido acertadas o desacertadas. En cualquier caso, esta experiencia nos ha servido para confirmar, una vez más, que puede haber tantas versiones como traductores, e incluso varias versiones por cada traductor. Al fin y al cabo la traducción es una historia interminable: «C'est justement cela qui caractérise la traduction: le fait qu'elle est perpétuellement à refaire (...). Il faut rejouer, toujours rejouer, reprendre et tout retraduire» (Vitez, 1982: 8).

Bibliografía

- Bonnefoy, Y. (1993): «Traduire en vers ou en prose», prólogo de *Les Poèmes (Vénus et Adonis, Le Viol de Lucrèce, Phénix et Colombe)* de William Shakespeare, Mercure de France, París.
- García Yebra, V. (1997 [1982]): *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid.
- Larbaud, V. (1946): *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Gallimard, París.
- Meschonnic, H. (1999): *Poétique du traduire*, Éditions Verdier, Lagrasse.
- Torre, E. (1994): *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid.
- Tricás, M. (1995): *Manual de traducción. Francés / Castellano*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Vinay, J.-P. y Darbelnet, J. (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, París.
- Vitez, A. (1982): «Le devoir de traduire», *Théâtre/Public*, 44, 6-9.

Rastreado la pluralidad en el texto traducido...

Lourdes Pérez González

Universidad de Oviedo

«Il est vrai qu'on n'en a jamais fini, que chaque traducteur a souvent envie de recommencer les traductions des autres et toujours de recommencer les siennes». (Dominique Aury)

Que la traducción es una actividad plural es algo sabido: plural en los recursos que ha de movilizar —lingüísticos y extralingüísticos—, plural por los actores que intervienen —emisor, traductor y receptor— y plural en los ámbitos en los que opera, que van desde la traducción en el seno de una misma lengua hasta la traducción entre dos lenguas diferentes, pasando por la traducción de un lenguaje a otro u otros.

Que la traducción es un resultado plural también es sabido: basta con acudir a las diferentes traducciones de un texto dado para constatar esa enorme pluralidad.

Tanto uno como otro de estos dos aspectos: la traducción como actividad, como proceso, y la traducción como resultado han generado enormes cantidades de literatura teórica; el primero para describir, analizar y sistematizar dicha actividad, el segundo para analizar, comparar y criticar traducciones; literatura teórica que abre cada vez más puertas, diversas y plurales, a una actividad que hasta hace relativamente poco se entendía como un proceso de transferencia lingüística de una lengua a otra.

Pero, paradójicamente, muchos estudios de traducción y muchos enfoques didácticos de la traducción siguen buscando definir como único —es decir, como singular— el criterio del traductor. Como único o, en todo caso, como dicotómico, según el tipo de texto y, más recientemente, también según su función en el mundo meta. Recordemos por ejemplo, entre otros: «mot à mot» o «les belles infidèles» (Mounin, 1955), «equivalencia formal» o «equivalencia dinámica» (Nida, 1986), «l'esprit ou la lettre, fidélité ou adaptation» (Paul St Pierre, 1990), restitución del sentido o reinscripción de la letra (Berman, 1989), traducir la lengua o transmitir el sentido, trascodificación o in-

interpretación (Lederer, 1984), «traduire la lettre ou l'esprit, les mots ou les fonctions» (Tatilon, 1984), traducción comunicativa o traducción semántica (Newmark, 1982), traducción disfrazada y no disfrazada (House, 1977), las traducciones destinadas a satisfacer las expectativas del lector y aquellas en las que el lector debe adaptar sus gustos a la traducción (Lefevere, 1977), etcétera.

La necesidad de normativizar cómo se ha de traducir recorre como una constante toda la historia teórica de la traducción, dando bandazos de un lado a otro del arco comunicativo desde el reverencial respeto a un texto origen hasta la más iconoclasta irreverencia.

Mencionaremos como inciso y a modo ilustrativo de este último extremo las teorías posmodernas de Brasil (Vidal, 1998): partiendo de una relectura del mito del canibalismo, entendido como comerse al otro para engullir su fuerza, sus virtudes, el movimiento antropófago brasileño no deseaba copiar la cultura europea sino devorarla para adoptar solo sus aspectos positivos, creando así una cultura original y no un simple receptáculo colonial de una cultura tan ajena como heredada. En ese contexto traducir significa absorber, transformar, recrear y el canibalismo se transforma en una metáfora de oposición que expresa el modo de ser de una cultura y su actitud frente a los poderes hegemónicos. Se elimina toda jerarquía y límite entre texto origen y texto meta; autor y traductor, original y traducción, pasado y presente se entremezclan. Se anula la autoridad del original primando la polifonía, la intertextualidad y la reversibilidad, eliminando cualquier atisbo de fronteras o límites definidos, acabando con la concepción de la traducción como representación mimética del original. La traducción es, entonces, una vía para subvertir la autoridad del texto origen.

No quisiéramos llegar tan lejos, quizás porque estamos lejos —o formal y aparentemente más lejos— del poscolonialismo y otras situaciones que generaron este tipo de posicionamientos tan ideologizados, justamente por la necesidad de contrarrestar posiciones igualmente ideologizadas, solo que forzadas por un prepotente ejercicio del poder.

No quisiéramos llegar tan lejos, y además nos alejaríamos de nuestro propósito que es rastrear la pluralidad en el texto traducido.

Pero, ¿qué entendemos por pluralidad?

Pluralidad en este caso es abrir la pluralidad inicialmente enunciada — pluralidad del proceso de traducción, pluralidad del resultado de la traducción— de modo que abarque al propio traductor.

Ya lo abarcaba de hecho, porque ni proceso ni resultado pueden desvincularse del traductor concreto, la pieza clave que vincula un texto origen y un texto meta, un emisor y un receptor; de ahí que calificáramos como paradójica la aspiración de que el criterio de traducción fuera singular pero, en este caso, la pluralidad de criterio casi siempre adopta tintes de deficiencia, de imponderable.

Por eso no queremos abordar la pluralidad de una manera retórica, ni como un *fatum* de la diferencia, sino que queremos formalizarla para que pueda ser una herramienta para el traductor y un modo de expresarse ante el re-

ceptor, ya sea experto (crítico) o inexperto (simple destinatario), y de ser entendido por ellos, porque el procedimiento puede ser seguido en un sentido o en otro, es decir, desde el traductor a la traducción o desde la traducción hasta el traductor.

La pluralidad del traductor reside en el hecho de que, en definitiva, es un decisor y como tal establece sus alternativas en función de sus criterios, siendo tanto unos como otros múltiples.

Algo parecido a lo que sugería Borges en «El jardín de senderos que se bifurcan»: «En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan».

Pero no solo el ficticio Ts'ui Pên es el único capaz de optar por todas ellas simultáneamente o, al menos, no es el único que aspira a ello.

Volviendo al traductor: ¿cuáles son sus diversas alternativas?, ¿por qué elige una y no otra?, ¿todas son igualmente válidas?, ¿qué condiciona su opción?, ¿siempre decide en base a los mismos criterios?

Para intentar responder a estas preguntas, describiremos someramente un proceso de decisión.

Decidir sobre problemas que incluyen diversidad de opciones, a veces contradictorias, que son evaluadas de acuerdo a múltiples criterios y donde no es evidente la mejor u óptima alternativa es tan antigua como el hombre, aunque la matematización de este tipo de procesos de decisión es relativamente reciente. Los trabajos de Von Newman, en 1953, acerca de decisiones individuales y de Arrow, en 1950, sobre decisiones colectivas suelen considerarse el punto de partida de las cada vez más sofisticadas técnicas de análisis a disposición del decisor.

Pero antes de detallar los pasos que constituyen un proceso de decisión, hemos de definir ciertos conceptos que dependen de los criterios del traductor:

- a) Atributos: propiedades que describen la realidad del objeto que queremos modelizar. No todos los atributos son pertinentes o abarcables, de modo que el decisor seleccionará los más relevantes para acotar el problema. Por ejemplo, si se trata de comprar una casa, seleccionaremos los atributos que nos parezcan fundamentales como: precio, situación y m²; si queremos traducir un poema los atributos podrían ser ritmo, rima y metro.
- b) Alternativas: son las distintas realizaciones de los atributos y configuran el espacio de decisiones.
- c) Restricciones: requerimientos fijados temporalmente y que no pueden ser violados, por lo que dividen el espacio de decisiones en factible e infactible.
- d) Espacio objetivo: está configurado por la evaluación de las distintas alternativas. Los objetivos representan direcciones de mejora de los atributos.

butos; es decir, implican la maximización o minimización de las funciones correspondientes a los atributos (piso más barato, menos alejado del centro, o la rima más parecida, o la aliteración que más palabras incluya,...).

- e) Decisión, que se llevará a cabo tras la ordenación o comparación de las distintas alternativas siguiendo alguna pauta lógica y en función de las preferencias del decisor.

Toda formalización de un proceso de decisión exige los siguientes pasos:

1. Identificación de las variables de decisión.
 2. Identificación de las restricciones.
 3. Establecimiento de la función objetivo, que es la evaluación de las alternativas cuya mejora (objetivo último) se pretende alcanzar.
 4. Toma de decisión con explicitación de las preferencias del decisor.
- Veamos qué pasa si lo aplicamos al mundo de la traducción.

Primer paso: Identificación de las variables de decisión. El espacio de decisiones es un conjunto formado por las variables bajo el control del decisor y que tendrán impacto en la solución del problema. Cada elemento de este conjunto vendrá definido por uno o varios atributos o rasgos que caracterizan o definen cada decisión posible o alternativa. Se trataría de todas las posibilidades de traducción que pudiera tener un texto dado. Ya que solo puede considerarse como variable de decisión lo que puede controlar el decisor, existe la posibilidad —que solo queremos apuntar porque nos llevaría por otros caminos que ya hemos descrito en anteriores trabajos (Pérez, 2000)— de que haya variables de decisión ajenas a un traductor concreto, por desconocimiento o incompetencia, posibilidad que daría como resultado no una traducción, sino una *pseudotraducción*. Pero, en principio, vamos a considerar que este espacio de decisiones es igual para cualquier traductor, como si todos dispusieran del mismo lienzo, la misma gama de colores y el mismo modelo para realizar un dibujo, aunque incluso en este supuesto la igualdad es meramente hipotética porque, a no ser que todos los traductores actuasen en un mismo tiempo y lugar, ese espacio de decisiones estaría al menos matizado por cada aquí y ahora; por ejemplo el espacio de decisiones del que dispone un traductor al español no es el mismo si se realiza en España o en Colombia, ni tampoco es el mismo si se produce ahora o hace cien años.

Las variables de decisión están, pues, sometidas a las variables dinámicas (espacio, tiempo) y este es un primer factor de pluralidad a tener en cuenta.

Segundo paso: Identificación de las restricciones, si las hubiere, es decir aquellas exigencias previas a la tarea de traducir que, de haberlas, provendrían del cliente o editor.

Algunas restricciones pueden reducir, incluso drásticamente, el espacio de decisiones del traductor. Nos referimos, por ejemplo, a restricciones del tipo extensión máxima, de obligado cumplimiento en subtítulo y doblaje, en

traducción publicitaria e incluso en ciertas colecciones, y que condicionan que el traductor deba recortar un original cuya extensión supere las previsiones meta.

También queremos mencionar, aunque solo sea de pasada, la restricción generalmente más negativa de tiempo máximo, de efectos fácilmente evaluables y que, con frecuencia, genera una distorsión de las alternativas.

Otro tipo de restricciones vendría dada por el tipo de edición al que se destina un texto traducido en cuanto a la aceptación o no de notas a pie de página; así como una edición crítica de un texto dado permite, a veces exige, notas a pie de página, ese mismo texto editado en una colección de gran tirada o en una colección infantil deberá abordarse desde otro orden de prioridades.

A efectos del traductor, dividiremos las restricciones en dos tipos:

Transparentes: cuando se trata de restricciones que dejan transparentar los criterios del traductor. Nos referimos a restricciones del tipo: para un público determinado.

Opacas: cuando se trata de restricciones que pueden llegar a eclipsar esos criterios. Nos referimos a las restricciones tipo: espacio máximo, tiempo máximo.

Es decir, el espacio de decisiones con el que contaba el traductor para realizar su tarea puede verse reducido por restricciones que, caso de ser opacas, pueden condicionar una evaluación errónea del resultado de la traducción.

Tercer paso: Establecimiento de la función objetivo; por ejemplo, en la traducción del poema los objetivos podrían ser conservar el ritmo, rima, metro pero, en general, el punto ideal que optimice todos los objetivos no suele ser factible y los métodos de resolución del problema se basan, como primer paso, en la determinación de un conjunto de decisiones aceptables para después tomar entre ellas la decisión final.

Ese conjunto de decisiones aceptables vendrá determinado por la evaluación (o medida) de los atributos, de acuerdo con alguna pauta preestablecida, habitualmente a través de una relación de preferencia.

Según Yu (1997) las pautas lógicas o formas de actuar para la toma correcta de decisiones son tres:

La primera, también llamada de «eficiencia técnica», consiste en que una buena decisión sería aquella que no hubiera otra alternativa que pudiera ser mejor en algún aspecto sin ser peor en otro.

La segunda, también llamada «optimizadora», se fundamenta en la idea de: cuanto más mejor, y procura optimizar funciones de valor o de utilidad que previamente han de ser definidas.

Y la última, también llamada «satisfaciente», que es la que más se adapta a la realidad, se apoya en el establecimiento de metas por parte de los sujetos. Una meta es un objetivo con nivel de aspiración, es un nivel deseado o aceptable de un atributo, del tipo: perder el ritmo lo menos posible o reproducir la rima lo más posible.

Es evidente que en el caso de la traducción, la forma de actuar más conveniente sería el establecimiento de metas, sobre todo cuando se trata de un texto que presente diversos registros o modalidades expresivas y, sin lugar a dudas, cuando se trata de interpretación simultánea o consecutiva, situación en la que traducir todo, tanto en forma como en fondo, es prácticamente imposible. En este caso el objetivo sería minimizar las pérdidas u omisiones y maximizar la comprensión del mensaje.

Estas metas se jerarquizarán, se colocarán en un determinado orden según las preferencias del decisor. Y aquí entramos en un nuevo foco de pluralidad porque las preferencias de cada traductor están condicionadas no solo por su aquí y ahora, sino también por su propia visión del mundo, por su contexto. El traductor no es neutral y, consciente o inconscientemente, sus preferencias dejan traslucir su propia ideología. Y esa jerarquización de metas en función de las preferencias dará lugar a las posibles decisiones.

Hemos de introducir un nuevo concepto que es el de indiferencia, también clave en este tipo de problemas, porque podría haber dos o más decisiones no iguales, pero indiferentes con respecto a las preferencias, en este caso la solución sería múltiple y cada una de ellas igual y equiparablemente válida.

Por eso es tan importante el cuarto paso de explicitación de las preferencias que han guiado nuestra decisión que casi siempre falta en el caso de la traducción, porque salvo algunas ediciones críticas donde el traductor se visibiliza con un gran protagonismo, en el resto de las traducciones el traductor, si existe, se reduce a un nombre del que poco o nada sabemos. Ignoramos sus criterios y aún más sus preferencias, no sabemos cuáles fueron sus restricciones, etcétera. Por tanto, si somos críticos de esa traducción se nos limita mucho el espacio de decisiones.

En definitiva, ya estamos en disposición de responder a las preguntas que nos planteábamos hace un rato: ¿cuáles son las diversas alternativas del traductor?, ¿por qué elige una y no otra?, ¿todas son igualmente válidas?, ¿qué condiciona su opción, ¿siempre sigue los mismos criterios?

El traductor parte de un texto, de un mensaje, connotado de una vez por todas, condicionado espacial y temporalmente de una manera fija, estática, del que seleccionará los atributos que le parezcan más pertinentes en función de su criterio (primera pluralidad) y, una vez evaluadas las posibles alternativas a su alcance (segunda pluralidad), decidirá qué pauta lógica va a seguir para reformularlo teniendo en cuenta que está condicionado por su propio contexto (tercera pluralidad) y por el que supone será el de los nuevos receptores de dicho mensaje (cuarta pluralidad). Y hemos de introducir una nueva consideración porque la información al alcance del decisor no siempre es la misma. Puede no disponer de ninguna, de alguna o de la que se supone es toda la disponible: que disponga de toda es casi un *desideratum*, si no dispone de ninguna, decidir —aunque a veces hay que hacerlo— no deja de ser una osadía, así que lo más común es que se disponga de información parcial más o menos amplia, y ese más o menos contiene una nueva pluralidad. Es decir, el mensaje meta puede tener infinitos *aquí y aboras*

(tantos como traducciones realicen otros tantos traductores a lo largo del tiempo y del espacio) y además está reexpresado por un traductor que también tuvo, tiene o tendrá su aquí y ahora (tantos como veces aborde la traducción de un texto dado).

Cada traductor, con su espacio de decisiones espacial y temporalmente connotado, sometido a restricciones que siempre convendría expresar porque también varían en el espacio y el tiempo, partiendo de sus criterios y guiado por sus preferencias que están presididas por su propia peculiaridad, pero que tampoco son estables, porque pueden cambiar en función de sus *aquí y ahora*, decide una u otra traducción de un texto dado.

Y para acabar, queremos insistir en la reversibilidad anteriormente mencionada de este proceso: un traductor puede formalizar sus opciones mediante la teoría de toma de decisiones y un crítico debería realizar el proceso inverso, es decir, partiendo del resultado rastrear las preferencias, criterios y restricciones de un traductor dado.

El texto traducido es plural porque plurales son los traductores y plurales pueden ser sus criterios, pero no por ello menos válidos ni menos justos. Simplemente plurales.

O, en palabras de Octavio Paz, en una cita que nos devuelve a la inextricable ficción de Ts'ui Pên:

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único. (Paz, 1971: 9)

Bibliografía

- Arenas, M. y otros (1999): «Solution of a possibilistic multiobjective linear programming problem», *European Journal of Operational Research*, 119, 338-344.
- Arrow, K. J. y Raynaud, H. (1989): *Opciones sociales y toma de decisiones mediante criterio múltiple*, Alianza Editorial, Madrid.
- Aury, D. (1963): «Préface» in Mounin, G.: *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, París, VII-XII.
- Berman, A. (1989): «La traduction et ses discours», *Meta*, 34-3, 672-679.
- House, J. (1977): «A Model for Assessing Translation Quality», *Meta*, 22-2, 103-109.
- Lefevre, A. (1977): *Translating Literature: The German Tradition*, Van Gorcum, Assen.
- Mounin, G. (1955): *Les belles infidèles*, Éditions des Cahiers du Sud, París.
- Newmark, P. (1982): *Approaches to translation*, Pergamon Institute of English, Oxford.
- Nida, E. A. y Taber, Ch. R. (1986): *La traducción: teoría y práctica*, Cristiandad, Madrid.

- Paz, O. (1971): *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets Editor, Barcelona.
- Pérez, L. (2000): «El concepto de número difuso aplicado al perfil del traductor», en Chesterman, A. (ed.): *Translation in context*, Benjamins Translations Library, Amsterdam/Filadelfia, 27-36.
- Romero, C. (1993): *Teoría de la decisión multicriterio: conceptos, técnicas y aplicaciones*, Alianza Editorial, Madrid.
- St Pierre, P. (1990): «La traduction, histoire et théorie», *Meta*, 35-1, 119-225.
- Seleskovitch, D. y Lederer, M. (1984): *Interpréter pour traduire*, Didier Érudition, París.
- Tatilon, C. (1984): «La traduction su style», *Multilingua*, 3-1, 3-9.
- Vidal, M^a C. (1998): *El futuro de la traducción*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- Von Newman, J. y Morgenstern, O. (1953): *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton University Press, Princeton.
- Wuilmart, F. (1990): «Le traducteur littéraire: un marieur emphatique de cultures», *Meta*, 35-1, 236-242.
- Yu, P. L. (1997): «Decision Dynamics with and Application to Persuasion and Negotiation», en Starr, M. K. y Zeleny, M. (eds.): *Multiple Criteria Decision Making*, North-Holland, Nueva York, 159-178.

De la «traducción» de los glosarios científico-técnicos en el siglo XVIII y su contribución a la creación del léxico especializado

Julia Pinilla Martínez
Universidad de Valencia

Es de todos conocidos la gran actividad traductora de obras científico-técnicas del siglo XVIII, en especial durante la segunda mitad coincidiendo con el reinado de Carlos III. La preocupación por el progreso y el enriquecimiento del país es una constante a lo largo del siglo que se manifiesta tanto en la creación de las Reales Academias como de las Sociedades de Amigos del País en el último tercio (Ruiz Casanova, 2000: 306). Es asimismo notorio la importancia de las nomenclaturas pues se consideran un elemento imprescindible para la transmisión de la ciencia que redundará en una mejora para la misma en nuestro país. Las cuestiones léxicas no son primordiales solo en la botánica donde existe la necesidad de establecer la normalización de su nomenclatura sino en el resto de lenguas especializadas (Gómez de Enterría, 1999: 144). Este interés por el léxico se manifiesta de manera evidente en los glosarios que determinadas obras incluyen al final de las mismas y cuya función es la correcta comprensión de las técnicas en ellas descritas, como es el caso de la obra objeto de nuestro trabajo, el *Arte de Cerero* (Madrid: 1777), traducción de M. J. Suárez Núñez del *Art du cirier* (París: 1762) de H. L. Duhamel du Monceau (1700-1782).

No nos detendremos en un análisis exhaustivo de la obra de Duhamel du Monceau por motivos de espacio. Solo diremos que esta obra estuvo concebida como un artículo perteneciente a un proyecto de carácter enciclopédico titulado *Description des Arts et Métiers* que debía englobar los distintos artes existentes, 80 de los cuales fueron publicados entre 1761 y 1782 entre ellos *Art du cirier*. Esta obra contiene un glosario final titulado «Explication des termes» con 121 entradas cuyo contenido define el tratamiento de la cera, los métodos para su elaboración, los útiles empleados para ello así como la enumeración de las distintas unidades producidas en la manufactura, y amplía este campo con ocho entradas concernientes a la apicultura. El autor adopta un orden rigurosamente alfabético que como veremos *infra* no siem-

pre respeta el traductor. Las definiciones tienen como objetivo la descripción o «explicación» del instrumento o del proceso de producción de manera que aquellas funciones que podríamos considerar de menor especialización por tener un semantismo más amplio carecen de definición, es el caso de *FINIR les bougies* que el autor define con un complemento donde *les bougies* es la definición, lo que nos lleva a suponer que este glosario estaba dirigido a lectores especializados. No obstante esta entrada supone una pues el resto de las entradas contienen una definición precisa destinada a la comprensión y difusión de la técnica del arte. Por ejemplo:

ÉCACHER la cire, c'est la pétrir avec un instrument qu'on nomme *broie*, pour la rendre plus maniable lorsqu'on veut faire des cierges à la main. (p. 348)

Estas características lexicográficas se encuentran asimismo en el glosario del texto de llegada, así la entrada *ROMANA* carece de definición como *FINIR les bougies* y ambos autores recurren al «renvoi» como método definitorio, Duhamel du Monceau —el autor— en diez ocasiones y Suárez Núñez. —el traductor— en seis.

No obstante estos puntos comunes, las dos obras se singularizan claramente ya en el título, más ambicioso el del traductor que denomina su glosario «Diccionario de las voces del arte de cerero» cuyo objetivo es repertoriar la nomenclatura propia de esa actividad para el conocimiento de la misma. Este fin se refleja en el prólogo (inexistente en la obra fuente) donde el traductor advierte al lector sobre las razones que lo han llevado a realizar este trabajo, a saber, la formación de los artesanos para mejorar el progreso de las manufacturas, concediendo para ello especial relevancia a la creación de un diccionario de las voces técnicas como podemos ver en esta cita:

(...) con deseo de no privar a la Nación del beneficio que pueda producir el conocimiento, e inteligencia de las voces facultativas, así de instrumentos y máquinas, como de operaciones respectivas a cada Arte u Oficio, he comenzado desde esta Traducción a dar con la mayor exactitud que ha sido posible, el Diccionario de sus voces técnicas, que se hallará después de la explicación de las ocho láminas del original; y que esta idea la continuaré en las demás Traducciones que debo dar a luz. (pp. IX-X)

Esta función pedagógica del glosario se pone de manifiesto en la macroestructura pues a diferencia del glosario de partida que respeta el orden alfabético, el traductor infringe este código para ofrecer una visión de conjunto de la operación que describe, es el caso de las entradas *CABEZAS*, *CABECEAR* y *CABECEAR AL AIRE* que conservan este orden en el glosario. Esta presentación no es casual, por el contrario responde a su función primera que es la de facilitar la comprensión, de este modo el lector sigue un orden lógico descendente como de lectura de manual que podemos comprobar en las definiciones:

CABEZAS: son ciertos baños que dan a las obras comenzando desde el mismo botón de la presilla, y haciendo de suerte que no alcance a mas que a quatro o cinco dedos debajo de él, y esto se practica al comenzar las obras. (p. 395)
CABECEAR: es la acción de dar las cabezas. (p. 395)

El lector ya sabe interpretar el término *CABEZAS* pues lo acaba de leer y:

CABECEAR AL AIRE: es ir bañando aceleradamente las hachas, sin tomar con la mano izquierda las presillas, y de forma que el baño no las alcance mas que como hasta seis dedos debajo de la cabeza. (p. 395)

Esta última definición supone una mayor precisión y especialización.

Siguiendo nuestro análisis contrastivo de los dos glosarios observamos en primer lugar que el número de entradas difiere, 121 para el texto de partida y 165 para el de llegada. Esta diferencia se debe al distinto enfoque de los autores respecto a la estructura de sus obras. Duhamel du Monceau recurre a las subentradas para, por ejemplo, enumerar los distintos tipos de cera, sin embargo Suárez Núñez asigna una entrada independiente para cada uno de ellos. No obstante esta no es la única diferencia y teniendo en cuenta que nuestro objetivo es comprobar si se trata de una traducción o de una creación propia del traductor, hemos desglosado las entradas. Este análisis nos ha permitido clasificarlas en dos grandes bloques:

1 / 52 entradas correspondientes a una «equivalencia» de las cuales 34 pertenecen a los dos glosarios.

2 / 110 entradas que no corresponden a «equivalencia» alguna.

1 / Entradas correspondientes a una «equivalencia» (52)

Bajo este epígrafe constatamos que 34 entradas son comunes a los dos glosarios, 23 de las cuales definen útiles o herramientas, 10 procesos y una de ellas *GOLPE DE FUEGO* equivalente de *COUP DE FEU* incluye en su definición la diferencia semántica que existe entre las dos denominaciones, por lo que no podemos considerar esta entrada del glosario español como una traducción del mismo término francés como vemos a continuación:

GOLPE DE FUEGO: dicen que la cera ha recibido un golpe de fuego, quando por no haberla meneado a tiempo en el derretido se ha quemado; pero los FRANCESES entienden por golpe de fuego aquel viso bermejo que la cera toma en cada derretido. (p. 403)

Las 18 restantes no son equivalentes de ninguna entrada del glosario de partida, sin embargo sí están en el texto y son la traducción de un término del texto fuente. De este dato podemos deducir que la consideración de tecnicismo varía de un autor a otro por lo que estos términos podrían haber sido considerados por el autor como pertenecientes a un grado de especialización menor pues no son exclusivos del ámbito de la cera sino útiles mecánicos. Sin embargo el traductor los incluye en su diccionario como por ejemplo:

TENACILLAS: son unos instrumentos pequeños a modo de pinzas, con que forman las hojillas en las velas de Candelaria. (p. 413)

2 / Entradas propias del Diccionario (110)

Conviene destacar, en primer lugar, que el *Arte de cerero* es una obra que se caracteriza por tener unos anexos al texto de partida de gran importancia como es el caso de las notas (102) que constituyen un tratado paralelo y de una lámina complementaria que describe una cerería de Madrid. Es en estos anexos donde se encuentran gran parte de las entradas propias del *Diccionario*. Así en las notas hay 58 entradas de las cuales 38 no corresponden a la traducción de ningún término de partida, ni del glosario, ni del texto fuente. Son términos que en su mayoría indican denominaciones propias de las cererías de Madrid, como es el caso de *APOSADOR* donde en la nota 10 queda indicado que es «(un) conjunto (al que) dan los Cereros el nombre de aposador» (p. 53).

Otras diez entradas corresponden a la descripción de una lámina para cuya comprensión el traductor remite a su diccionario. Se trata de términos que definen las herramientas utilizadas en esa cerería concreta. Útiles como:

HUNDIDOR: es un palo con su remate, en figura de horquilla, de que se sirven para menear la cera quando se está derriendiendo. (p. 404)

Finalmente la mayoría de las entradas que no son la traducción o equivalencia de un término de partida están en el mismo glosario pues de un total de 165 entradas, 62 las encontramos únicamente en este. Se trata de entradas que:

1 / enumeran las clases de cera como *CERA DE CASTRO, DE COLADURAS*,...

2 / denotan instrumentos poco comunes que solo poseen unos pocos como *COLADOR DEL BARQUILLO* en cuya definición nos indica el autor que «(...) este utensilio le tienen solamente algunos Cereros» (p. 398).

3 / de varias entradas estrechamente vinculadas entre ellas por su definición que forman un bloque terminológico, un subcampo temático, a saber, *ENSARTAR, ENSARTA, ENSARTAR LAS OBRAS* cuyas dos primeras tienen un significado técnico generalista no correspondiente al de las cererías y la tercera se especializa:

ENSARTAR: es hacer sartas los ovillos de algodón y de hilaza.

ENSARTA: llaman así a cada sarta de ovillos.

ENSARTAR LAS OBRAS: es reunir un cierto número de velas, bugías, & pasando unos cordelillos por sus presillas, y atándolos.

Este estudio nos ha permitido comprobar pues, que solo un tercio de las entradas (52) son la equivalencia de un término de partida correspondiente ya sea a una entrada del glosario de partida, ya sea a un término presente en

el texto y que por lo tanto los dos tercios restantes (110) son cosecha del traductor. No podemos, pues, considerar este glosario como una traducción sino como un trabajo lexicográfico que adopta la forma de la obra que traduce.

Para realizar esta labor lexicográfica Suárez Núñez, traductor pero no artesano, acude a las fuentes y para ello recurre a D. Juan Castellanos, Maestro Cerero de la Corte que como indica en el prólogo «(...) se encargó con gusto del ingrato trabajo de explicarme todas las manipulaciones del Oficio» (p. V). Utiliza el mismo método de trabajo que Terreros y Pando para la confección de su *Diccionario Castellano* con el que hemos contrastado las entradas del glosario para averiguar si este había sido una de sus fuentes además de las manufacturas. Hemos comprobado que de las 167 entradas, 93 están en el *Diccionario* de Terreros de las cuales:

- 18 coinciden en su especialidad. Es el caso de ARROPADOR que Terreros define de la manera siguiente:

ARROPADOR, (...) en la Fabrica de Cera llaman arropadores a unos paños con que abrigan la caldera en que se derrite. (Terreros y Pando, s.v. Arropador)

Terreros indica claramente que se trata de un término perteneciente a las cererías y coincide en su definición con Suárez Núñez:

ARROPADORES: son unas mantas viejas, y ordinarias con que se abrigan los peroles, y ollas quando en ella se está aposando la cera.

- 30 entradas corresponden a términos técnicos de otras especialidades en el Terreros. Es el caso de: CABECEAR, término de cirugía y de arquitectura pero no de las manufacturas de la cera (Terreros y Pando, s.v. Cabecear).

Las 45 entradas comunes restantes se dividen en:

- 1 / términos de uso general y al mismo tiempo de especialidad porque denotan una actividad típica de los campos especializados implicados como es el caso de BRUÑIR cuya definición en el Terreros es la siguiente:

BRUÑIR, pulir, alisar, ó sacar lustre y fondo a alguna cosa. (Terreros y Pando, s.v. Bruñir)

que adquieren mayor grado de especialización en el glosario de Suárez Núñez al concretar el objeto de este proceso:

BRUÑIR. Es redondear las velas, cirios, y bujías, para que quedando la superficie lisa, resulte la cera con un cierto lustre. (p. 394)

- 2 / términos considerados de especialidad solamente por su inclusión en el glosario ya que definen, en su mayor parte utensilios o recipientes de uso común como BANASTA, BRASERO o PAILA.

Concluimos pues, como ya hemos dicho *supra* que se trata de una obra original que toma como punto de partida la obra de Duhamel du Monceau

que el traductor adapta a las necesidades de sus contemporáneos al recopilar y definir los términos propios de una manufactura española. Se trata de un auténtico diccionario español pues no podemos considerar ninguna de sus entradas como la traducción de un término fuente puesto que Suárez Núñez recopila su material *in situ* en las manufacturas de la cera, concretamente la del Sr. Castellanos. En cuanto al *Diccionario* de Terreros, no puede ser la fuente lexicográfica pues pese a haber sido redactado este con anterioridad a la traducción —la redacción está terminada antes de 1767 (Álvarez de Miranda, 1992: 559)— no se publicó hasta 1786.

Este glosario constituye en nuestra opinión una obra lexicográfica «menor»¹ por su extensión, que contribuye al conocimiento y creación del léxico especializado a través de las traducciones y que continúa una trayectoria lexicográfica iniciada en el siglo XVI cuando encontramos en tratados de navegación los primeros glosarios al final de las obras como es el caso de *Hydrografía* de Andrés de Poza editada en Bilbao en 1585 en cuyo segundo volumen encontramos un total de 22 voces con sus correspondientes explicaciones y que L. Nieto (2000: 217) considera «el primer glosario o repertorio impreso».

Bibliografía

- Ahumada, I. (2000): *Cinco siglos de lexicografía del español*, Universidad de Jaén, Jaén.
- Álvarez de Miranda, P. (1992): «En torno al *Diccionario* de Terreros», *Bulletin Hispanique*, 94, 2, 559-572.
- Duhamel du Monceau, H. L. (1762): *Art du cirier*, Desaint & Saillant, París.
- Gómez de Enterría, J. (1999): «La traducción del francés, cauce para la llegada a España de la ciencia ilustrada. Los neologismos en los textos de botánica», en Lafarga, F. (ed.): *La traducción en España (1750-180)*. *Lengua, literatura, cultura*, Universidad de Lérida, Lérida, 143-155.
- (2003): «Notas sobre la traducción científica y técnica en el siglo XVIII», *Historia de la traducción. Quaderns de Filologia, Estudis Lingüistics*, VIII, 35-67.
- Lafarga, F. (ed.) (1999): *La traducción en España (1750-180)*. *Lengua, literatura, cultura*, Universidad de Lérida, Lérida.
- Lépinette, B. y Melero, A. (eds.) (2003): *Historia de la traducción. Quaderns de Filologia, Estudis Lingüistics*, VIII.
- Nieto, L. (2000): «Repertorios lexicográficos menores en el siglo XVI», en *Cinco siglos de lexicografía del español*, Universidad de Jaén, Jaén, 203-223.
- Pinilla Martínez, J. (2003): «De la traduction des termes techniques au XVIII^e siècle», *Historia de la traducción. Quaderns de Filologia, Estudis Lingüistics*, VIII, 263-289.

¹ Tomamos prestado este término que L. Nieto utiliza para denominar los primeros repertorios lexicográficos incluidos en obras de carácter científico-técnico como es el caso de los tratados de navegación del siglo XVI.

- (2004): «H. L. Duhamel du Monceau (1700-1782), *El Arte de Cerero*: las notas a pie de página del traductor Gerónimo Suárez Núñez (contenidos y funciones)», en Suso López, J. & López Carrillo, R. (coords.): *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*, II, Universidad de Granada, Granada, 355-365.
- Ruiz Casanova, J. F. (2000): *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Cátedra, Madrid.
- Suárez Núñez, M. J. (1777): *Arte de cerero*, Pedro Marín, Madrid.
- Terrerros y Pando, E. de. (1987 [1786-1793]): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, (ed. facsímil), Arco/Libros, Madrid.

De la «polyphonie traductionnelle»

Charles Tiayon

École Supérieure de Traducteurs et Interprètes (ASTI)
Université de Buéa (Cameroun)

Miguel Tolosa Igualada

Universidad de Alicante

1. Polyphonie traditionnelle et polyphonie traductionnelle

Depuis les années 1980, la notion de «polyphonie» —définie d'après les études linguistiques comme une «superposition de voix» à l'intérieur d'un même énoncé (Ducrot, 1984: 183)— a fait l'objet d'un nombre considérable d'ouvrages qui l'ont analysée selon différentes perspectives. En effet, on a assisté à l'évolution d'un concept qui a été mis en exergue pour la première fois, du moins de manière explicite, par Bakhtine, mais qui a été repris çà et là par d'autres auteurs appartenant à des écoles linguistiques différentes: Ducrot, Anscombe, Nølke, Reboul, Moeschler, Roulet, etc.

L'une des rares tentatives d'application de la théorie polyphonique à la traduction reste, à notre connaissance, Tricás qui, en 1995, écrivait «cualquier traducción superpone voces heterogéneas, procedentes de dos universos referenciales, el del texto de partida y el de llegada. Las condiciones de enunciación y, sobre todo, la identidad de los enunciadores ejerce en dicho proceso traductivo un peso importante» (Tricás, 1995: 78). Elle affirme par ailleurs que ce jeu polyphonique a des répercussions certaines sur la manière de traduire. Sur cette base, elle énonce trois modes de traduction: dans le premier mode, le texte-traduction (ou texte d'arrivée) serait un miroir dans lequel la réalité du texte originel (ou texte de départ) «se refléterait sans trop de distorsions» (Tricás, 1995: 79, notre traduction). Selon le deuxième mode, le traducteur observerait le discours avec une certaine distance et adapterait quelques références pour le nouveau lecteur en vue de créer une nouvelle situation. Dans le troisième mode enfin la distance entre l'univers référentiel et le locuteur serait la même dans le texte originel et dans le texte-traduction. Les conditions d'énonciation auxquelles ont affaire l'auteur et le traducteur seraient très similaires, voire identiques. Tricás conclut son propos en affir-

mant que «el proceso traductor fuerza siempre un desdoblamiento de sujetos que, en algunos casos, en función de la identidad de los enunciadores y de la fuerza evocadora de estas voces, puede llevar a la constitución de un discurso plural e incluso plurilingüe» (Tricás, 1995: 85).

Comme on peut le constater, même chez Tricás, la polyphonie est souvent traitée essentiellement du point de vue purement énonciatif ou textuel, avec bien peu de référence aux autres niveaux. Or, la «polyphonie» que nous visons à esquisser dans ces quelques lignes dépasse les limites établies jusqu'à présent par les différentes approches linguistiques. Nos remarques ne doivent pas être prises en tant que critiques de l'évidente contribution de la linguistique dans le domaine des recherches polyphoniques. Il n'empêche, pensons-nous, que si l'on tient à analyser la polyphonie dans l'optique de la traductologie, il est nécessaire de s'y prendre tout autrement, étant donné la nature même de l'activité traduisante.

Avant d'y arriver, il convient tout d'abord de définir le concept de traduction. Dans une large mesure, nous pensons comme Hurtado que «los rasgos esenciales [de la traducción] son ser texto, acto de comunicación y proceso cognitivo desarrollado por un sujeto; de este modo, hemos definido la traducción como un proceso interpretativo y comunicativo de reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada» (Hurtado, 2001: 147). Sur la base de cette approche «intégrée» ou «holistique» de la traduction, nous nous proposons d'examiner quatre niveaux de la «polyphonie traductionnelle»: le niveau intersubjectif, le niveau textuel, le niveau cognitif et le niveau socio-fonctionnel. Le fait que nous ayons séparé les différents niveaux répond à un besoin purement méthodologique. Nous avons choisi cette division car elle pourrait permettre d'analyser de manière plus détaillée divers aspects de la polyphonie traductionnelle. En fait, le principe d'étanchéité mis à l'écart, les quatre niveaux sont profondément imbriqués et interdépendants.

Au niveau intersubjectif, trois voix —au minimum— sont envisageables: celle de l'auteur, celle du traducteur et celle du récepteur. Chacune joue un rôle particulier dans la réalisation de l'activité traduisante. L'auteur assume la responsabilité d'un texte/discours qui, comporte un contenu (aspect conceptuel), une forme (aspect matériel) et une fonction, qui déterminent —tel qu'on le verra par la suite— la tâche du traducteur. Par ailleurs, il est généralement accepté que lorsque l'auteur écrit, il prévoit les récepteurs potentiels de son ouvrage. Il n'est pas certain, cependant, qu'il envisage nécessairement un éventuel traducteur de son œuvre; ce qui n'est pas sans conséquence sur l'activité traduisante. En effet, autant l'auteur du texte de départ pourrait entamer une «conversation virtuelle» avec son lecteur potentiel (du moment qu'il se demande si ses lecteurs comprendront ce qu'il dit), autant il n'envisage d'autres lecteurs que ceux qui parlent la langue qu'il écrit (à moins qu'il s'agisse, par exemple, d'un auteur dont les œuvres font souvent l'objet de traductions, ou un auteur qui fait de la création dans une optique multilingue ou multiculturelle). En tout cas, l'auteur représente souvent non seulement sa

propre voix, mais aussi celle du lecteur. En outre, il incarne, directement ou indirectement, non seulement les multiples voix des personnages, auxquels il aurait à faire allusion dans son texte, mais aussi celles de différents autres facteurs qui auraient eu une influence sur lui en tant qu'auteur. Le récepteur, quant à lui, est le destinataire d'un texte doté d'une charge fonctionnelle. Ce texte a pour objet de combler une série de besoins communicatifs qui s'établissent de manière intrinsèque entre l'auteur et lui. À moins qu'il ne soit lui-même traducteur ou que la traduction soit une véritable catastrophe, le récepteur ne se rendra pas toujours compte du fait que ce qu'il lit n'est pas un original mais une traduction, tant que le texte fonctionne par rapport à son univers à lui. Mais, le récepteur, en tant que tel, constitue simplement une hypothèse de travail; comme le récepteur du texte source, il n'a pas nécessairement une identité monolithique; il est par essence multidimensionnel, et quand bien même il s'agirait d'un seul individu, il est ondoyant et divers et rien ne dit que le texte qui lui est destiné le trouvera toujours dans les dispositions envisagées par l'auteur du texte. En définitive, le lecteur porte sa propre voix, mais aussi celle de tous les autres facteurs intersubjectifs qui l'influencent dans sa lecture. Le traducteur, on le sait, est le principal responsable de l'opération traduisante, car c'est lui essentiellement qui dirige les actions et les interactions dans la perspective de la compréhension du message de la traduction. Cependant, il est une association d'au moins plusieurs voix en une: celles de l'auteur et du lecteur, telles que présentées ci-dessus, la sienne propre et celle des autres acteurs tels que le donneur d'ouvrage (s'il est différent de l'auteur). Il se situe entre les deux pôles communicatifs de base (auteur-récepteur); il est, de par la nature de son rôle, récepteur (lorsque dans un premier temps il lit et appréhende le texte de départ) et auteur (lorsque —la déverbalisation menée à bien— il reproduit le message contenu dans ledit texte de départ). Il en découle que les questions que le traducteur se posera en tant qu'auteur du texte-traduction auront certes des recoupements avec celles de l'auteur du texte originel, mais ne seront pas nécessairement les mêmes. En tant que lecteur, il aura les différentes voix d'un lecteur ordinaire, à la différence qu'il est plus conscient que tout autre lecteur des moindres détails du sens du texte, et il sait qu'il ne lit pas simplement pour lui-même, mais surtout pour retransmettre le message à quelqu'un d'autre. En tant que traducteur même, il porte non seulement sa voix à lui, mais aussi celle d'autres sujets traduisants qui auraient, de loin ou de près, quelque influence sur lui. C'est spécifiquement le cas lorsqu'il est amené, parfois même contre sa propre volonté, à reprendre d'autres traducteurs qui, pour certaines raisons, «font autorité».

Pour ce qui est de l'aspect cognitif, nous notons qu'il est traditionnellement abordé principalement sinon exclusivement du point de vue du traducteur, dont le cerveau est généralement considéré comme la «boîte noire» de l'opération traduisante. L'opération ne saurait pourtant se passer du processus mental de l'auteur et de celui du récepteur. Il y a lieu de penser, à la suite de ce qui a été dit au niveau intersubjectif, que le processus cognitif

constitué du schéma compréhension-déverbalisation-reexpression, spécifique au traducteur, devrait être complété par deux autres schémas représentant respectivement le processus cognitif chez l'auteur (conceptualisation-expression) et chez le lecteur (interprétation-compréhension). En clair, la traductologie devrait pouvoir, par exemple, envisager l'étude détaillée du processus cognitif du traducteur en rapport avec celui du créateur du texte de départ et celui, au moins, du récepteur du texte d'arrivée.

Les voix qui s'établissent au niveau textuel constituent un autre aspect qui définit la polyphonie traductionnelle. S'il est bien certain que toute traduction par équivalence —étant donné son caractère dynamique et éphémère— constitue un acte inédit, il n'en demeure pas moins que l'intertextualité est généralement reconnue aujourd'hui comme un atout dans la réalisation de la traduction. Le traducteur a recours à d'autres textes (en principe, ayant la même nature que celui qu'il doit traduire) et cela va l'aider à résoudre une gamme de problèmes traductionnels très variée; sans oublier certains aspects pertinents des questions de mixité et d'hybridité linguistique des textes, questions de plus en plus récurrentes chez les partisans de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler «théorie postcoloniale de la traduction» (Carbonell Cortés, 1997: 131). C'est de la sorte aussi que les voix des textes traduits précédemment se font entendre, notamment à travers les mémoires de traduction, d'utilisation fréquente aujourd'hui. En outre, l'imbrication de genres et de fonctions appartenant à des typologies textuelles différentes de celle qui caractérise l'ensemble du texte à traduire constitue un aspect du jeu polyphonique qu'il conviendra d'intégrer dans l'activité traduisante. Le traducteur devra ainsi jongler avec plusieurs typologies de textes et de fonctions; ce qui rendra sa tâche toujours plus édifiante, car son travail sera rarement routinier.

Tel que nous l'avons mentionné ci-dessus, tout texte a une fonction que celle-ci soit exprimée ou non. À cet égard, la fonction qu'accomplit le texte de départ pour son récepteur peut être bien différente de celle qu'aura la traduction pour le récepteur du texte d'arrivée. Au niveau socio-fonctionnel donc, la polyphonie doit être comprise en termes d'association ou de dissociation de fonctions du texte de départ et du texte d'arrivée.

Retenons donc qu'en fonction de la nature des sujets du schéma actanciel de la traduction, de l'opération traduisante elle-même, du genre textuel, de la finalité du texte de départ et celui d'arrivée, le traducteur est doté d'une certaine liberté par rapport à ses choix expressifs; mais une liberté soumise, «théoriquement», à un compromis profond au niveau du contenu. Et nous disons théoriquement car il faut à nouveau se poser la question de savoir si dans la réalité, le traducteur, en tant que sujet pensant, peut-il séparer fond et forme et faire une traduction dans laquelle son intervention ne serait pas patente? Voilà bel et bien une question qui nous oblige à aborder un sujet qui est étroitement lié à la polyphonie traductionnelle: l'«invisibilité» ou la «visibilité» du traducteur.

2. Le traducteur invisible: réalité ou fiction?

Le mythe du traducteur invisible, tel que présenté par Venuti (1995), critique le fait que l'on veuille que le traducteur n'ait pas de voix propre, qu'il soit la voix de quelqu'un d'autre. Effectivement, il s'avère de plus en plus que l'activité traductionnelle est de par sa définition pure recreation. Le fait que le traducteur se doive de respecter un texte original sert, non pas à dénaturer ses capacités créatrices, mais à agrandir sa figure, son aura. Il est capable de «créer» ou d'élaborer une «recreation» qui fonctionne comme s'il s'agissait d'un texte de départ, même sous l'influence des contraintes relevant du fond. Bref, il est capable de rendre possible la communication intersubjective, interculturelle et interfonctionnelle. En effet, tout en sachant que son champ de manœuvre est, quant au contenu, non seulement limité mais délimité, il a les capacités requises lui permettant de surmonter ces entraves pour aboutir enfin à un produit tout à fait nécessaire dans la vie quotidienne: le texte-traduction.

Cela dit, nous pensons que le traducteur, en tant qu'être humain, est rarement invisible. Nous sommes bien d'accord sur le fait que l'éthique du traducteur aidera à ce qu'il ne se mêle pas du contenu, mais nous sommes de même fort persuadés que cela ne peut se passer que dans une certaine mesure. Le traducteur a beau tenter d'être tout à fait objectif, son essence traductionnelle restera quand même subjective, car il est, avant tout et malgré lui, un être humain qui possède une série de connaissances et d'expériences vitales construites tout au long de son existence qui vont devenir les fondements de sa subjectivité inhérente. Il ne saura s'en débarrasser et sa traduction contiendra inéluctablement les traces d'un être qui pense et dont l'existence et la vie sont déterminées par des coordonnées spatio-temporelles bien précises. Cette subjectivité peut se manifester sous formes différentes et peut avoir une influence sur la manière d'envisager la traduction en tant que processus et en tant que produit.

3. Synecdoque traductionnelle et polyphonie

La méthode interprétative de traduction considère que l'objet essentiel de l'opération traduisante est la transmission du sens qui, selon une argumentation de Lederer (1994: 57-62), se caractérise par des choix énonciatifs qui s'apparentent à la figure de rhétorique connue sous le nom de synecdoque. À cet égard, le traducteur se doit d'être conscient de ce qu'étant donné un référent, ses langues de travail ne consacreront pas nécessairement la même caractéristique du référent dans sa désignation. Cependant, la partie retenue et signifiée par le signe est conventionnellement évocatrice de la totalité du référent. C'est cette tendance générale à prendre la partie pour le tout d'une langue à l'autre, ou plus précisément du texte de départ au texte d'arrivée, qui a amené Lederer à formuler ce que, à sa suite, nous convenons d'appeler «synecdoque traductionnelle», afin de la différencier des cas de synec-

doque intralinguale, non traductionnelle. Selon l'hypothèse de Lederer: «Aucune idée n'est jamais explicitée jusqu'à son ultime limite: tout locuteur compte sur la collaboration de ceux à qui il s'adresse et ajuste l'explicite de son dire aux connaissances qu'il leur suppose (...). Le support linguistique de l'unité de sens et du sens en général n'est qu'une partie pour un tout: une synecdoque. Il appelle de la part des auditeurs ou des lecteurs l'apport de connaissances pertinentes qui viennent la compléter» (1994: 57).

Ainsi, Lederer remet en question tout postulat qui voudrait que le sens soit exprimé par des moyens formels identiques d'une langue à l'autre, tel que le laisserait penser les approches linguistiques de la traduction. En effet, la synecdoque traductionnelle manifeste, au double plan de la langue et du discours, un jeu polyphonique particulier, car bien que les partitions soient formellement différentes, conformément aux spécificités linguistiques et textuelles ou discursives, la traduction permet d'associer toutes les voix participantes, comme dans un orchestre philharmonique, pour assurer la cohésion mélodique de la musique, la reconstruction du sens du texte de départ. Ce jeu polyphonique exige de la part du traducteur, qui devient ainsi chef d'orchestre, une excellente compétence en matière de gestion du différentiel implicite-explicite entre le texte de départ et le texte d'arrivée, compte tenu des exigences conventionnelles et contextuelles. Au plan de la langue, il s'agira essentiellement de faits de servitude, ou plus précisément de conventions déjà consacrées par l'usage d'une langue à l'autre, qu'il convient de savoir absolument pour comprendre et s'exprimer correctement. Autrement dit, la gestion du rapport implicite-explicite relèvera ici principalement des connaissances déclaratives du traducteur, qui font appel plus à la mémoire et/ou la capacité de trouver des informations existantes qu'à la créativité de l'esprit.

Qu'en est-il du plan du discours? En d'autres termes, la synecdoque relève-t-elle aussi de faits d'option en traduction? En effet, on constatera en général que le texte originel, de même que le texte-traduction, n'est pas constitué d'une simple réitération de formules consacrées par la langue. Certes, pour des besoins d'intercompréhension, ou de compréhension intersubjective, le texte de départ et le texte d'arrivée doivent nécessairement puiser dans l'usage conventionnel de la langue. Mais les conventions existantes constituent simplement des bases sur lesquelles se fonde une dynamique permanente de «conventionnalisation» (négociation de nouvelles conventions intersubjectives) imposée par la spécificité de chaque acte discursif. Au bout du compte, le discours et les énoncés qui le composent sont un cadre harmonieux où les éléments conventionnels, c'est-à-dire déjà consacrés par convention intersubjective, sont renégociés par un effort soutenu de conventionnalisation, qui vise soit à confirmer un concept existant, soit à s'accorder sur un concept nouveau. À cet égard, il apparaît que l'effort de conventionnalisation fourni par le traducteur au moment de la création du texte-traduction sera d'autant plus concluant qu'il sera fondé sur les connaissances que possède le public cible. C'est, en effet, de l'évaluation efficiente de ces connais-

sances (que certains préfèrent dénommer «connaissances partagées»; mais pour nous, le partage n'est pas nécessairement donné d'avance) que dépendront aussi les choix énonciatifs du traducteur et le dosage implicite-explicite qui les caractérise. Et ici, les stratégies d'implication et explicitation pourront prendre plusieurs formes, et ne seront pas toujours les mêmes dans le texte de départ et le texte d'arrivée. On constatera que ce qui est connu (donc pouvant être implicite) ou inconnu (donc pouvant être explicite) des lecteurs du texte de départ ne l'est pas toujours du lecteur du texte d'arrivée. Dans ce cas, le rapport implicite-explicite ne peut être le même dans les deux formulations textuelles.

Il est donc vain de chercher absolument à calibrer les langues dans le même moule lorsqu'on traduit, car mis à part le fait que les langues sont construites de manière différente, il n'est point besoin de passer exactement par les mêmes moyens, les mêmes structures linguistiques, pour exprimer les mêmes idées. Il n'est pas non plus nécessaire que le découpage notionnel de la réalité soit le même d'une langue à l'autre pour que les locuteurs des deux langues se comprennent au moyen de la traduction en tant qu'acte de communication.

4. Traduction: variabilité ou polyphonie?

La question de variabilité revient souvent en traductologie, et on constate une évolution constante dans les analyses. En effet, au-delà du différentiel implicite-explicite, le jeu polyphonique se manifeste aussi par le fait que, en règle générale, aucun acte de traduction n'est identique à l'autre, qu'il s'agisse d'une même personne traduisant le même texte/énoncé à des occasions différentes, ou bien des traducteurs différents travaillant à la restitution du même texte/énoncé (Kiraly, 2000).

Déjà, dès les années cinquante et soixante, l'un des précurseurs de la théorie interprétative de la traduction, Edmond Cary, fustigeait ce qu'il considérait comme un monolithisme de mauvais aloi en traduction, et plus particulièrement en classes de Thème et Version. C'était, en effet, l'époque où l'on croyait fermement que pour chaque texte, expression ou mot, il existait une et une seule traduction, et il n'était guère surprenant de voir évaluer les traductions des apprenants sur la seule base d'un soi-disant corrigé, d'une traduction considérée comme «parfaite» ou «idéale». Cary (1985: 51) estime que cette approche est doublement dommageable car «la traduction idéale, arbitrairement choisie par le maître et érigée par lui en parangon de perfection objective, est essentiellement fonction de ses connaissances et de ses préoccupations linguistiques. Cette règle une fois admise en classe est ensuite sans la moindre hésitation étendue à la pratique de la traduction en général».

Dans la foulée du développement fulgurant que connaît la traductologie depuis les trois dernières décennies, on voit resurgir la même thématique chez plusieurs traductologues, y compris ceux qui estiment souscrire à des

principes différents. Ainsi, par exemple, Hewson, à la suite de l'élaboration avec Martin d'une «approche variationnelle» (Hewson et Martin, 1991), se réjouit-il «de constater (c'est le moins qu'on puisse dire) que la notion de 'traduction parfaite' perd son emprise non seulement dans les écrits sur la traduction, mais aussi dans le cours de traduction, où les enseignants sont de plus en plus nombreux à admettre que pour chaque texte de départ (...), il existe un certain nombre de textes d'arrivée potentiels» (Hewson, 1999: 51).

Kiraly (2000: 50), dans sa théorie socioconstructiviste, abonde dans le même sens lorsqu'il affirme qu'«en traduction, la 'bonne' solution est rarement unique; et, sûrement, pour aboutir à la bonne solution, il n'existe pas qu'une seule bonne voie, qu'une seule bonne stratégie ou technique» [notre traduction].

En clair, la variabilité de bonnes solutions en traduction relève aussi du jeu polyphonique qui fait la beauté de la traduction. Cet aspect de la polyphonie traductionnelle, entre autres, justifie les retraductions d'une époque à l'autre, les réadaptations par rapport aux divers publics cibles.

Conclusion

Au terme de cette présentation succincte, on peut constater que le terme polyphonie n'est certes pas nouveau. Il a été souvent utilisé en musicologie et, plus récemment, en linguistique. Le but de notre propos ici a simplement consisté à montrer une autre possibilité d'exploration du concept: son application à la traduction et à la traductologie. En effet, si le mot «polyphonie» en linguistique fait référence à une pluralité de voix qui cohabitent, en traduction —tel que nous venons de l'exposer— il existe toute une série de voix qui s'établissent au niveau intersubjectif, cognitif, textuel et socio-fonctionnel. Ces niveaux, loin de constituer des compartiments étanches, interagissent lors de tout processus traductionnel.

L'approche traductologique que nous avons proposée nous offre des bases pour étudier non seulement la polyphonie traductionnelle à partir de toute une série de niveaux, mais d'autres phénomènes qui s'y rapportent tels que l'invisibilité du traducteur, la synecdoque traductionnelle et la variabilité de la traduction en tant qu'activité polyphonique.

Cette brève étude ne constitue qu'un premier pas —espérons-nous— vers une nouvelle manière de concevoir la traduction en tant qu'activité holistique où les aspects linguistiques, textuels, cognitifs et fonctionnels valent leur pesant d'or.

Bibliographie

- Cary, E. (1985): *Comment faut-il traduire?*, Presses Universitaires de Lille, Lille.
- Carbonell Cortés, O. (1997): *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, postcolonialismo*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Hewson, L. (1999): «À propos de la paraphrase dans le cours de traduction», *Les Cahiers de l'ILCE*, 1 (numéro spécial *Le traducteur, de l'édition à l'université*), 51-68.
- Hewson, L. et Martin, J. (1991): *Redefining Translation. The Variational Approach*, Routledge, Londres.
- Hurtado, A. (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid.
- Kiraly, D. (2000): *A Social Constructivist Approach to Translator Education*, St. Jerome, Manchester.
- Lederer, M. (1994): *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Hachette, Paris.
- Tricás, M. (1995): *Manual de traducción. Francés / Castellano*, Editorial Gedisa, Barcelone.
- Venuti, L. (1995): *The Translator's invisibility. A history of translation*, Routledge, Londres.

6. Cultura y civilización: dialogismos

Viajeros franceses y tabaco en la España del siglo XVIII: aspectos costumbristas

Irene Aguilà Solana
Universidad de Zaragoza

Es sabido que los pioneros en el hábito de fumar fueron los españoles que participaron en el descubrimiento de América. Por eso, cuando los viajeros franceses visitan nuestro país, en el siglo XVIII, reflexionan acerca de un producto que goza de larga tradición y fuerte arraigo entre las distintas clases sociales españolas¹. Si bien en los siglos XVI y XVII el uso de tabaco en España fue considerado propio de gente inferior, la centuria dieciochesca lo generaliza entre todas las clases sociales. Las diferencias se establecen, si acaso, según el tipo de tabaco tomado (de mascar, de humo o en polvo). A pesar de las múltiples virtudes curativas que se le atribuían al inicio de su consumo, en el siglo XVIII su uso se debió más a otras razones². El refinamiento que persigue el siglo de las Luces facilitará, entre la aristocracia, el triunfo de una nueva y moderna consideración del tabaco bajo el ángulo del lujo y el placer. De todos modos, los visitantes galos tienden a relacionar el hábito de tomar tabaco con el natural ocioso de los españoles, deteniéndose más en describir esta costumbre en las clases media y baja.

1 El presente estudio se completará con una visión político-económica de la cuestión tabaquera, objeto de una publicación futura.

2 No hay referencia a remedios, hechos a base de tabaco, entre los comentarios que los viajeros franceses de esta época realizan sobre aspectos médicos en España (cf. «Consideraciones sobre la medicina en la España del siglo XVIII según algunos viajeros franceses», *L'Ull crític*, 10, (en prensa).

La obra de Antonio Lavedán (*Tratado de los usos, abusos, propiedades y virtudes del tabaco, café, té y chocolate*, Madrid, 1796), que resume principalmente los estudios anteriores de Monardes (*Segunda parte del libro de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven al uso de Medicina*, Sevilla, 1574), Castro (*Historia de las virtudes y propiedades del tabaco*, Salvador de Cea Tesa, Córdoba, 1620) y Leiva y Aguilar (*Desengaño contra el mal uso del tabaco*, Salvador de Cea Tesa, Córdoba, 1634), queda algo desfasada porque, a finales de siglo, las expectativas placenteras del tabaco habían superado a las terapéuticas.

Labat puede considerarse un curioso de la cultura del tabaco. En América, observa la preparación de terreno de asiento para plantar la semilla del tabaco. Del mismo modo atento y minucioso va describiendo todo el proceso del trasplante y cultivo. Advierte a sus compatriotas respecto a la moda francesa de perfumar el polvo de tabaco, porque «il n'est jamais permis de faire cela au tabac qu'on veut faire passer pour tabac d'Espagne». Efectivamente, este tipo de tabaco en polvo, llamado «tabaco o polvo español» o también «polvo sevillano», que durante el siglo XVII había sido perfumado con agua de azahar, consigue triunfar, en el siglo XVIII, por su finura y por su puro aroma a tabaco. Según Peyron (1783: I, 278), el tabaco español es de color rojizo y de tacto y aroma suaves. Estas cualidades se obtendrían por la agregación de una tierra fina y bermeja que él denomina «almagro». El viajero cree que esta sustancia no se halla en ningún otro lugar de Europa más que en Almazarrón, pueblo de los alrededores de Cartagena³. Peyron se refiere implícitamente al tercer beneficio al que el tabaco era sometido: el lavado y desmonte del tabaco en la moja de almagre. Así, se ponía el óxido en agua o en cocimiento de tabaco para que estuviese en infusión por lo menos doce horas. La cantidad de almagre, apunta Pérez Vidal (1959: 309), variaba según la calidad del tabaco; si este tenía sustancia y madurez, necesitaba bastante menos que si carecía de una y otra. Entre los diversos tipos de tabaco en polvo existía, por ejemplo, el cucarachero, muy rojizo por el almagre con que era teñido.

Fleuriot inserta en el listado que compone su viaje de gabinete un artículo dedicado al tabaco de España. Abunda en su color y textura, insistiendo en la presencia de sustancias minerales⁴. Su comentario alude a los perjuicios contra la salud mental que la adición de dichas sustancias conlleva. Sin duda, el autor conoce las polémicas que circulan en torno a los distintos tipos de tabaco, las extrañas alteraciones cerebrales que provoca y a las que se alude incluso en la *Encyclopédie*⁵. La opinión que le merece el tabaco español es negativa, sobre todo cuando lo compara con el tabaco francés al que

3 En realidad, se trata del «almagre» (también llamado «almagra o almazarrón»), óxido rojo de hierro, más o menos arcilloso, y muy abundante en la naturaleza que suele usarse en pintura y para pulir metales.

4 «(...) le tabac d'Espagne ne doit sa ténuité et sa couleur qu'au rubricata, mine de fer, ocre ferrugineux, qui renferme un principe magnétique, dont l'analogie avec le cerveau n'est pas encore bien démontrée» Fleuriot de Langle (1991: 40).

5 «Si quelque recueil académique contient des observations ridicules à la louange du *tabac*, ce sont assurément les mémoires des curieux de la nature; mais on n'est pas plus satisfait de celles qu'on trouve dans la plupart des auteurs contre l'usage de cette plante. Un Pauli, par exemple, nous assure que le *tabac* qu'on prend en fumée, rend le crâne tout noir. Un Borghi, dans une lettre à Bartholin, lui mande, qu'une personne s'étoit tellement desséchée le cerveau à force de prendre du *tabac*, qu'après sa mort on ne lui trouva dans la tête qu'un grumeau noir, composé de membranes. Il est vrai que dans le tems de tous ces écrits, le *tabac* avoit allumé une guerre civile entre les Médecins, pour ou contre son usage, & qu'ils employèrent sans scrupule, le vrai & le faux pour faire triompher leur parti» (D. J.) [Chevalier de Jaucourt].

considera de mayor pureza aunque fuera de peor calidad⁶. Aparte de las posibles enfermedades que el tabaco puede desencadenar, los viajeros apuntan los accidentes causados por imprudencias del fumador. Coste d'Arnobat (1756: 498) describe la alarma causada en la ciudad a raíz de un incendio⁷.

Mas los viajeros no solo reparan en los inconvenientes y peligros que comporta el tabaco, también tienen constancia de sus facetas positivas. Por ello, el hábito de consumir tabaco queda vinculado a la sociabilidad. Labat pone a prueba al sacristán del convento gaditano en el que se hospeda y descubre que el carácter arisco del sacerdote se trueca en amabilidad gracias al intercambio de este producto. Emplea la expresión «loi des preneurs de tabac», refiriéndose al cumplimiento de ciertas normas como la simpatía y la extroversión reinante entre ellos (1927: 62):

Je voulus éprouver si la fierté de ce Frère sacristain serait à l'épreuve de quelque livre de tabac et, quoique je n'en use point, j'affectai, un jour qu'il ouvrirait sa tabatière, de lui en demander: il m'en présenta aussitôt, car la loi des preneurs de tabac les oblige d'être fort communicatifs; je lui dis qu'il était bon,

6 En la *Histoire du tabac* (1667), de M. de Prade, queda patente que pronto se conocieron distintas variedades de tabaco en el cultivo francés, y que, en algunas zonas de Aquitania, se adoptó y desarrolló el cultivo del tabaco a partir de mediados del siglo XVII. Pero, durante el siglo XVIII, el cultivo del tabaco estuvo prohibido en todas las provincias francesas excepto en el Franco Condado, en Flandes y en Alsacia, provincias que no estaban sujetas al régimen de la Hacienda general. Habrá que esperar el decreto de la Asamblea Nacional, con fecha 24 de febrero de 1791, que permitía que «toute personne serait libre de cultiver, fabriquer et débiter du tabac dans le royaume» (Chevalier y Emmanuel, 1948: 51 y 13). Por otra parte, cabe citar que el polvo español fue objeto de una importante campaña de desprestigio, a causa de la naturaleza de sus componentes añadidos. Es cierto que al tabaco se le añadían muchas y variadas sustancias. Por ejemplo, entre los preferidos por las mujeres, se hallaba el de barro, aderezado con cascos de barros finos y olorosos, pero no hay pruebas de que contuvieran materias peligrosas. Dice un pasquín expuesto en Sevilla, con fecha 31 de diciembre de 1771: «Señores y señoras de este sevillano pueblo, no compren Vms. tabaco de ningún estanco, ni terciada, porque sabemos sin duda que, además de las muchas porquerías que le echan, como es tierra colorada, azúcar, higos, lleva ora, para su maior aumento, vidrio molido (...)» (Pérez Vidal, 1959: 81). No se tienen pruebas de la veracidad de la acusación de incluir vidrio molido en el tabaco. Según parece (nota 20, p. 82) esta misma acusación se dirigió durante algunos años en París contra el rapé fabricado por el estado francés.

7 «Hace algunos años que dejaron desconsideradamente solo a un hombre, por la noche, en el molino (de pólvora); los que cometieron ese error no se dieron cuenta de que estaba borracho; apenas los camaradas hubieron salido se puso a fumar tranquilamente cerca de algunos barriles descubiertos; un trozo de tabaco encendido cayó al parecer sobre la pólvora, y el molino saltó en un estrépito terrible». Coste d'Arnobat se refiere, sin duda, al suceso que recoge Pedro de Rojas en *Diferentes casos sucedidos en Sevilla en diversas materias*. «(...) en jueves 27 de octubre de 1667 años, a las quatro de la tarde, se quemó el molino (de pólvora) y Almacenes, y mató un negro que avia quedado solo en ellos, a quien atribuyeron este daño. Dizen que fue a tomar tabaco en humo cerca de la casa, y el ascua que se cayó, o lo encendido del tabaco, que caio, devio hazer el daño. Otros dizen, que aviendo sacado pólvora del Almacen, un barril della, que no estaba bien rebatido, fue dejando reguero, y allí cayó el asqua y prendio en el Almacen y Molino. Ello no se pudo saber porque el negro estaba solo, y este perecio». (Rodríguez Gordillo, 2002: 190).

mais que je voulais lui faire goûter du mien et, tirant en même temps de mes poches deux livres du meilleur tabac de la Havane, je les lui donnai en lui disant qu'il ne l'épargnât pas, que quand il serait fini, j'aurais soin de lui en donner. L'effet que ce tabac produisit sur le sacristain revêché est incroyable: dès que je paraissais à la sacristie, il prenait un air gai et gracieux, il me présentait du tabac, il m'apportait l'ornement le plus beau.

Otro de los efectos del tabaco es el de potenciar la amistad. Labat no fuma, pero obsequia, frecuentemente, con tabaco a algunos religiosos del convento gaditano que le acoge durante su estancia en dicha provincia. Los miembros del clero estaban acostumbrados a tabacos de alta calidad, por eso el abate francés debe comprar tabaco de La Habana. Después de este gesto, los eclesiásticos buscan con insistencia la compañía de Labat quien, en algunos momentos, se arrepiente de su prodigalidad (1927: 182).

Si se atiende a su clasificación por tipos, el tabaco de Monte Rancio o de Lavado Fino, por ser tabaco polvo, era el predilecto de la aristocracia. Ambas variedades proceden de Cuba. Alrededor de 1740, el uso del tabaco groso florentín y, especialmente, el del rapé constituye una moda adoptada por nobles y diplomáticos. Dicha moda pudiera haber sido introducida por oficiales del ejército (Pérez Vidal, 1959: 77 y 76). Casanova subraya que el rey y la reina preferían el tabaco español hasta tal punto que el rey de España no permitía que se usase rapé en su presencia. El monarca tomaba únicamente tabaco al levantarse por la mañana, aunque lo hacía con una dosis generosa (1995: 27). En este aspecto, el viajero critica los modales zafios de Carlos III puesto que «en la cantidad de polvo que se tomaba cada vez, también se conocía la delicadeza de los aficionados. A mayor vulgaridad, mayores dosis» (Pérez Vidal, 1959: 85). Al hilo de sus memorias, Casanova cuenta que la difunta reina de España —refiriéndose a Isabel de Farnesio— también hacía uso de polvo sevillano y repara en el hecho de que las mujeres españolas aspiraban rapé como signo de distinción (1959: 27 y 104). No obstante, a partir de 1760 se produce el declive del tabaco polvo en España frente al auge del tabaco de humo (Rodríguez, 2002: 307).

Casanova y Fleuriot coinciden en la paradójica actitud del ser humano por desear siempre lo vetado y rechazar aquello permitido. En otras palabras, tanto españoles como franceses preferirían el tabaco extranjero. Hay que considerar que, a partir de la llegada de los Borbones al trono español, las costumbres galas adquieren gran prestigio. Por ello, no es de extrañar que el rapé —tabaco raspado francés— se introduzca rápidamente entre las capas altas de la sociedad española desplazando al tabaco en polvo español⁸. La contradicción que señalan Casanova y Fleuriot no es tal si se piensa que el rapé ofrecía a los esnobs una doble satisfacción: la de usar un producto francés (en aquella época, paradigma del refinamiento) y la de deleitarse con

8 En 1786 se crea una fábrica de rapé en el seno de las instalaciones tabaqueras hispalenses, pero su producción no logra seducir el gusto de los aficionados al rapé francés.

un género prohibido (excitante en tanto que transgresor). Lo mismo sucedía fuera de nuestras fronteras donde el polvo español seguía siendo muy del gusto de los elegantes.

Desde un principio, debido quizás en parte a sus supuestas propiedades terapéuticas, el tabaco se halla estrechamente vinculado al ámbito eclesiástico. Así lo muestran las denominaciones otorgadas a esta planta antes de que pasara a llamarse «tabaco». Se la llamó «hierba santa» debido a sus virtudes. Después, acaparó complementos de nombre relacionados con altos cargos de la Iglesia⁹. Al igual que ocurría con el chocolate, el tabaco formaba parte de los placeres cotidianos de los eclesiásticos y, tanto uno como otro, provocaron disputas en Europa sobre si su uso quebrantaba o no el ayuno. No obstante, el clero español se mostró bastante indiferente por el conflicto y se extendió la idea de que aspirar era menos concupiscente que fumar. La afición a aspirar tabaco entre los eclesiásticos es tal que un viajero de 1700 afirma que el celebrante tiene a menudo su tabaquera sobre el altar y toma de ella repetidamente (M***: III, 83). Era frecuente ver tabaqueras en los altares o en las mesas de reuniones eclesiales¹⁰. Los papas Urbano VIII, Inocencio X, Inocencio XI e Inocencio XII desaprobaron el uso del tabaco en los templos y sus inmediaciones por considerarlo acto profano (bulas de 1642, 1650, 1681 y 1690). Pero Benedicto XIII, aficionado al tabaco en polvo, revoca en 1724 la excomunión impuesta por sus antecesores a los usuarios de tabaco en recinto sagrado. Pérez Vidal señala que, en ese siglo, abundaban «los abates y frailes tabacosos» y que «a pesar de la gran cantidad de tabaco que gastaban, no descuidaban los religiosos la calidad. Regalones, en general, se procuraban los tabacos más finos y exquisitos» (1959: 62). Delaporte subraya, por su parte, la licencia reinante entre los religiosos de segunda clase (1772: 346).

Silhouette se refiere a España como a una nación perezosa cuyos habitantes no tienen otra ocupación más que la de «s'ennuyer tout le long du jour» (III: 144 y 150). También Delaporte resalta la voluptuosidad del pueblo español, tendencia que le conduce a la «honteuse inaction, où il reste comme enseveli» (1772: 181 y 184). La descripción ofrecida por el viajero insiste en una imagen tópica que se repite a lo largo del siglo XVIII y perdura en la

9 «Ensuite on nomma le tabac, *herbe du grand-prieur*, à cause du grand-prieur de France de la maison de Lorraine qui en usoit beaucoup; puis l'*herbe de sainte-croix* & l'*herbe de tournabon*, du nom des deux cardinaux (Santa Croce et Tornaboni), dont le dernier étoit nonce en France, & l'autre en Portugal; mais enfin, on s'est réduit à ne plus l'appeller que *tabac*, à l'exemple des Espagnols, qui nommoient *tabaco*, l'instrument dont ils se servoient pour former leur *pétun*» (*Encyclopédie*).

10 En una obra de contenido sumamente heterogéneo, Fray Tomás Ramón se refiere al abuso del tabaco en polvo de los religiosos. Añade que, en Andalucía, ha visto horrorizado cómo seculares y eclesiásticos lo usan hasta en el altar (*Pracmática de reformatión contra los detestables abusos de los afeites, calzado, guedejas, guarda-infantes, lenguaje crítico, moños, trajes y exceso en el uso del tabaco*, Zaragoza, 1635, p. 353 y 360).

centuria siguiente¹¹. Esta inactividad afectaría, según un viajero anónimo, tanto a la burguesía como al campesinado de todo el país: «On voit dans toute l'Espagne Le Bourgeois et le Paysan passer toute la journée étendu au Soleil dans sa Cape, raclant une guitare, ou fumant» (1765: 481). Los soldados aprecian el tabaco bajo cualquiera de sus formas ya que les permite soportar sus duras condiciones de vida¹². Pero su falta de recursos les mueve, a veces, a pedirlo a la par que piden limosna a los eclesiásticos (1927: 105).

La clase social media y baja se decanta por lo que se denominó «tabaco de humo», es decir, el tabaco al que se le prendía fuego ya fuera en pipa o en cigarro. Labat describe el cigarro (al que llama «cigale») y, entre las virtudes que en este tipo de manufactura aprecia, señala que el humo es captado con mayor pureza. Entre los entretenimientos de los españoles, pueblo que Marcillac (1807: ij) considera el más feliz de toda Europa por haber sabido permanecer lejos de la civilización filosófica —aunque eso le haya valido, según el viajero, el injusto apelativo de salvaje— está el fumar. «Fumer le cigare» evidencia que los individuos pertenecen al pueblo. Fuman cigarros los cocheros de Marcillac a lo largo de la ruta (viii), el posadero que hospeda a Casanova en Castilla la Vieja se fuma también uno por la mañana (1995: 22). En efecto, el tabaco Hoja de Brasil era el preferido, dado su precio, por esta clase social¹³. Además, el cigarro español tenía buena reputación por relación calidad-precio¹⁴. Pero, así como se

11 «La cape les garantit du chaud & du froid, leur sert de lit & de maison; car il y a à Madrid plus de dix mille personnes qui couchent dans la rue, enveloppées de cette casaque. Le jour, vous les voyez au milieu d'une place, étendues au soleil, emmaillottées (*sic*) dans leur cape, fumant leur pipe, raclant une mauvaise guitare, n'ayant que du pain, de l'ail & de l'eau pour toute nourriture. Vous ne les tireriez pas de là pour les faire travailler, aimant mieux rendre la main aux passants, & vivre d'aumônes» (Delaporte, 1772: 183). La plaza mencionada es, probablemente, la de la Puerta del Sol, que seguirá siendo referente, en el siglo XIX, para los autores franceses, como punto de encuentro de ociosos que iban a calentarse al sol, enterarse de las últimas noticias, contar sus aventuras, aspirar tabaco o fumar un cigarro.

12 En la *Encyclopédie*, se alude al uso del tabaco entre los soldados entre los cuales el fumar se conjuga con el beber, pero siempre debido a la carencia de víveres. «La fumée du *tabac* ne devient un plaisir à la longue, que par le même mécanisme; mais cette habitude est plus nuisible qu'utile. Elle prive l'estomac du suc salivaire qui lui est le plus nécessaire pour la digestion; aussi les fumeurs sont-ils obligés de boire beaucoup pour y remédier, & c'est par cette raison que le *tabac* supplée dans les camps à la modicité des vivres du malheureux soldat».

13 «Se trata del género procedente de este país suramericano, caracterizado por su elaboración en forma de rollos contruidos con cuerdas de tabaco, lo que permite picar el tabaco y fumarlo posteriormente liado a modo de cigarrillo, siendo esta última forma de consumo la que más arraigo tuvo en España entre las clases populares de modo creciente a lo largo del XVIII». (Solbes, 2000: 263)

14 A partir de 1698, este tipo de producto procede de la fábrica de tabacos de Cádiz, cuya estructura y funcionamiento se perfeccionan en las primeras cuatro décadas del siglo siguiente. La Real Fábrica de Sevilla destina, a su vez, un grupo reducido de operarios a esta producción. Sin embargo, a finales del siglo XVIII, crecen las protestas entre la gente por la menor calidad de los cigarros sevillanos frente a los gaditanos o los traídos de Cuba. En 1780, el consumo de cigarros ya aventaja al de tabaco polvo (Rodríguez, 2002: 145 y 213). Hasta 1790 la fabricación de cigarros está restringida a España, pero, después de esa fecha, pequeñas manufacturas comienzan a instalarse en Francia y Alemania.

podía hacer uso de tabaco en polvo en cualquier parte, el tabaco de humo solo era consentido en algunos lugares poco distinguidos (café y botillerías de poca monta) y al aire libre (Pérez Vidal, 1959: 63). Coste d'Arnobat (1765: 485) concluye que Navarra es una región pobre donde no hay distinción entre clases porque todas son miserables. Al describir una reunión de navarros, el viajero señala los malos modales exhibidos: todos beben de un mismo vaso, fuman apestosamente y juegan como villanos¹⁵. Delaporte (1772: 369-370) parece copiar el mismo pasaje de Coste d'Arnobat a la hora de detenerse en esta región del norte de España:

La Navarre est, en général, un pays pauvre; cependant sa capitale fait un commerce assez considérable, & je connois plusieurs négociants très-riches dans cette ville. Il est vrai qu'on ne les distingue pas des plus indigents. (...) Après avoir employé tout le jour à gagner, par des occupations fatigantes, un argent dont ils ne savent faire aucun usage, ils n'ont d'autre amusement que de passer la soirée dans une espece de grenier, qu'ils appellent la salle de conversation. Là, après avoir bu tous dans le même verre, chacun tire un bout de tabac de sa poche; & bientôt, au travers des nuages d'une épaisse fumée, on a de la peine à les distinguer, jouant, sur des tables longues, avec des cartes dont nos laquais rougieroient de se servir.

Tabaco y tabaquera formaban parte, en la centuria ilustrada, de los objetos que constituían los signos más ostentativos de elegancia y lujo. Casanova, preso en el palacio del Buen Retiro, nombra su bolsa, su reloj y su tabaquera como sus posesiones más preciadas; prefiere conservarlas en vez de procurarse alguna comodidad carcelaria (1995: 77). Los aficionados al tabaco de clase alta disponían de tabaqueras realizadas en materiales nobles (oro, plata, carey, marfil o porcelana) y adornadas con piedras preciosas o semipreciosas. «Entre las personas de la alta sociedad española del s. XVIII, tan abiertas a las modas extranjeras, no abundaba la tabaquera de factura nacional. Predominan las francesas, pero no faltaban las inglesas, italianas, alemanas, rusas o americanas» (Pérez Vidal, 1959: 143). Por eso, cuando Casanova —al concluir su estancia en España— desea vender la suya, confía obtener de ella una suma respetable ya que estaba valorada en veintiséis luses de oro (1995: 160). Leiva y Aguilar (1634: 241) apunta que, para disimular la posesión de tabaco en polvo, se realizaban tabaqueras en forma de devocionario, circunstancia que demostraría la gran afición de los eclesiásticos por este tipo de tabaco. Labat habla de la que posee el sacristán del convento de Cádiz pero sin reparar en su forma. Por su parte, el abate francés no dispone de tal objeto porque no con-

15 El boticario Juan de Castro ya vinculaba el tabaco a la embriaguez porque los que lo tomaban «decían la causa por el efecto, que era apetito de bebedores, que en las tabernas, mientras se llenaban los cuartillos de vino, llenaban las narices de su polvo, haciendo ganas insaciables de beber» (*Historia de las virtudes y propiedades del tabaco*, Salvador de Cea Tesa, Córdoba, 1620, fol. 18).

sume tabaco personalmente. El que adquiere con el fin de obsequiar lo guarda en sus bolsillos (1927: 62).

A modo de breve conclusión, puede decirse que los viajeros franceses a su paso por España durante el siglo XVIII se muestran curiosos ante esta faceta costumbrista. En sus variadas reflexiones sobre el tabaco (proceso de fabricación, componentes, ventajas y perjuicios, relación entre estamento social y tipo de tabaco consumido, etc.) influyen elementos de juicio tanto objetivos como subjetivos. Es cierto que se advierten ciertas lagunas. En el *corpus* elegido, no aparecen, por ejemplo, referencias al tabaco de mascar. Tampoco ningún viajero aproxima el ámbito del tabaco al del erotismo, relación sin embargo real y frecuente, a la par que de gran calado, como advertía Gabriel Quijano en *Vicios de las tertulias* (1784: 205-206)¹⁶. Mas todos coinciden en que el hábito de tomar tabaco se halla plenamente integrado entre las pautas españolas del buen vivir.

Bibliografía

Corpus

- (1700) [M***]: *Viajes hechos en diversos tiempos en España, en Portugal, en Alemania, en Francia y en otras partes*, en García Mercadal, J. (ed.) (1962): *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, III, Aguilar, Madrid, 47-104.
- (1765): *État politique, historique & moral du Royaume d'Espagne*, en *Revue hispanique*, 78, (abril 1914), 376-514.
- Bourgoing, J.-Fr. (1788): *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette Monarchie*, III, Regnault, París.
- Casanova, G. (1995): *Memorias de España*, Ediciones Áltera, Barcelona.
- Coste d'Arnobat, Ch.-P. (1756): *Lettres sur le voyage d'Espagne, par M****, en García Mercadal, J. (ed.) (1962): *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, III, Aguilar, Madrid, 479-512.
- Delaporte, J. (1772): *Le Voyageur François, ou la connoissance de l'ancien et du nouveau monde*, Chez L. Cellot, París.

16 Ese erotismo dieciochesco encerrado en el ritual del tabaco pervive, en el aspecto lingüístico, en nuestros días. «El origen de la sexualización del término y su sorprendente cambio de valor semántico, tienen que ver con el placer de aspirar rapé, o tabaco, llamado «polvo sevillano» (...). Para satisfacer los caballeros el vicio, se retiraban a un saloncito para «echar el polvo». Esta costumbre se desvirtuó en las décadas centrales del siglo XVIII, en que se tomó como excusa, el retirarse el hombre, tras quedar de acuerdo con la mujer mediante el lenguaje del abanico, a un lugar secreto, convenido..., y cuando todos pensaban que iba a echarse un polvo de rapé, la verdad era distinta: iba a encontrarse con la dama en cuestión. Ambos retiros momentáneos tenían en común la satisfacción de un placer sensual (...).» (Celdrán, P. (1996): *Libro de los elogios. Registro de voces galantes, piropos, liasonjas y palabras complacientes, con su historia, etimología y origen*, Ediciones del Prado, Madrid, p. 223).

- Fleuriot de Langle, J.-M.-J. (1991): *Voyage de Figaro en Espagne*, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Labat, J.-B. (1927): *Voyage du P. Labat en Espagne (1705-1706)*, Éditions Pierre Roger, París.
- Manier, G. (1890): *Pèlerinage d'un paysan picard à St Jacques de Compostelle au commencement du XVIII^e s. (Voyage d'Espagne fait en 1726 et en 1727 par Guillaume Manier de Noyon, écrit de sa main en 1736, publié et annoté par le Baron de Bonnavault d'Houët)*, Imprimerie Abel Radenez, Montdidier.
- Marcillac, P. L. de (1807): *Aperçus sur la Biscaye, les Asturies et la Galice. Précis de la Défense des frontières du Guipuscoa et de la Navarre*, Chez Le Normant, París.
- Peyron, J.-Fr. (1783): *Essais sur l'Espagne. Nouveau Voyage en Espagne fait en 1777 et en 1778*, P. Elmsly, Londres.
- Silhouette [M. S***] (1770): *Voyages de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie*, III, Merlin, París.

Obras críticas

- AA.VV. (2000): *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Redon, CD-ROM.
- Chevalier, A. y Emmanuel, H.-F. (1948): *Le tabac*, PUF, París.
- Pérez Vidal, J. (1959): *España en la historia del tabaco*, CSIC, Centro de Estudios de Etnología Peninsular, Madrid.
- Rodríguez Gordillo, J. M. (2002): *La difusión del tabaco en España. Diez estudios*, Fundación Altadis, Sevilla.
- Solbes Ferri, S. (2000): «Distribución y consumo legal de tabacos en Navarra: 1731-1779», en Luxán Meléndez, S., Solbes, S. y Laforet, J. J. (eds.): *El mercado del tabaco en España durante el siglo XVIII: fiscalidad y consumo*, Fundación Altadis, Las Palmas de Gran Canaria, 245-285.

La pena de muerte en el espacio de Víctor Hugo

Antonio Álvarez de la Rosa

Universidad de La Laguna

La pena de muerte formó parte del paisaje existencial de Víctor Hugo. La contempló siendo niño y no la perdió de vista jamás. Según escribe Adèle Hugo al narrar la obligada huida desde Madrid a París, visto el pésimo panorama que para los franceses había en España a comienzos de 1812, esta fue una de las escenas imborrables para sus hijos: «Ils arrivèrent à une place et virent ce qui attirait toute cette multitude: un tréteau de bois surmonté d'un poteau. (...) On leur dit que c'était l'échafaud et qu'on allait garrotter un homme. Cette idée leur fit peur et ils se sauvèrent à toutes jambes» (Hugo, A., 1967-1971: I, 926).

El combate de Víctor Hugo contra los suplicios o contra la pena de muerte tiene su origen, por lo tanto, en la niñez, en el horror impregnado en la retina infantil tras ver a un condenado al que iban a dar garrote vil. Imagen imborrable la contemplada por los caminos de España. Una más, pero en esta ocasión sangrienta, de las huellas profundas que nuestro país dejará en la memoria y en la imaginación del escritor. Más adelante, ya con dieciséis o diecisiete años, otra experiencia directa marcará su sensibilidad. Un verano de 1818 ó 1819 asiste en la plaza del Palais de Justice a la tortura con hierro candente sobre la espalda de una mujer acusada de un robo doméstico. Tan impresionado debió quedar que en 1862 la recuerda en una carta —una de las tantas que escribió en su cruzada abolicionista— a los republicanos suizos: «J'ai encore dans l'oreille, après plus de quarante ans, et j'aurai toujours dans l'âme l'épouvantable cri de la suppliciée. Pour moi, c'était une voleuse, ce fut un martyr. Je sortis de là déterminé —j'avais seize ans— à combattre à jamais les mauvaises actions de la loi. De ces mauvaises actions la peine de mort est la pire» (Hugo, V., 2002: 1409). Sin embargo, fue a sus veinte años cuando miró de frente a la espantosa cara de la pena de muerte. Asiste a ejecuciones públicas en la Place de Grève y en otros lugares, vistas o leídas, como él mismo enumera en el prefacio a *Le Dernier jour d'un condamné*. Eslabones de la barbarie de su tiempo que enlazan con los almacenados en la historia reciente del pueblo francés. La guillotina no solo es un artefacto mor-

tífero, es un mojón sangriento en la memoria del terror jacobino. La lucidez de su pluma no le permite engañarse. Ahí radica uno de los pilares que forman su lucha incansable por borrarla del mundo hasta el final de sus días, es decir, la idea de que la pena de muerte es un horror en sí misma, al margen de la naturaleza del crimen o del criminal en su individualidad. Esa batalla tuvo dos fases. Una primera que acaba tras la Revolución de febrero de 1848 y la segunda cuando el 15 de septiembre de ese mismo año el diputado Víctor Hugo vota en la Asamblea Constituyente. Su corto discurso casi comienza así: «Vous venez de consacrer l'inviolabilité du domicile, nous vous demandons de consacrer une inviolabilité plus haute et plus sainte encore, l'inviolabilité de la vie humaine». Y termina con una petición que no deja lugar a dudas: «Je vote l'abolition pure, simple et définitive de la peine de mort» (Hugo, V., 2002: 1401). En este sentido, en el sentido del *engagement*, Hugo forma parte del panorama de la intelectualidad francesa desde el siglo XVIII. El suyo es un caso ejemplar y muy significativa la oferta que hace a sus contemporáneos. Al pedirle que contribuya a la creación de una medalla en memoria de John Brown, el abolicionista norteamericano ejecutado el 2 de diciembre de 1859, escribió lo siguiente: «Mon nom appartient à quiconque veut s'en servir pour le progrès et pour la vérité» (Hugo, V., 1985: 590).

El punto de vista de todos los principios éticos de Víctor Hugo se fundamenta, como acabamos de ver, en la inviolabilidad del ser humano, faro de su entusiasmo ilusionado, imán con cuya fuerza ilusionante quiso atraer a los escépticos y a los recalcitrantes, a los ciudadanos de a pie y a los políticos a caballo del poder. Su fe cívica, inquebrantable y hasta utópica, le hizo sostener, sobre todo en la segunda mitad de su vida, la idea de que el siglo XIX tendría el honor de acabar definitivamente con la pena de muerte. No fue así, desde luego, y tampoco ha podido colgarse esa medalla el recién concluido siglo XX. Como todo el mundo sabe, ese camino es largo —ancho también, pero no ajeno—, aunque la obstinación esforzada de Víctor Hugo no se ha quedado en el limbo ideológico ni sus obras —*Han d'Islande*, *Le Dernier jour d'un condamné* o *Claude Gueux*— en el cementerio de la literatura.

Aunque resulta imposible meter en tan corto espacio la enorme cantidad de textos —narrativos, poéticos, ensayísticos— en los que Hugo hace mención de su horror ante la pena de muerte, podemos dividirlos en dos bloques. El primero estaría sobre todo compuesto por múltiples pasajes de su obra novelesca. Siguiendo el orden cronológico de las ediciones, habría que empezar por su novela *Han d'Islande* (1823) y, en concreto, por el capítulo XLVIII. No se puede decir que constituya un alegato contra la pena de muerte —falta aún mucho para que Víctor Hugo abogue sin paliativos por la erradicación de las ejecuciones— pero ya se dibuja con nitidez su horror estético y la crítica social: «Il y a au fond des hommes un sentiment étrange qui les pousse, ainsi qu'à des plaisirs, au spectacle des supplices (...). Cette vie que la société n'a pu donner, et qu'elle prend avec appareil, toute cette cérémonie imposante du meurtre judiciaire, ébranlent vivement les imaginations» (Hugo, V., 1963: 138).

Aunque la concepción de *Burg-Jargal* es anterior a *Han d'Islande*, me interesa fijarme en la segunda versión de 1826 y, en concreto, en el final de la novela para subrayar, sobre todo, la visión de una justicia con dos caras bien distintas, según los intereses correspondientes, políticos en este caso. La discusión entre el comisario-ciudadano que pretende —en realidad, ya lo ha ejecutado— condenar a muerte a un capitán por lo que podríamos llamar actividades contrarrevolucionarias y el general que, por el contrario, lo considera digno de un ascenso.

Veamos ahora la novela que constituye el alegato más potente, desde el punto de vista de la ficción, contra la pena de muerte. La gestación de *Le Dernier jour d'un condamné* puede situarse cronológicamente. Al día siguiente de la ejecución de Louis Ulbach —joven de veinte años condenado por haber asesinado a su amante—, Hugo lee el relato de los hechos en las páginas de *La Gazette des Tribunaux*, revista abolicionista creada en 1825. A ello hay que añadir que un día, al atravesar la tristemente famosa Place de Grève, el escritor contempla al verdugo haciendo una prueba de la guillotina, comprobando cómo engrasaba sus ranuras por lo mal que se deslizaba la cuchilla. Las imágenes acumuladas desde aquella experiencia española se agolpan ahora. Incluso se documenta y visita en dos ocasiones la prisión de Bicêtre para saber cómo herraban a los galeotes. La visión de la guillotina, reproducida desde la óptica del condenado, es la que podemos leer en las páginas de esta novela. *Le Dernier jour d'un condamné*, «livre adressé à quiconque juge», como él mismo advierte en el prólogo, es el relato de un ser anónimo que hace recuento de sus angustias, de su rebeldía y hasta de sus esperanzas naufragadas. La maestría narrativa de Hugo deja en la sombra la naturaleza del crimen cometido. Nada sabemos al respecto. El autor, falso copista de unas hojas póstumas, logra que sus lectores no se distraigan con las anécdotas, con lo singular del caso, ni siquiera con el nombre del condenado. En esta novela no hay nada de espectacular, de cosquilleo morboso. Nos sumerge, eso sí, en la asfixiante situación de un reo común, que será ejecutado un día corriente y maloliente y, además, por una razón cualquiera. Como es sabido, Víctor Hugo escribió en 1832 un prólogo a una nueva edición de su novela, publicada en 1829. La primera había aparecido, como él mismo subraya, «sans nom d'auteur». Desde el anonimato, la intención fue comprobar el eco de su pensamiento. De ahí que, casi desde el inicio, declare con rotundidad que su libro «n'est autre chose qu'un plaidoyer, direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort» (Hugo, V., 1992: 8). Todo el prólogo es un rosario de alegaciones contra la pena de muerte, un desmontaje de las razones que fundamentaban la persistencia de ese crimen de Estado. Incluso no se limita a la reflexión discursiva, sino que carga las tintas sangrientas al contar con todo detalle algunas ejecuciones. Bien es verdad que, más adelante, casi al final de esta introducción, Hugo matiza su radicalismo y escribe: «Nous ne demandons cependant pas pour le moment une brusque et complète abolition de la peine de mort (...). Nous désirons, au contraire, tous les essais, toutes les précautions, tous les tâtonnements de

la prudence. D'ailleurs, nous ne voulons pas seulement l'abolition de la peine de mort, nous voulons un remaniement complet de la pénalité sous toutes ses formes» (Hugo, V., 1992: 42). Donde algunos han observado una cierta contradicción (Aref, 1979: 263-265), en mi opinión se trata de la prudencia táctica del escritor, sabedor de que no siempre es bueno romper el hormigón a base de dinamita. Lo cierto, lo que el lector absorbe por los poros de su sensibilidad es una anticipación de la atmósfera kafkiana en la que, por no existir, no existe ni el mundo exterior al preso. En todo caso, sirve como espejo del de su interior. En esa mezcla de sueño y de realidad, esta última acaba por imponerse en forma de guillotina. Poco antes de no poder seguir escribiendo esa especie de diario, el condenado cuenta lo que ve al descender de la carreta: «Entre les deux lanternes du quai, j'avais vu une chose sinistre. Oh! C'était la réalité» (Hugo, V., 1992: 193). Con la desnudez poderosa de su escritura, Hugo casi llega a la poesía. En el fondo, uno tiene la impresión de que es la necesidad de escribir lo que sostiene al condenado hasta su ineluctable final. Esta novela, como es sabido, va acompañada por un epílogo que V. Hugo incluye tras la primera edición, *Une Comédie à propos d'une tragédie*, texto teatral, irónico y satírico que desnuda la hipocresía de la «bonne société», respuesta restallante a los primeros detractores de *Le Dernier jour d'un condamné*. Una de las grandes críticas que se le hicieron a Hugo fue el hecho de haber utilizado la novela en lugar del ensayo para exponer su tesis abolicionista. El tiempo transcurrido demuestra lo acertado de su planteamiento narrativo. Con esa estructura, Víctor Hugo pretendió y sigue consiguiendo que el lector concentre su atención no sobre un individuo y unas circunstancias concretas, sino sobre un ser anónimo que cualquiera de nosotros puede encarnar. Es más, lo poco que podemos saber del protagonista nos hace pensar en un burgués, en alguien que, desde luego, no aumenta la lista de los «miserables». La víctima no pertenece al lumpen como Claude Gueux. La maestría de Hugo logra así que ese ser anónimo sea la representación de la humanidad. Por encima del tiempo histórico, más allá de las circunstancias legales e ideológicas de una época concreta, el lector se encierra entre los muros angustiados del personaje. Puesto en la piel del personaje, siente la imposibilidad de comunicar su terror. A pesar de la cortesía formal de los carceleros o del cura, no abandona la amargura de su lucidez y sabe que está solo, que ya no pertenece al género humano.

En 1834 publica *Claude Gueux*, un paso más en la línea de la denuncia de las injusticias sociales y de la Justicia con mayúsculas. La repercusión que tuvo quizá pueda resumirse en la carta, enviada por un comerciante de Dunkerque a *La Revue de Paris*, que ya figura en el frontispicio de la obra desde su primera edición. Es muy corta y, sobre todo, dice: «Rendez-moi, je vous prie, le service d'en faire tirer à mes frais autant d'exemplaires qu'il y a de députés en France et de les leur adresser individuellement et bien exactement». La trayectoria de un hombre del pueblo sin más historia que la normal de tener que trabajar para subsistir él y los suyos, le sirve al novelista para atacar la profunda desigualdad social, una de las bases más sólidas de la

criminalidad, uno de los cimientos en los que se basa el poder. Condenado por robar comida y encerrado en un presidio, Claude Gueux es un recluso más, aferrado al trabajo para poder comer y olvidar. Umbilicado a un amigo con el que acabará teniendo una relación casi filial, construye así una balsa que le va salvando del naufragio existencial. La caprichosa decisión del director al trasladar a su compañero y arrancarle de su lado con la frialdad inherente a la concepción de un poder arrogante, desencadena el asesinato premeditado, la impasible saña con la que Claude Gueux, camino de su Gólgota irremediable, descarga los hachazos sobre el cráneo de M. D. A pesar de este acto inhumano, Hugo ha preparado al lector para que no deje de sentir a su protagonista como un héroe admirable: «Claude avait acquis un ascendant moral singulier sur tous ses compagnons», podría ser la frase que resume el atractivo de ese personaje. De ahí que rechacemos no la culpa del homicida, sino su condena a muerte y todo lo que rodea la ejecución: «On avait choisi ce jour-là pour l'exécution, parce que c'était jour de marché, afin qu'il y eût le plus de regards possible sur son passage; car il paraît qu'il y a encore en France des bourgades à demi sauvages où, quand la société tue un homme, elle s'en vante» (Hugo, V., 1963: 422). (Dicho sea entre paréntesis y para demostrar la coherencia de Víctor Hugo, este pasaje recuerda a otros similares. Los podemos encontrar en la ya citada *Le Dernier jour d'un condamné* y en *Les Misérables*, imágenes de una multitud medieval y bárbara que hormiguea en torno a la macabra representación). De ahí también, volviendo a las últimas líneas de *Claude Gueux*, que nos alistemos con Víctor Hugo al compás del redoble de tambores con que cierra este relato, buen ejemplo de la contundencia de su prosa y de su pensamiento. Una vez que «cette noble et intelligente tête était tombée», el novelista acaba con un largo alegato, martillo en el yunque de sus ideas sobre la educación, el atraso cultural, las condiciones penitenciarias, las profundas desigualdades sociales y, sin embargo, la esperanza en un mundo mejor: «Cette tête de l'homme du peuple, cultivez-la, défrichez-la, arrosez-la, éclairez-la, moralisez-la, utilisez-la; vous n'aurez pas besoin de la couper» (Hugo, V., 1963: 242).

Sigamos con la narrativa para detenernos en *Quatrevingt-treize*, la novela histórica de la Revolución y, en el fondo, todo un alegato sobre la necesidad de una República universal y social. Me detengo en su último capítulo, porque aquí Víctor Hugo amplía el foco de su visión. No solo muestra todo su horror contra la pena de muerte, sino que pone en tela de juicio la larga Historia de la humanidad empapada de violencia y de barbarie, interrogación estruendosa que se concreta y materializa en la guillotina: «On sentait que cela avait été construit par des hommes tant c'était laid, mesquin et petit; et cela aurait mérité d'être apporté là par des génies, tant c'était formidable» (Hugo, V., 1963: 546). Así se expresaba su amarga contundencia para preguntar(nos) sobre la legitimidad de la violencia que seguimos arrastrando desde que nos bajamos del árbol, la pena de muerte como quintaesencia de nuestro salvajismo social.

En este corto, apretado, imposible registro del legado escrito que nos dejó Víctor Hugo sobre la pena de muerte, hay que dedicarle un apartado a *Choses vues*. Cosas vistas, desde luego, pero también oídas, especie de monumental cuaderno de notas, de relatos cortos, inventario de lo que va apareciendo en el radar de sus preocupaciones, en ocasiones diario de su intimidad, de sus alegrías y tristezas, propias y sociales, vuelo de águila y rastreo de topo sobre casi tres cuartas partes de su vida. Incluso muestrario de esa condición de «voyant» de la que él mismo era consciente, además de característica romántica de los poetas. Es normal, repito, que esta obra póstuma esté salpicada de comentarios, alegatos, notas sobre la pena de muerte y la consiguiente barbarie que simboliza. De todo ese material extraigo unas pocas citas para apuntalar la pertinaz coherencia con que Víctor Hugo se lanza contra el horror máximo de la Justicia. Por ejemplo, la fechada el 26 de octubre de 1846, demostradora, además, de su visión cosmopolita, de estar atento a todo lo que respecto a la pena de muerte se cuece en los distintos hornos políticos y culturales del mundo entero. Inglaterra, Bélgica, Grecia, España, los EE. UU., Rusia, México, Suecia, Turquía, pocos países escapan a su vigilancia. Esto es lo que escribe, por ejemplo, a propósito de la cuna de nuestra civilización:

Civilisation de la Grèce — La guillotine vient d'être *installée* à Athènes. Le peuple y répugnait, le gouvernement a triomphé des répugnances du peuple. On a enfin réussi après seize ans d'hésitation à guillotiner cinq hommes sur le Pirée. Dans les premiers jours du mois d'octobre 1846, le soleil de Grèce a éclairé ces deux choses placées en face l'une de l'autre: le Parthénon et la guillotine. (Hugo, V., 2002: 275)

Para terminar este imposible resumen de *Choses vues*, en 1882, es decir, tres años antes de su muerte, reelegido senador, vuelve a la carga a propósito de Arabi, el jefe de un movimiento insurreccional en Egipto, acusado de haber masacrado a unos cristianos. En esta ocasión, la intervención de Víctor Hugo dio sus frutos, puesto que su condena a muerte fue conmutada por un exilio de por vida. De ahí, quizá, el cierto optimismo que desprenden sus palabras, aunque en el momento de escribirlas aún no conociera esa decisión:

La peine de mort a résumé et représenté toutes les anciennes justices criminelles du passé. Elle a été l'ange de vieilles législations. Aujourd'hui elle est jugée et condamnée. Depuis cinquante ans, vingt-sept états l'ont effacée de leurs codes. Les gouvernements qui la conservent (la France, hélas!) lui obéissent le moins qu'ils peuvent. Ils en ont peur et ils en ont honte. Il n'y a pas un juré éclairé qui consente à signer un arrêt d'où sortira la peine de mort. Elle n'est plus ange, elle est spectre. (Hugo, V., 2002: 1385)

La lectura de estos y de muchos otros pasajes similares revela lo intacto de su fuerza ideológica y, desde luego, literaria. Queda aún mucho camino jurídico, religioso y ancestral que desandar. De ahí la necesidad de machacar en el yunque de las conciencias, de hacerse eco de textos aparecidos entre

1823 y 1882, pero tersos aún en el fondo y en la forma. Salvo que uno esté fabricado con acero inoxidable y tras reflexionar sobre el largo recorrido que Víctor Hugo emprendió contra la pena de muerte, habrá de alinearse decididamente entre quienes pensamos que ya va siendo hora de almacenarla en el museo de horrores de la Historia.

Bibliografía

- Aref, M. (1979): *La Pensée sociale et humaine de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, Slatkine, Ginebra.
- Hugo, A. (1967-1971): *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Club Français du Livre, París.
- Hugo, V. (1963): *Romans*, Seuil, París.
- (1985): *Actes et Paroles II*, Robert Laffont, París.
- (1992): *Le Dernier jour d'un condamné*, Seuil, París. [Existe edición española (2002) en Ikusager, Vitoria, prólogo y traducción de Antonio Álvarez de la Rosa].
- (2002): *Choses vues*, Gallimard, París.

Éplucher le lexique de la gastronomie, un régal de polyphonie

Marina Aragón Cobo
Universidad de Alicante

On raconte qu'un jour Jacinto Benavente, étant harcelé par les dames du Lyceum Club de Madrid pour leur prononcer une conférence, donna comme prétexte qu'il devait la préparer préalablement. Comme elles insistaient et le savaient capable d'une improvisation, harassé, le dramaturge leur répondit: «Es que no me gusta hablar a tontas y a locas». Cette anecdote, que j'aime raconter à mes élèves de traduction, m'a guidée dans l'élaboration du corpus de ce travail.

En effet, ce qui me semble intéressant dans les propos de l'écrivain, c'est qu'il n'en prend pas la responsabilité, puisque le locuteur fait s'exprimer un énonciateur dont il se déclare distinct. Il s'agit d'un travestissement utilisé pour provoquer une ambiguïté intentionnelle, que j'envisage comme un fait de polyphonie. Mais alors, comment et pourquoi appliquer ce raisonnement au lexique de la gastronomie? Parce que celui-ci a une grande puissance évocatrice qui a dépassé les simples points de vue culinaires.

Nous ne nous occuperons pas, certes, de tous les cas de polysémie des mots retenus, mais seulement de ceux susceptibles de polyphonie dans des énoncés déterminés. Cette mise en scène discursive fera distinguer le délocutif marqué au seau de l'objectivité, de l'élocutif empreint du sceau de la subjectivité.

Les mots de la gastronomie sont très intéressants du point de vue sémantique. Christian Millau dans l'introduction («Les mots de la faim») aux *Mots de la cuisine et de la table* de Colette Guillemand annonce: «Je vais remplir mon panier du marché de mots rares, croquants, craquants, pétillants, ou même à la limite de l'inédit» (Guillemand, 1990: 3). Dans cet univers si imagé et coloré, nombre de mots possèdent de multiples acceptions, pensons par exemple à «coquille», «lentille», «pois». Cependant, dans le cadre de ce colloque, la valeur polysémique des termes n'est pas suffisante. En plus de leur double sens littéral et figuré, la condition que je m'impose est qu'ils soient porteurs d'un statut polyphonique. Mais en quoi consiste ce statut po-

lyphonique? Ducrot (1984: chapitre VIII) nous en donne la clé en récusant la conception de l'unicité du sujet parlant. Derrière une parole peut s'en cacher une autre. En reprenant l'anecdote de Benavente dont je me suis servie tout à l'heure, la dimension polyphonique se traduit par une dissociation entre l'instance qui profère l'énoncé et celle qui s'en distancie en provoquant une duplicité. En fait, l'énonciateur fait le malin, il fait preuve d'ingéniosité et peut même rendre complice de son artifice certains de ses interlocuteurs.

Les énoncés constitués à partir des termes sélectionnés peuvent être pris dans leur signification référentielle, ou bien dans leur richesse pragmatique, c'est-à-dire avec leur force illocutionnaire et leurs sous-entendus. Pour leur interprétation, tout dépend de la nature du contexte et de la situation d'énonciation. En effet, ce sont les compléments cognitifs constitués par la situation de communication, le contexte verbal, non verbal et cognitif, lié ce dernier aux savoirs partagés par une même communauté, qui permettent de lever l'ambiguïté. Cependant, dans les tableaux ci-après où ils sont présentés, ce n'est que leur sens figuré, c'est-à-dire le sens attribué à la «deuxième voix» qui est analysé.

Je dois préciser d'autre part que les mots retenus relèvent d'emplois courants de la langue familière, qui est en fait, comme l'indique François Caradec (1989) dans la préface de son ouvrage *N'ayons pas peur des mots*, la langue «parlée» de tous les Français. Toutefois, étant donné les limites de ce travail, l'argot, si prolixe dans ce domaine, en est exclu, ce qui est dommage, car le corpus s'avère ainsi privé d'autres sens pour un même mot.

Quant à la composition des énoncés, ils peuvent être, soit d'un seul terme (*banane!*), soit d'expressions idiomatiques figées (*être fait de la même farine*), soit d'expressions libres (*prends-moi la louche*).

La troisième colonne de la grille signale la valeur informationnelle des expressions qui peut être valorisante (positive, traduite par le signe +), ou dévalorisante (négative, consignée par le signe -). Évidemment, il y a des cas où il est difficile d'appliquer ces signes, notamment quand les propos sont ironiques. On sait, en effet, que l'ironie est définie, dans la prise en compte de l'énoncé, comme antiphrase: on dit «le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser» (Fontanier, 1968: 145). Mais il peut y avoir «dénégation» de l'ironie d'après Charaudeau (1992: 86-87):

Si le terme *substituant* représente un contenu sémantique contraire à celui du terme *substitué*, on aura affaire à un effet d'**ironie dévalorisante** si le substituant a une valeur positive et le substitué une valeur négative, comme **féliciter** par rapport à **blâmer** («Eh bien, je te **félicite**, mon cher!», «Ah, **bravo!**») ou **propre** par rapport à **sale** («Oh, que voilà des mains **propres!**»).

Mais on aura affaire à un effet de **dénégation valorisante** si c'est le substituant qui a une valeur négative et le substitué une valeur positive comme dans «viens ici, **sale** môme!» (pour «mon enfant **chéri**»).

Ainsi, malgré les apparences, «quel pot!» ou «quel bol!» pourrait correspondre à «quelle poisse!» où l'ironie est dévalorisante, alors que «quelle gourde!» pourrait avoir un effet d'ironie valorisante.

Quant à la dernière colonne du tableau, elle correspond aux valeurs illocutoires. Leur interprétation ici est assez subjective et réductrice car elle dépend de plusieurs facteurs: d'abord on ne peut imaginer toute la richesse des différentes situations authentiques d'énonciation; d'autre part, elles dépendent de l'existence ou non de dénégation dans l'ironie, et finalement elles peuvent varier en fonction du temps verbal et du pronom sujet choisi dans l'expression.

Dernière précision, les mots de la gastronomie sont classés par groupes sémantiques tels que *légumes, fruits, desserts, sucreries, viennoiseries et pain, équipements et ustensiles de cuisine, produits alimentaires et ingrédients*. Prolonger ce corpus avec *viande, charcuterie, poissons, fruits de mer, verbes de programmation, adjectifs relatifs à la saveur des aliments* etc. aurait augmenté en excès l'étendue de ces grilles.

Mise en discours des mots de la gastronomie

LÉGUMES			
MOT DE LA GASTRONOMIE	ÉNONCÉS AMBIGUS POSSIBLES	VALEUR INFORMATIONNELLE	VALEUR ILLOCUTOIRE
Artichaut	C'est un cœur d'artichaut (inconstant en amour)	-	Caractérisation/ Blâme
Asperge	Quelle grande asperge! (quelle personne grande et maigre!)	-	Moquerie
Chou	Regarde la feuille de chou (journal de peu de valeur)	-	Moquerie, dénigrement
Citron	Quel citron! (tête)	-	Moquerie
Citrouille	Regarde cette citrouille! (tête)	-	Moquerie
Cornichon	Quel cornichon! (imbécile)	-	Blâme, moquerie
Courge	Quelle courge! (imbécile)	-	Blâme, moquerie
Choucroute	Quelle choucroute! (chignon volumineux ou cheveux très crépés)	-	Moquerie
Épinard	Il/elle a fait un plat d'épinards (mauvais tableau où on a abusé du vert)	-	Critique négative, moquerie
Fayot	Quel fayot! (personne qui fait du zèle pour se faire bien voir de ses supérieurs)	-	Caractérisation, blâme, moquerie
Frite	Tu as la frite (tu es en forme)	+/-	Admiration/ moquerie
Haricot	C'est la fin des haricots! (c'est la fin de tout)	-	Désespoir
Légume	C'est une grosse légume (personnage important, influent)	+/-	Admiration/ moquerie, réprobation
Légume, végétal ¹	C'est un légume! C'est un végétal! (personnage mou, sans âme, sans intérêt)	-	Caractérisation, blâme, pitié
Navet	Quel navet! (mauvais tableau, mauvais film)	-	Critique négative
Oignon	Occupe-toi de tes oignons (de tes affaires)	-	Récrimination
Patate	Il s'est refilé la patate chaude (il s'est défaussé d'une affaire embarrassante)	-/+	Accusation/ soulagement
Patate	Tu as la patate! (tu es en forme)	+/-	Admiration/ moquerie
Patate	C'est une grosse patate (c'est quelqu'un de très gros)	-	Moquerie
Poireau	Il fait le poireau! (il poireaute: il attend)	-	Moquerie
Radis	Je n'ai plus un radis (je n'ai plus d'argent)	-	Dépôt, requête, constatation
Salade	Quelle salade! (désordre, confusion)	-	Confusion, excès
Salade	C'est toujours la même salade! (la même histoire)	-	Plainte, lassitude
Salade	Tu touilles la salade (tu fatigues)	-	Récrimination, reproche
Tomate	Je vais t'envoyer des tomates (te donner des coups)	-	Provocation, colère

1 Les astérisques signalent un emploi néologique.

FRUITS			
MOT DE LA GASTRONOMIE	ÉNONCÉS AMBIGUS POSSIBLES	VALEUR INFORMATIONNELLE	VALEUR ILLOCUTOIRE
Banane*	Banane! (imbécile)	-	Caractérisation, moquerie, injure
Calebasse	Quelle calebasse! (tête)	-	Moquerie, mépris
Cassis	Il est tombé sur le cassis (la tête)	-	Moquerie/affliction
Cerise	Tu as la cerise (tu manques de chance)	-	Moquerie/compassion
Coco	Drôle de coco! (drôle de lascar!)	-	Avertissement/mépris
Coloquinte	Il est tombé sur la coloquinte (tête)	-	Moquerie
Marron, châtaigne, castagne	Je vais te donner un marron (coup de poing sur la figure)	-	Provocation
Melon	Quel melon! (quelle tête!)	-	Caractérisation, moquerie, mépris
Nêfle	Des nêfles! (réponse négative à une demande excessive)	-	Exaspération, refus
Noix	C'est une noix (imbécile)	-	Caractérisation, moquerie, injure
Pêche	Je vais te donner une pêche (gifle, coup)	-	Provocation, colère
Pêche	Tu as la pêche (la forme, le moral)	+/-	Admiration/moquerie
Poire	C'est une bonne poire (personne naïve, qui se laisse duper)	+/-	Caractérisation, compassion/moquerie
Poire	Gardons une poire pour la soif (réservons-nous qqch. pour les besoins à venir)	+	Prévoyance
Poire	Coupez la poire en deux (partagez, transigez)	+	Conseil
Pomme	Regarde-moi cette pomme! (cette tête)	-	Moquerie, mépris
Pomme	Quelle pomme! (personne crédule, naïve ou qui s'est trompée)	-	Caractérisation, moquerie, mépris
Prune	J'ai pris une prune (contravention)	-	Dépit/colère
Pruneau	C'est un vrai pruneau (il/elle a une peau foncée, un teint hâlé)	-/+	Moquerie/éloge, admiration

DESSERTS, SUCRERIES, VIENNOISERIES ET PAIN			
MOT DE LA GASTRONOMIE	ÉNONCÉS AMBIGUS POSSIBLES	VALEUR INFORMATIONNELLE	VALEUR ILLOCUTOIRE
Beigne ²	Je vais lui donner une beigne! (coup, gifle)	-	Provocation, colère
Brioche	Il a pris de la brioche (du ventre)	-	Moquerie, constatation négative
Compote	C'est en compote (brisé, écrasé)	-	Déception, constatation négative
Confiture	C'est en confiture (brisé, écrasé)	-	Déception, constatation négative
Crème	C'est la crème (la crème de la société, le meilleur de la société)	+/-	Admiration/moquerie, réprobation
Croute	Quelle croute! (mauvais tableau)	-	Critique négative/moquerie
Crouton	Quel vieux crouton! (personne arriérée, d'esprit borné)	-	Caractérisation, blâme
Galette	Elle a de la galette (de l'argent)	+/-	Admiration/envie, moquerie
Gâteau	C'est du gâteau! (qqch. d'agréable, de facile)	+/-	Satisfaction/Contrariété
Gâteau	Tu as ta part de gâteau (tu tires profit d'une affaire avantageuse)	+/-	Éloge/blâme
Nougat	C'est pas du nougat! (c'est difficile)	-	Constatation négative, déception
Nougat	Regarde ses nougats! (pieds)	-	Moquerie
Pain	Je vais lui donner un pain! (coup, gifle)	-	Provocation, colère
Pain	Il y a du pain sur la planche (Au travail!)	+	Exhortation
Tarte	C'est pas de la tarte (ce n'est pas facile)	-	Constatation négative, idée de difficulté
Tarte	Tu mérites une bonne tarte! (coup, gifle)	-	Provocation, colère
Tartine	Quelle tartine! (baratin)	-	Agacement, moquerie
Miche	Elle a de ces miches! (fesses)	+/-	Éloge, admiration/réprobation, moquerie
Pain	Je vais lui donner un pain! (coup, gifle)	-	Provocation, colère

2 Au Canada, *beigne* est un beignet.

ÉQUIPEMENTS ET USTENSILES DE CUISINE			
MOT DE LA GASTRONOMIE	ÉNONCÉS AMBIGUS POSSIBLES	VALEUR INFORMATIONNELLE	VALEUR ILLOCUTOIRE
Assiette	Il n'est pas dans son assiette (il ne se sent pas bien)	-	Constatacion négative
Assiette	Tu as une bonne assiette (un bon équilibre à cheval)	+	Compliment, admiration
Bidon	Quel bidon! (ventre, bedaine)	-	Moquerie
Bol	Ras le bol! (assez!)	-	Lassitude/colère
Bol	Quel bol! (chance)	+	Satisfaction, admiration/surprise
Bouteille	Il aime la bouteille (il s'adonne à la boisson)	-	Caractérisation, blâme, moquerie/constatacion
Cafetière	Il est tombé sur la cafetière! (tête: il est fou)	-	Moquerie
Carafe	Quelle carafe! (tête)	-	Moquerie, mépris
Carafon	Quel carafon! (tête)	-	Moquerie, mépris
Casserole	Tu traînes une casserole! (affaire compromettante)	-	Avertissement
Couteau	C'est un deuxième couteau/second couteau (compars, personnage de second plan)	-	Caractérisation, moquerie, mépris
Couteau	C'est un couteau à double tranchant (argument, procédé dont l'emploi peut se retourner contre la personne qui les emploie)	-	Méfiance, avertissement/menace
Cruche	Quelle cruche! (personne naïve, bête et ignorante)	-	Caractérisation, moquerie, mépris
Four	C'est un four! (échec complet d'une représentation théâtrale)	-	Critique négative
Gourde	Quelle gourde! (personne naïve, maladroite)	-	Caractérisation, moquerie, mépris
Louche	Prends-moi la louche (la main)	-/+	Ordre/invitation
Panier	Regarde le dessus du panier (l'élite sociale)	+/-	Admiration, éloge/mépris, moquerie
Passoire	C'est une passoire! (quelqu'un qui n'a pas de mémoire)	-	Moquerie
Plat	C'est un plat qui se mange froid (la vengeance)	-	Menace
Pot	Quel pot! (chance)	+	Satisfaction, admiration
Tasse	Ce n'est pas ma tasse de thé (cela ne me convient guère)	-	Refus
Torchon	Il ne faut pas mélanger les torchons et les serviettes (il faut séparer les gens selon leur condition sociale, les choses selon leur valeur)	+	Conseil
Torchon	Le torchon brûle (il y a désaccord)	-	Avertissement, crainte
Torchon	Quel torchon! (écrit sans valeur ou mal présenté)	-	Mépris, critique négative

ÉPLUCHER LE LEXIQUE DE LA GASTRONOMIE, UN RÉGAL DE POLYPHONIE

PRODUITS ALIMENTAIRES, INGRÉDIENTS ET PLATS			
MOT DE LA GASTRONOMIE	ÉNONCÉS AMBIGUS POSSIBLES	VALEUR INFORMATIONNELLE	VALEUR ILLOCUTOIRE
Beurre	Elle a fait son beurre (elle s'est enrichie)	+/-	Admiration, éloge/mépris, moquerie
Bouillon	Il a bu le bouillon (il a essayé une perte considérable par suite d'une spéculation négative)	-	Constatacion négative, pitié
Bouillie	Je vais le réduire en bouillie (l'écraser, le démolir)	-	Menace, colère
Eau	Mets de l'eau dans ton vin (modère tes exigences)	-	Avertissement, conseil/récrimination
Farine	Je vais le rouler dans la farine (le tromper)	-	Tromperie
Farine	Ils sont faits de la même farine (personnes ou choses de même nature qui ne valent pas mieux l'une que l'autre)	-	Critique négative, mépris
Fromage	Ne va pas en faire un fromage! (n'accorde pas trop d'importance à un événement insignifiant)	-	Avertissement, conseil/menace
Gratin	C'est le gratin (la crème, l'élite de la société)	+/-	Admiration, éloge/mépris, moquerie
Huile	C'est une huile (personnage important)	+/-	Caractérisation, admiration, éloge/mépris, moquerie
Huile	Tu jettes de l'huile sur le feu (tu envenimes une discorde)	-	Avertissement/récrimination
Moutarde	La moutarde me monte au nez (l'impatience, la colère me gagne)	-	Impatience, colère
Nouille	Quel plat de nouilles! Quelle nouille! (personne molle et niaise)	-	Caractérisation, mépris, moquerie
Œuf	Va te faire cuire un œuf! (Va te promener: formule pour se débarrasser d'un importun)	-	Exaspération, ordre
Œuf	Quel œuf! (imbécile)	-	Caractérisation, blâme, mépris
Œuf	Ne mets pas tous tes œufs dans le même panier (n'engage pas toutes tes ressources dans la même affaire)	+/-	Conseil
Pâte	C'est une pâte molle (personne sans caractère)	-	Caractérisation, mépris, moquerie
Pâte	C'est une bonne pâte (personne accommodante, de caractère facile)	+	Caractérisation, admiration, éloge
Pâte	Mets la main à la pâte (Au travail!)	+	Exhortation
Plat	Ne va pas en faire un plat! (n'accorde pas trop d'importance à un événement insignifiant)	-	Avertissement, conseil/menace
Purée	Purée! (misère!, putain!)	-	Mécontentement, surprise négative, colère
Ratatouille	Tu vas prendre une ratatouille (une volée de coups)	-	Menace, colère
Sauce	J'ai pris la sauce! (pluie, averse)	-	Idee d'excès, surprise négative
Sel	Cela ne manque pas de sel (d'esprit, de finesse, de piquant)	+	Admiration, compliment
Sirop	C'est du sirop (œuvre mièvre, facile)	-	Critique négative
Soupe	C'est une soupe au lait (il est irascible)	-	Caractérisation, critique négative
Soupe	Par ici la bonne soupe! (à moi, à nous l'argent, le bénéfice!)	+	Enthousiasme, idée de profit
Soupe	Je te sers la soupe (je te sers de faire-valoir)	+	Détermination/déférence
Vinaigre	Il a tourné au vinaigre (mal tourné, empiré)	-	Constatacion négative, accusation

À la vue des résultats des tableaux précédents, un bilan s'impose en guise de conclusion.

Les mots recueillis, susceptibles de former des énoncés polyphoniques, sont tous métaphoriques. Nous constatons donc que le domaine de la gastronomie est un grand foyer de rayonnement métaphorique. Une autre remarque s'avère intéressante du point de vue sémantique: ces métaphores présentent dans bien des cas une analogie synonymique qu'Ullmann (1969: 184-185) explique de la façon suivante: «Les liens entre synonymes peuvent être si solides que l'évolution sémantique de l'un d'entre eux servira de modèle à un autre ou à toute une série». Ainsi en est-il avec la notion de «tête». La métaphore populaire *testa* «vase de terre cuite» a entraîné la série des récipients *pot, carafe, carafon, cafetière*; mais le peuple recourt également pour «tête» à une autre série synonymique qui comprend certains noms de fruits et légumes, *pomme, coco, cassis, melon, coloquinte, calebasse, citron, citrouille*.

À part la tête, on repère dans les grilles d'autres groupes de figures ayant trait à:

- Gifle: tarte, beigne, pain (pâtisseries et viennoiseries)
- Coup de poing: marron, castagne, châtaigne (fruits)
- Personne naïve et dupe: pomme, poire (fruits)
- Imbécile: courge, cornichon, noix, banane (légumes et fruits), œuf, nouille (ingrédients divers), gourde, cruche (récipients)
- Chance: pot, bol (récipients)
- Difficulté: nougat, tarte (pâtisseries)

La plupart des mots de ce corpus procèdent d'une longue et vieille tradition, mais on y compte également des acceptions «branchées», par exemple de *coq, légume ou végétal* recueillies dans le *Dictionnaire des mots branchés*, car la gastronomie est encore actuellement source de création lexicographique. Comme l'affirme Pierre Merle (1986): «Le Forum des Halles constitue aujourd'hui le centre névralgique du branchement parisien».

Ces emplois imagés suscitent une question: pourquoi donc le locuteur recourt-il à la métaphorisation? C'est l'affect (González Rey, 2002: 238-240), répondant au besoin d'exprimer ses émotions et ses sentiments, qui explique la préférence pour les énoncés forts, relevés, savoureux, succulents, copieux, épicés, pimentés. Ils impliquent quelquefois la présence d'un interlocuteur aigri, vinaigré, indigeste, ou au contraire, celle d'un récepteur complice, capable de savourer, goûter, déguster la polyphonie dont ils sont enrobés.

Bibliographie

- Caradec, F. (1989): *N'ayons pas peur des mots: dictionnaire du français argotique et populaire*, Larousse, Paris.
- Charaudeau, P. (1992): *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Fontanier, P. (1968): *Les figures du discours*, Flammarion, Paris.
- González Rey, I. (2002): *La phraséologie du français*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Guillemard, C. (1990): *Les mots de la cuisine et de la table*, Belin, Paris.
- Merle, P. (1986): *Dictionnaire du français branché*, Éditions du Seuil, Paris.
- Ullmann, S. (1969): *Précis de sémantique française*, Francke, Berne.

Polyphonie et discordances à l'Exposition coloniale de 1931 à Paris-Vincennes

Anne-Marie Arnal Gély
Universidad de Jaén

Les Parisiens, depuis l'Exposition de 1855¹, s'étaient habitués à visiter des installations consacrées aux colonies. L'idée en était de porter l'accent sur l'oeuvre coloniale en offrant des visions variées de chaque pays dans une intention didactique, mais le grand public n'en retint que le côté exotique des objets exposés et le pittoresque des multiples spectacles présentés. Au fil des ans, toutes les expositions réservaient une place de plus en plus importante à cette section, à tel point qu'en 1906 est créé le Comité National des Expositions Coloniales qui interviendra dorénavant dans toutes les expositions tant en France qu'à l'étranger. Cette même année, c'est à Marseille, surnommée la Porte de l'Orient, qu'il s'étrenne avec l'Exposition Coloniale Nationale². Paris, cependant, n'avait jamais encore été le siège d'une exposition monographique coloniale d'envergure. En 1910, on commence à parler d'un projet où il est question d'y présenter une vision de l'Orient et de l'Extrême-Orient. En 1913, le but est défini: «Notre empire d'outre-mer s'est étendu, son organisation s'est perfectionnée, ses merveilleuses ressources se sont accrues. Il convient d'en établir le bilan, d'en tracer le vivant inventaire, de placer le public, l'opinion devant les faits et les résultats».

Paris serait cette fois choisie comme organisatrice d'une Exposition coloniale internationale et posséderait en outre un musée permanent des colonies³. La première Guerre Mondiale éclatant, le projet de Paris fut reporté à

1 Pour cette occasion, on avait choisi une fidèle reproduction du Palais du Bardo à Tunis, devenue aujourd'hui l'Observatoire météorologique du Parc Montsouris.

2 Marseille était alors le port d'embarquement et de débarquement des troupes coloniales et où la majeure partie des produits coloniaux arrivait. Les autorités marseillaises souhaitaient que leur ville soit considérée comme le siège exclusif des expositions coloniales.

3 La France était le seul pays colonialiste ne possédant pas encore d'installation permanente consacrée à son Empire d'outre-mer.

1920 ou 1921⁴ lui conférant alors un caractère interallié. Finalement, Marseille abriterait une exposition coloniale nationale en 1922 et l'Exposition coloniale interalliée de Paris se célébrerait en 1925. Mais cette date ne put être définitivement retenue car cette année-là allait avoir lieu l'Exposition internationale des Arts décoratifs. On pensa la reporter à 1928, date considérée comme précipitée par le nouveau Commissaire général nommé en 1927, Lyautey. Ce dernier ayant pris contact avec les pays susceptibles de participer à l'événement et les calendriers des uns et des autres étant chargés, il fallut réajuster une fois de plus la date de l'Exposition: on n'irait pas au-delà de 1931. Quant aux pays qui accepteront définitivement d'y participer avec des pavillons indépendants: le Danemark, la Belgique, l'Italie, les Pays-Bas et le Portugal, pour l'Europe, et, pour le reste du monde, les États-Unis, les Philippines et le Brésil⁵.

Du point de vue idéologique, il était clair que l'Exposition coloniale aurait «un rôle de propagande directe» et ferait le point sur «l'œuvre coloniale réalisée par la France dans son empire colonial» et sur «l'apport des colonies à la France» (Ageron, 1984: 570). Le Ministère des Colonies fit imprimer en 1930 une publication où les buts de l'Exposition étaient définis: «matérialiser sur le sol métropolitain la présence lointaine de toutes les parties de l'Empire»; «elle sera une justification et une réponse. Il faudra bien que le peuple de France sente en lui s'émouvoir un légitime sentiment d'orgueil et de foi» (Ageron, 1984: 570). André Demaison (1931: 17-18), dans son «Adresse au visiteur» de l'*Exposition coloniale internationale. Guide officiel*, suit ces directives et reprend les *leit-motiv* de l'idéologie nationaliste dominante⁶, curieusement fait siens par cette Troisième République passionnée d'expansion coloniale, identifiée à l'idée de progrès et à celle de mission civilisatrice⁷:

4 À la demande du Conseil municipal de Paris, le 27 décembre 1918 (Ageron, 1984: 565).

5 La Grande Bretagne tergiversa longtemps et finit par décliner l'invitation en donnant comme causes la British Empire Exhibition de 1924 à Wembley et le contrecoup de la crise post-crack de Wall Street, alors que la Palestine, sous mandat britannique, construisit son propre édifice sans doute parce que le Liban et la Syrie auraient leur palais. L'Espagne, particulièrement gallophobe à ce moment-là, refusa simplement toute participation alors que le Canada ou l'Union Sud-Africaine promirent une modeste contribution en montant un stand à la Cité des Informations (Lebovics, 1995: 67, et Ageron, 1984: 579).

6 Que Louis Marin (1871-1960), aussi bien du haut de sa chaire d'Anthropologie que de son siège de député de Lorraine, se chargeait de transmettre à ses auditeurs et aux partisans du Parti colonial.

7 Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, on parle de darwinisme social «mais à la conquête succède la 'mission civilisatrice' (...). Au militaire succède l'administrateur. Sous l'influence 'bénéfique' de la France des Lumières, de la République colonisatrice, les 'indigènes' sont replacés au bas de l'échelle des civilisations, alors que la thématique proprement raciale (de l'ethnocentrisme ambiant) tend à s'effacer». Néanmoins les passants, apparaît un «autre-indigène» en quelque sorte «docilisé», susceptible d'évoluer, qui justifie cette mission (Bancel et al., 2000: 5, 9).

Vous êtes venu parce que vous avez senti que la grande collectivité humaine France⁸ avait aujourd'hui des horizons plus vastes (...). C'est cette nouvelle France, solide et nettement délimitée dans sa variété et sa grandeur, que vous avez voulu connaître, (...). Pour entrer, je ne saurais vous donner de meilleur mot de passe que celui du Maréchal Lyautey, le grand Français aux conceptions humaines si hautes: «Il faudra que l'on trouve dans cette Exposition, avec les leçons du passé, l'enseignement du présent et surtout les enseignements pour demain. Il faudra qu'on sorte de l'Exposition, résolu à faire toujours mieux, toujours plus grand, plus large, plus souple».

L'Exposition, splendidement montée, inaugurée solennellement⁹ le 6 mai 1931, représentait cette «plus grande France», à laquelle on accédait par la vaste esplanade de Vincennes et la Porte de Picpus —aujourd'hui, Porte Dorée—, qui, sous la baguette de l'architecte Henry Bazin, avait pris l'allure d'un Moyen-Orient occidentalisé. Le public était accueilli par de blanches colonnes stylisées et des palmiers géants, sous un ciel que l'on espérait bleu et au milieu d'une foule que l'on avait voulu exotique¹⁰. Ce décor était destiné à donner une vision romantique d'un conglomérat ethnique centralisé et unifié par la politique de Paris. L'Exposition occupait plus de 600 hectares dont un lac, le Lac Daumesnil, situé en son centre, un parc zoologique, et un musée permanent des colonies abritant à son tour un aquarium d'espèces tropicales¹¹. Il y avait des restaurants typiques dans chaque section offrant leurs spécialités et un programme chargé de spectacles en tous genres tout au long de la journée et en soirée. On pouvait s'y rendre par la nouvelle ligne 8 du

-
- 8 L'expression de la «plus grande France» sera constamment répétée durant les mois que dura l'Exposition. Il ne fallait plus que les Français qui la visitaient se contentent d'assister passifs aux nombreux actes, curiosités et spectacles prévus: ils devaient se sentir solidaires d'une œuvre nécessaire à laquelle on les invitait à participer.
- 9 «Le cortège officiel, escorté par un escadron de spahis aux chatoyantes couleurs, comprenait trois voitures: dans la première, se trouvaient le président et le maréchal Lyautey; dans la deuxième, le gouverneur général Olivier, délégué général à l'Exposition, ayant, à sa droite, le prince di Scalea, ministre d'État, sénateur, commissaire général d'Italie, doyen de l'Assemblée des commissaires généraux étrangers; dans la troisième voiture, les secrétaires généraux de la Présidence de la République et du commissariat général de l'Exposition», (cf. *L'Illustration*, 1931: 4). Sous le péristyle du musée permanent les attendaient le Président du Conseil, Pierre Laval, et Paul Reynaud, Ministre des Colonies, et, à l'intérieur, bien d'autres éminentes personnalités, tel le tout jeune empereur d'Annam accompagné du gouverneur général Pasquier. Elle ferma ses portes au mois de novembre suivant.
- 10 Paul Morand écrit: «Les Tropiques à Vincennes (...). Parisiens sédentaires des Tropiques sans moustiques, ni venins, sans soif, ni fièvres» (*L'Illustration*, 1931: 329). En fait, la foule des gens costumés était formée par les figurants recrutés dans la plupart des contrées d'outre-mer.
- 11 Ces deux derniers existent toujours, bien que le musée vienne de fermer ses portes en tant que Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie dont les collections seront transférées au nouveau Musée des Arts et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques, signé Jean Nouvel, qui ouvrira ses portes, Quai Branly, en 2006 et qui regroupera les collections —peu mises en valeur— éparpillées dans plusieurs autres musées. Par contre l'aquarium reste ouvert au public. L'ancien Musée des Colonies est l'objet d'un concours d'idées et, jusqu'à son affectation définitive, sera consacré à des expositions temporaires.

métro et avoir un premier aperçu d'ensemble soit à bord d'un petit train circulaire, soit en empruntant un bus puis un bateau jusqu'à l'île occupant le centre du lac. On avait l'impression d'entreprendre un voyage à la Jules Verne.

En suivant l'itinéraire recommandé par André Demaison (1931: 31-35), une fois l'entrée passée, à droite, on trouve tout d'abord la Cité des Informations où, on l'a vu, certains pays avaient aménagé des stands et où, également, étaient donnés des renseignements complets sur l'empire, tant du point de vue des structures créées que de la productivité des différents pays, selon leurs caractéristiques, que du potentiel qu'ils offraient. Cette mise en valeur des réalisations de la République était destinée à sa propre publicité et aussi à convaincre ceux qui cherchaient à travailler dans un nouveau secteur, qu'ils trouveraient dans ces contrées, administrées par la France et où la langue n'était plus un problème, de quoi répondre à leurs attentes¹². Plus loin, le dépaysement continue Route des Fortifications: Madagascar accueille le visiteur avec un imposant pavillon où l'on prend connaissance des réalisations françaises passées et à venir. Le pavillon étonne par l'étrange haute Tour des Bucrânes couronnée d'un bloc formé par quatre têtes du dieu Boeuf. De l'autre côté de la Route de la Croix Rouge, on arrive en Extrême-Orient par l'intermédiaire des bâtiments représentant l'Union indochinoise — composée de la Cochinchine, du Tonkin, de l'Annam, du Cambodge et du Laos. Pour l'occasion, on a sélectionné de magnifiques objets produits par ces grandes civilisations au cours de plusieurs siècles et les défilés colorés et solennels attirent de nombreux visiteurs. Plus avant, au bord du lac, on peut visiter la reproduction d'une habitation des pêcheurs descendants des anciens colons français de Saint-Pierre-et-Miquelon. De là, on passe aux pavillons des Missions protestante et catholique auxquelles la Troisième République a voulu rendre hommage car elles sont inhérentes à l'installation des colons par l'exercice, à part leur mission évangéliste, de fonctions sanitaire et éducatives d'appui. Le *Guide* dit ici que lorsqu'un Européen se trouve sous les Tropiques et aperçoit «un clocher construit par des ouvriers que leur foi rendit habiles, c'est une vision française qui s'offre à lui et le saisit d'émotion, quelles que soient ses opinions et ses croyances». Un peu plus loin, sur la Grande Avenue des Colonies françaises, sont situées la Guinée, l'Inde française, la Somalie et la Polynésie représentée, bien sûr, par Tahiti. Cette dernière non seulement expose ses produits (vanille, perles, phosphates), mais évoque à travers Loti et Gauguin l'univers fabuleux des îles paradisiaques. D'autres îles suivent et font rêver: la Nouvelle-Calédonie¹³, les Nouvelles-Hébrides, la Martinique, la Réunion et la Guadeloupe qui mènent vers la re-

12 Depuis le XIX^e siècle, pour les pays colonialistes, la possession de nouveaux territoires représentait l'apport de matières premières à bon marché et aussi une création importante de postes d'emploi (personnel militaire, fonctionnaires, enseignants et techniciens de toutes sortes).

13 André Maurois écrit: «Les femmes de Gauguin existent; je les ai vues dans le pavillon de la Nouvelle Calédonie» (Demaison, 1931: 13).

production à échelle du temple d'Angkor Vat, incomparable représentant de l'architecture khmère du XII^e siècle, clou de l'Exposition. Son importance et sa signification pour le peuple khmer furent comparées à celles de la cathédrale de Paris pour les Français. «Pour attirer les visiteurs et les retenir —disait le Résident général, Pierre Guesde— il était indispensable de recourir à toutes les séductions du pittoresque et à la magie irrésistible de l'art» (Lebovics, 1995: 82). Demaison recommande au visiteur, pour en apprécier toute la beauté, de venir contempler le coucher du soleil sur les cinq tours du temple (Demaison, 1931: 61).

Après cela, c'est l'A.O.F. (Sénégal, Guinée, Côte-d'Ivoire, Dahomey, Mauritanie, Soudan, Haute-Volta —actuel Burkina Faso—, Niger) avec son architecture de terre qui apparaît. Ce palais de boue de couleur rouge abrite des stands didactiques sur l'évolution de ces pays. Puis dans des ruelles étroites, des artisans montrent leur savoir faire et vendent toutes sortes d'objets de leur fabrication. Sur le même site, se trouve le «village fétichiste» où 200 figurants exécutent devant le public les tâches quotidiennes et où se produisent tour à tour quatre compagnies de danses africaines venues de la Côte-d'Ivoire, du Soudan, du Dahomey et du Haut Niger. Puis, c'est l'A.E.F. (Gabon, Moyen-Congo, Oubangui-Chari —actuelle Rép. Centrafricaine—, Tchad) avec ses huttes et une tour surmontée d'une plateforme d'observation et d'un phare où, tous les soirs, un détachement des Forces d'outre-mer vient honorer le drapeau.

L'Afrique du Nord, maintenant, dresse ses pavillons du Maroc, de la Tunisie et de l'Algérie dont la construction, admet Demaison, n'est en fait qu'une «synthèse stylisée». On y retrouve des maisons indigènes, des souks et leurs cafés typiques, des dioramas, des mosquées et leurs minarets et, comme partout, des stands didactiques où l'on pouvait se rendre compte de l'apport de la France. Derrière le pavillon du Maroc, il y a même une école où les soldats de toutes les ethnies présentes reçoivent des cours de langue à certaines heures de la journée. La fondatrice de la Ligue pour l'instruction des illettrés, explique qu'en 30 ou 40 leçons, il est possible d'acquérir les bases du français oral et écrit. Finalement, on arrive au Togo et au Cameroun, récemment confisqués à l'Allemagne et mis sous mandat français par la Ligue des Nations, dont tous sont fiers.

À partir de là, ce sont les pays invités qui se succèdent. Parmi eux, les États-Unis. Ils remportèrent un réel succès avec la réplique de Mount Vernon, la résidence privée de Washington. On pouvait y voir son bureau personnel et la chambre où Lafayette s'était reposé lors de sa visite au héros américain pour lui remettre la copie en bronze de la clé de la Bastille, en 1793. Dans les ailes de ce pavillon sont installés les stands de Puerto Rico, Hawaï, les Îles Vierges, Samoa, les Philippines, Panama et l'Alaska. Un autre pavillon spectaculaire attire l'attention des visiteurs: celui de l'Italie dont le gouvernement fasciste exhibait une réplique de la basilique de l'époque de Septime Sévère, Leptis Magna, située en Libye. Personne ne fut dupe: sa revendication de souveraineté sur les territoires de l'ancien Empire romain ne pouvait être plus claire.

Pour fermer le cercle, la dernière visite était, dans l'esprit des organisateurs, incontournable¹⁴: celle du *Musée des colonies et de la France extérieure*. On n'avait pas regardé à la dépense pour ce temple consacré à l'empire colonial français et à l'action bienfaitrice du pays dans des contrées considérées comme primitives. Durant l'Exposition, il servit au Maréchal Lyautey et à Paul Reynaud de palais de réception de personnages illustres. Son architecte en fut Albert Laprade qui allia l'ancien et le moderne. En effet, si la pierre sculptée du Poitou habille la façade, le bâtiment aux lignes extrêmement épurées, est en béton, ce qui était encore rare à l'époque. Les bas-reliefs d'Alfred Janniot, décorateur du paquebot *France*, couvraient 1.100 m². Autour d'une figure de l'abondance et des grands ports maritimes et aériens de France, se trouvent l'Afrique, Madagascar et les Antilles à gauche, l'Asie et l'Océanie à droite, offrant à la métropole leurs richesses. La salle centrale, dessinée par Laprade, s'inspira des patios hispano-mauresques par sa lumière zénithale. Elle était ornée d'une fresque de 600 m² de Ducos de la Haille et de ses élèves des Beaux-Arts, hommage de la France aux cinq continents, ainsi qu'à l'art, la science, la paix, le travail, le commerce, l'industrie, la liberté et la justice. Le musée, de part et d'autre de l'entrée, possédait deux bureaux ovales consacrés à l'Afrique et à l'Asie. Les fresques murales du premier sont de Louis Bouquet et traitent des apports artistiques et intellectuels de l'Afrique à la France. Le mobilier est d'Emile-Jacques Ruhlman. La décoration du deuxième est d'André et Ivanna Lemaître et l'ameublement, d'Eugène Printz. Les matériaux nobles employés par tous ces artistes art déco provenaient généralement des continents qu'ils représentent. Rappelons que dans les dépendances on avait installé une attraction nouvelle pour l'époque: un grand aquarium d'espèces tropicales qui existe toujours.

Mais, sous le vernis brillant de l'Exposition, les bases se craquelèrent. Déjà, en 1925, des voix avaient commencé à s'élever contre le colonialisme. Parmi elles, celle d'André Gide au retour de son voyage au Congo. En 1930, avait eu lieu à Yen-Bay, en Indochine, une révolte paysanne (Lebovics, 1995: 107). Les insurgés avaient été exécutés. Peu avant l'inauguration de l'Exposition, à Toulouse, il y avait eu une distribution de tracts qualifiant l'Exposition de «célébration du colonialisme». Puis, à Paris, trente-trois Annamites avaient été arrêtés à la sortie d'un meeting au Quartier Latin. L'organisateur en avait été Nguyen Van Tao, membre du Parti communiste indochinois fondé à Hong Kong en 1930. Il voulait faire connaître le mécontentement de ces compatriotes paysans durant l'Exposition. D'autres organisations tentèrent aussi de s'infiltrer parmi les ouvriers d'outre-mer venus travailler à l'Exposition. Un *Véritable Guide de l'Exposition coloniale* avait été publié. C'était un pamphlet de huit pages dénonçant les bas salaires des ouvriers des Antilles et d'Indochine (Lebovics, 1995: 111). De même, il s'était formé un Comité de lutte contre l'Exposition —dénonçant ces mêmes salaires— que le CAI (Contrôle et Assistance

14 Cependant, depuis l'Exposition et même après sa transformation par Malraux en 1960, il a été boudé.

des Indigènes) était parvenu à juguler. Mais ceux qui probablement réussirent à se faire entendre plus fort que les précédents furent les surréalistes. Sous l'impulsion du Komintern, ils montèrent une exposition parallèle appelée *L'Exposition anti-impérialiste* qui dura de juillet 1931 à février 1932¹⁵ (Ageron, 1984: 571). Elle était installée dans trois pièces du pavillon soviétique de l'Exposition des Arts décoratifs. Il y avait des photos de gros œuvres réalisés aux colonies accompagnées de commentaires dénonçant les nombreux accidents mortels. Pour illustrer le fétichisme, ils avaient exposé des statues de Saint-Sulpice face à des masques tribaux de leur propriété. Le célèbre tract distribué à l'entrée de l'Exposition coloniale officielle, intitulé: «Ne visitez pas l'Exposition coloniale!», était signé, entre autres, par Breton, Éluard, Aragon, Char, Tanguy, Thirion, etc. Le texte finissait ainsi: «Aux discours et aux exécutions capitales, répondez en exigeant l'évacuation immédiate des colonies et la mise en accusation des généraux et fonctionnaires responsables des massacres d'Annam, du Liban, du Maroc et de l'Afrique Centrale».

Si l'on regarde les chiffres officiels des entrées¹⁶ à l'Exposition, le bilan est grandement positif. Cependant, certains responsables ne montraient qu'une satisfaction mitigée. Dans son rapport de 1932, Lyautey lui-même reconnaît:

À un an de sa clôture, l'on est en mesure de constater que si l'Exposition a produit son maximum d'effet et atteint ses buts d'éducation vis-à-vis des masses et surtout de la jeunesse, elle n'a en rien modifié la mentalité des cerveaux adultes, ou ceux des gens en place qui n'étaient pas par avance convaincus. (Ageron, 1984: 583)

Ajoutons qu'une autre des raisons de cet échec relatif se trouve dans le fait d'avoir été trop retardée. En effet, les événements qui avaient commencé de se produire faisaient déjà trembler les bases d'un monde révolu.

Bibliographie

- Ageron, Ch.-R. (1984): «L'exposition coloniale de 1931», in Nora, P. (dir.): *Les lieux de mémoire*, 1, *La République*, Gallimard, Paris.
- Bancel, N. et al. (2000): «Ces zoos humains de la République coloniale», *Le Monde Diplomatique*, août 2000.
- Demaison, A. (1931): *Exposition coloniale internationale. Guide officiel*. Éditions Mayeux, (Imp. Kapp), Paris.
- Lebovics, H. (1995 [1992]): *La vraie France. Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Belin, Paris.
- L'illustration*, supplément du 27 juin 1931 (album hors série).

15 Du 24 septembre au 31 octobre 1931, le CAI comptabilisa 2.380 entrées (Lebovics, 1995: 113).

16 Trente-trois millions de visiteurs. Mais en comptant les entrées exclusives au zoo et à l'aquarium et les quatre tickets de visite complète du vendredi, il serait plus juste de parler d'environ huit millions (Ageron, 1984: 577).

Panorama de la última canción francesa: intertexto y literatura (II)

Belén Artuñedo Guillén

Universidad de Valladolid

Al abordar las formas de intertextualidad en la canción francesa, resulta inevitable considerar la versión como una forma de relectura del texto que puede abrir campos de significado nuevos. Podríamos pensar que la reinterpretación de canciones, las versiones como práctica habitual dentro del género, puede tener su origen en la connivencia entre los autores e intérpretes, sin embargo creemos que, en el panorama de la canción francesa actual, adquieren la dimensión de una nueva propuesta de lectura y recreación de los textos, vinculada estrechamente a las formas de la interculturalidad o multiculturalidad.

En primer lugar, queremos detenernos en un aspecto que ha llamado nuestra atención por su regularidad y que hemos denominado «l'arabesque»; esta denominación da cuenta de un doble comportamiento de la canción en los últimos años en Francia: por un lado la arabización de canciones emblemáticas francesas interpretadas por músicos de origen árabe y, por otro lado, la adopción por parte de músicos franceses de formas musicales árabes para reinterpretar canciones que, en su origen, no mostraban ninguna referencia a otra cultura. Nos referimos, en el primer caso, a los cantantes *raï* (música de origen argelino pero identificada con la música del Magreb en general y extendida a la música de los «beurs» como seña de identidad), que de manera recurrente han grabado canciones francesas cantadas en francés vertidas a formas musicales árabes. Así, por ejemplo, Rachid Taha interpreta en uno de sus primeros discos «Douce France» de Charles Trenet, convirtiéndola en un himno que traduce una clara intención de proyección de identidad. Cuando Taha canta «Douce France, cher pays de mon enfance» exaltando las bondades del país de origen, se podría pensar en una lectura irónica del texto que asuma una intención de denuncia de una situación paradójica: la situación de los franceses de origen árabe que siguen enfrentándose a problemas de asimilación/integración. Sin embargo, creemos que, en el contexto de otros casos similares, realmente existe una voluntad de afirmación de

identidad que confiere al texto una nueva lectura, la única aceptable en la Francia multicultural actual. Otros ejemplos que podemos citar son Natascha Atlas, cantante de origen egipcio, interpretando como canción *rai* «Mon amie la rose» de Françoise Hardy; o Cheb Mami, cantante argelino, interpretando «Il voyage en solitaire» de Gérard Manset; también fuera del ámbito de la música *rai* y del tema que nos ocupa, pero dentro de la música llamada étnica, las versiones de Salif Keita, músico de Mali, interpretando con tambores africanos «Avec le temps» de Léo Ferré, o «C'est un parc» de Gérard Manset revelan la vocación de apropiarse un repertorio que ha marcado la edad de oro de la canción francesa.

Así pues, interpretamos esta recreación y apropiación de los textos como una actitud que nos obliga a una relectura y recepción de las canciones contextualizada de manera explícita por la versión. Estos cantantes nos están diciendo «On connaît la chanson» como forma de identidad, es decir, «on connaît vos chansons», enfrentándose al rechazo de sectores del público, tanto del nacionalismo del «Front National» como del nacionalismo integrista árabe.

La canción francesa vuelve a ser por lo tanto un espacio significativo de reconocimiento e identificación cultural, no solo en el caso de cantantes de origen extranjero que eligen el francés como lengua de expresión artística (Carla Bruni, italiana; Keren Ann, israelí; y, años antes, Jane Birkin, inglesa) sino también de cantantes de origen árabe, algunos de ellos de nacionalidad francesa, que incluyen, en su repertorio *rai* en árabe, canciones francesas cantadas en francés.

Una cantante que ha retenido nuestra atención por el éxito reciente de sus trabajos discográficos es la cantante argelina Souad Massi, considerada la Carla Bruni de expresión árabe. Sus canciones están llenas de nostalgia y de rebeldía y ha sido comparada a Joan Baez o Tracy Chapman. En dos años en Francia, ha editado dos discos *Raoui* (2001) y *Deb* (2003) en los que canta en árabe, francés e inglés; de sus canciones francesas destacamos la versión arabizada de «Paris» de Marc Lavoine, que interpreta en dúo con el autor. Esta canción nos remite a otro aspecto importante en el panorama actual de la canción: el lugar que ocupa el espacio urbano como territorio de identidad y reconocimiento. Souad Massi hace suya esa tensión del espacio que se resiste a sus habitantes y la lectura de París se ve modificada por la nueva voz que relee en el marco del conflicto de la integración/asimilación que marca a la sociedad francesa desde hace años¹. Otro ejemplo de esta tematización de la ciudad como objeto de lectura de la resistencia a la integración lo tenemos en el cantante también argelino Idir que en el disco titulado *Identi-*

1 Las canciones de Souad Massi así como las de Idir constituyen la BSO de la película *Inch'Allah dimanche* (2001), de la directora argelina Yamina Benguigui, película que muestra los orígenes del conflicto de la integración/asimilación, centrándose en las situaciones creadas por la «Loi de Regroupement des familles» en Francia.

tés, trabajo en el que colaboran numerosos músicos del ámbito francófono de la música étnica (Salif Keita, Zebda, Manu Chao, L'Orchestre Nationale de Barbès, etc.), realiza una versión de una canción tan emblemática y reconocible como «San Francisco» de Maxime Leforestier, titulada «Tizi Ozou». En este caso, la reinterpretación significa también la elección de otra voz, la otra lengua, el árabe; no se trata de una traducción sino de una recreación a la que se suma el autor de la canción, Maxime Leforestier, cantando en árabe, colaboración que se impone en su significado casi de militancia política; la versión árabe de la canción francesa se suma así a la reflexión sobre la identidad que Idir realiza en su trabajo. En todos estos ejemplos propuestos, lo que queda de relieve es que la asimilación e integración de la canción francesa por parte de músicos «emigrantes» de ámbito francófono, su manera de decir «on connaît la chanson», representa una forma de afirmación de pertenencia a la identidad de un país.

Esta forma de reescritura nos remite a otros ejemplos anteriores en el tiempo y que tuvieron una enorme proyección: así, la versión *reggae* de «La Marseillaise» de Serge Gainsbourg (denostada por el «Front National») o la reescritura que Renaud hizo de «Le déserteur» de Boris Vian, que proponía una nueva contextualización del tema a partir de su «embrayage» en la realidad política del momento y de un nuevo registro lingüístico («Monsieur le Président/je vous fais une bafouille/que vous lirez sûrement/si vous avez des couilles»).

Otro signo que nos ha parecido significativo en el reciente panorama discográfico francés ha sido uno de los últimos trabajos de Jane Birkin, titulado *Arabesque*. El recorrido es justamente el inverso; Jane Birkin arabiza las canciones de Serge Gainsbourg que interpreta en francés mediante la instrumentación y arreglos de los temas, recreándolos en los rasgos más reconocibles de la música *rai*; podríamos analizarlo como una respuesta a la tendencia que hemos comentado anteriormente, una respuesta en el mismo idioma, pero esta vez para decir «on connaît votre musique» o bien «on se reconnaît dans votre musique».

La versión como forma de reescritura es una práctica nada sorprendente en este género pero, si estamos acostumbrados a estas recreaciones permanentes de las canciones, creemos que, actualmente, hay numerosos signos que nos permiten enmarcar la renovación de la canción francesa en el ámbito de la definición de una nueva identidad en permanente tensión entre integración y asimilación, entre interculturalidad y multiculturalidad.

La multiplicidad de versiones de una canción incide en su catalogación y en su recepción y nos delimita otro campo de reflexión sobre la intertextualidad y la polifonía en la canción francesa: la canción convertida en himno o el himno convertido en canción. Podemos acercarnos a esta consideración a partir de un disco, *Motivés* (Tactikollectif, 1998) del grupo Zebda, de Toulouse. La versión está en el origen del proyecto del disco que se propone actualizar la canción como discurso colectivo a partir de la relectura de canciones-himno. La recreación de tres canciones emblemáticas de la historia de

Francia como «Le Temps des cerises» (La Comuna), «La Butte Rouge» (Primera Guerra Mundial), «Le Chant des partisans» (Segunda Guerra Mundial), entre otras canciones-himno en otros idiomas, nos sitúa ante el problema de la reformulación y la responsabilidad: la reinterpretación de estas tres canciones tiene desde el principio vocación de acción política, objetivo conseguido pues no solo «Motivés, le chant des partisans» se convirtió en un *hit parade* y en la canción más cantada y bailada por los jóvenes en Francia sino que además adquirió el estatus de himno de un movimiento ciudadano, la plataforma «Motivés», que concurrió a las elecciones con un índice de aceptación muy elevado si tenemos en cuenta la falta de perfil político de los candidatos. La relectura de los textos por parte de un grupo «beur» en el contexto sociopolítico de ese momento significa, a nuestro entender, la apropiación por una parte de la sociedad francesa de un discurso histórico colectivo: el discurso revolucionario.

La cita constituye otro ámbito de reflexión en torno a la polifonía en la canción. Como discurso mostrado, entrecomillado y como clave interpretativa del texto de la canción y articuladora de la ironía, el sarcasmo y la crítica, interviene en un número significativo de canciones planteándonos un reto interpretativo. La cita de fragmentos de canciones bien como cita textual, como cita musical o como cita interpretativa nos sitúa ante la necesidad de realizar una lectura intertextual y polifónica.

Uno de los textos más citados y versionados de la canción francesa es el himno nacional, «La Marseillaise». Citábamos antes la controvertida versión de Gainsbourg a la que podemos agregar la realizada por el grupo «Mysanthrope» (en la cual citan la versión interpretada por Mireille Mathieu, en una construcción de «mise en abîme») y la utilización del texto por Manu Chao en «Paris va crever d'ennui» o por Marc Lavoine en «C'est ça la France». Del mismo modo la «devise republicaine» aparece una y otra vez en numerosos textos de canciones, también en el ámbito del *rap*, evidentemente para ser cuestionada.

El grupo Zebda, mencionado con anterioridad, obtuvo un éxito inesperado con su primer trabajo discográfico, *Le bruit et l'odeur*, título entresacado de un discurso pronunciado por Jacques Chirac, en el que se hacía eco de las preocupaciones de los franceses por la inmigración. En la canción que lleva el mismo título aparece como fondo el discurso y la voz de Chirac pronunciando su célebre «si vous ajoutez le bruit et l'odeur (des immigrés) eh bien, le travailleur français devient fou. Et ce n'est pas être raciste que de dire cela».

El *rap* como género, debido a la manera de decir y a la modulación lineal de la musicalidad del texto, que permite uniformizar o multiplicar voces, utiliza el recurso a la cita de otras canciones, publicidades o títulos de manera reiterada; tal es el caso de Doc Gynéco en su canción «Hexagone» (*Liaisons dangereuses*, 1998), en la que escuchamos a Jacques Brel cantando «La France est un pays de flics».

La canción que nos parece más significativa en el tema que nos ocupa y que nos remite a uno de los aspectos de la renovación literaria de la canción

francesa es la versión del poema de Jacques Prévert «Étranges étrangers» realizada por el grupo «Rap de Vivre» (*Album Jacques Prévert 100 ans*, Radio-France, 2000). La versión musical de poemas es tradicionalmente una forma de recreación de textos utilizada por la canción como género, pero en este caso no se trata de una simple musicalización del poema: tras el poema recitado escuchamos la reinterpretación en forma de *rap* y la actualización del texto de Prévert en una letra que pone de relieve la actualidad del texto de este poeta y la necesidad de pensar la identidad; la canción en realidad es el comentario del texto, se dirigen directamente al poema para reivindicar uno de los valores fundamentales de la República: «la fraternité». Es la glosa del texto la que se introduce en la canción para actualizar y releer el poema en una nueva dimensión sociopolítica. Los versos de Prévert «étranges étrangers/vous êtes de la ville/même si vous en mourrez» se transforman en «nous sommes de cette ville/nous sommes de cette vie/même si mal nous vivons/même si nous en crevons». En la misma letra de la canción la afirmación «à travers le temps je fais une sorte de traduction» constituye la declaración explícita del trabajo de reescritura en el régimen de la intertextualidad y del cambio de voz que introduce una primera persona de plural que pregunta al poeta: «Eh Prévert, peut-on se dire frères?».

En este recorrido sobre varios aspectos de la renovación de la canción francesa desde la óptica de la intertextualidad y la polifonía hemos podido ver que la versión en sus diferentes formas plantea una nueva forma de interpretación y recreación de los textos dentro del género, que nos está diciendo mucho actualmente de una sociedad sumida en la contradicción de su divisa republicana y la resistencia a la interculturalidad como única forma de integración que algunos sectores sociales sienten como pérdida de identidad, de su «francité» y que relanzan el debate sobre la identidad y las posibles respuestas a la pregunta: «¿Qué es ser francés?».

Bibliografía

- (2001): «Musiques actuelles, quatrième génération», *Le français dans le monde*, 318, 49-60.
- Béthune, Ch. (2003): *Le rap, une esthétique hors la loi*, Autrement, París.
- Perrier, J.-Cl. (2002): *Nouvelle vague. La jeune chanson française depuis 1981*, La Table Ronde, París.
- Reijasse, J. (2002): *Zebda de A à Z*, Music Book, París.
- Saka, P. (1994): *La chanson française à travers ses succès*, Larousse, París.
- Saka, P. y Plougastel, Y. (1999): *Guide de la chanson française et francophone*, Larousse, París.

Panorama de la última canción francesa: intertexto y literatura (I)

Javier Benito de la Fuente
Universidad de Valladolid

Después de una larga etapa de colonización anglosajona, es indudablemente noticia el poder oír un fondo musical en francés, por ejemplo en la publicidad. Una de estas sintonías que nos acompañan últimamente, y se infiltran casi sin que nos demos cuenta¹, es la de la canción «Quelqu'un m'a dit», en la voz de la musa de este renacer de la «chanson», Carla Bruni. Es significativo que este nuevo símbolo de algo tan importante para la cultura francesa sea de origen italiano, lo que refleja esa capacidad de atracción que sigue teniendo esta cultura: sin salirnos del ámbito musical, vemos la importancia que tienen, en estos momentos, cantantes de distintas generaciones pero que comparten el hecho de no haber nacido en Francia, o ser de familia «extranjera»: Jane Birkin, Manu Chao, Karen Ann, Souad Massi o la propia Bruni, cantantes que en muchos casos representan ellos mismos esa fusión cultural y musical de la que hablaremos en nuestras comunicaciones. Por otra parte, nos encontramos en la obra de muchos de los nuevos cantantes que han ido apareciendo en estos años con unos textos muy relacionados con la tradición poética de la «chanson française»: aunque en alguna entrevista la propia Carla Bruni haya negado su filiación con Brassens, por ejemplo, seguramente por temor a ser encasillada en una corriente demasiado relacionada con una época determinada (años 60 ó 70), ella misma dice: «Creo que durante unos años en Francia se ha perdido la tradición de la 'chanson'. Pero ahora hay un retorno y lo protagonizamos gente de 30 años. Hacemos canciones que se pue-

1 Evidentemente, la publicidad es siempre una señal de lo que está de moda o puede estarlo, de ahí que sea significativo el uso cada vez mayor del francés en anuncios; por otra parte, cuando una canción sirve de sintonía a una determinada campaña publicitaria siempre consigue mayores ventas, y es lo que está ocurriendo en España con el álbum de Carla Bruni, que se vende con la etiqueta de «incluye la canción del anuncio de... (una marca de café)».

den tocar con voz y guitarra, que gustan al público porque son emotivas. Hace falta un poco de ternura en estos tiempos difíciles»².

Efectivamente, ternura, melancolía e ironía, estrechamente relacionadas entre sí, y bañadas muchas veces de referencias culturales, cinematográficas o literarias, son elementos claves de este «renouveau» de la «chanson» que, como un elemento más, y como dice Carla Bruni, es obra de gente en torno a los 30, esa generación a la que en septiembre del 2003 dedicaba *Le Nouvel Observateur* un interesante dossier en el que de forma irónica y bajo el título «La rage des 30 ans. Ils en ont assez d'être des enfants sages» se expresaba el malestar de esa generación para la que todo parece más complicado: «Avant, tout était simple. Quand on avait 30 ans on lisait *Tel Quel* à l'envers et on portait une chapka à étoile rouge. Ou on lisait Minou Drouet et on rasait les murs. Maintenant, *Voici* coince sous le bras, on veut croire à l'avant-gardisme de Benjamin Biolay. Que faire? Avaler un tube de Ternesta ou passer chez Ardisson? Dévaler le boulevard Saint Michel en déclamant du Francis Ponge ou fantasmer sur son prochain article dans *Les Inrockuptibles*? Nous ne laisserons personne dire que 30 ans est aujourd'hui le plus bel âge de la vie!»³. Los treinta años constituyen hoy en día una frontera psicológica en la que termina la primera juventud (aunque vaya aplazándose cada vez más ese límite), de ahí que sea un terreno adecuado para que germine la melancolía relacionada con la duda, el no saber a dónde dirigirse, y también con la recapitulación acerca de lo que se ha vivido hasta ese momento: Tom Poisson, uno de estos nuevos cantantes, en su canción «Élisabeth Martin» escribe una carta de suicidio y a la vez recuerdo de amor: «Quand vous lirez cette lettre, je serai mort, je viens d'avoir trente ans et plus vraiment toutes mes dents»; por su parte, Vincent Delerm en su segundo disco que acaba de aparecer, *Kensington Square*⁴, hace un homenaje lleno de humor y melancolía, como es muy propio de él, a la generación nacida en 1973, en concreto a «Les filles de 1973 ont trente ans»: «Celles qui ont vu trois fois *Rain Man*, celles qui ont pleuré Balavoine, celles qui faisaient des exposés sur l'apartheid et sur le Che, celles qui ont envoyé du riz en Éthiopie et Somalie, celles qui disaient tu comprends pas», todas ellas, «les filles de mille neuf cent soixante-treize ont trente ans», igual que Tom Poisson recuerda en sus treinta años ese primer amor intenso, piensa en esa «Élisabeth Martin, pas ma mère, pas mon frère, pas ma maîtresse d'école, celle qui a plongé un matin sa bouche et sa langue dans ma bouche à l'automne», Vincent Delerm recuerda esa adolescencia de las chicas del 73, ese sentimiento de solidaridad que las llevaba a enviar arroz, ese gusto por películas como *Rain Man*, o cantantes como Daniel Balavoine, esos momentos escolares «celles qui disaient madame c'est vrai, on a rien compris au sujet».

2 Declaraciones extraídas de una entrevista con el suplemento *Metropolis* del diario *El Mundo* realizada durante el año 2003.

3 *Le Nouvel Observateur*, nº 2.028, 18-24 de septembre de 2003, p. 28.

4 No olvidemos que los jardines de Kensington están estrechamente relacionados con el personaje que mejor ha expresado esa resistencia a madurar y envejecer, Peter Pan.

Melancolía provocada, en esa frontera crítica de los treinta años, por la rapidez del paso del tiempo y sus efectos destructores, por el desajuste producido entre las ambiciones, la intensidad sentimental y el idealismo de la adolescencia y lo que se ha conseguido después, el tema al fin y al cabo ronsardiano del tiempo destructor de la juventud, de la «rose», que pierde por la tarde «les plis de sa robe pourprée et son teint au vostre pareil», y que debería apresurarse a disfrutar de la brevedad de la juventud. La melancolía siempre ha sido una de las características de la «chanson», no tenemos más que recordar la voz de Barbara, por ejemplo; y es un tema muy habitual en esta generación de nuevos cantantes, está presente en canciones de Carla Bruni, como «La Chanson triste» o «La noyée», y es constante en la obra de Dominique A., pero tal vez el más embebido de esa melancolía es Benjamin Biolay, para quien puede ser «Novembre toute l'année», título de una canción del 2001, hasta «Sous le soleil du mois d'août» (otra canción del mismo álbum, *Rose Kennedy*⁵) puede uno darse cuenta de que «la vie est courte, et comme je comptais dessus, triste, que la vie est triste lorsqu'on a déjà tout bu, douce, la pente est douce...».

Sin embargo, el amor es remedio, aunque breve, frente a esa destrucción del tiempo, ese tema tan renacentista aparece muy claramente en el «Quelqu'un m'a dit» de Carla Bruni: «On me dit que nos vies ne valent pas grand chose, elles passent en un instant comme fanent les roses, on me dit que le temps qui glisse est un salaud, que de nos chagrins il s'en fait des manteaux. Pourtant quelqu'un m'a dit... Que tu m'aimais encore». Por eso, porque el amor es dique frente a esos golpes del tiempo, el nombre propio aparece como un motivo obsesivo y recurrente en estas canciones francesas de los últimos años: el nombre es siempre simbólico, por eso era de gran importancia en esa poesía renacentista de la época de Ronsard, la «Cassandre» de este poeta, la «Diane» de Agrippa d'Aubigné, la «Olive» de Joachim Du Bellay, todas ellas eran la Amada y la Musa, y en sus nombres había connotaciones míticas y divinizadoras⁶; las «Musas» de los actuales cantantes-poetas pueden a veces llevar nombres exaltadores, como el «Raphaël» de Carla Bruni, ese nombre de arcángel le viene bien a la cantante para recordar que «il a l'air d'un ange, mais c'est un diable de l'amour, du bout des hanches, et de son regard de velours...», pero sobre todo le gusta jugar con la fonética de ese nombre: «Quatre consonnes et trois voyelles c'est le prénom de Raphaël, je le murmure à mon oreille et chaque lettre m'émerveille, c'est le tréma qui m'ensorcelle dans le prénom de Raphaël, comme il se mêle au 'a' au 'e', comme il les entremêle au 'l', Raphaël...». Ahora bien, en la mayoría de casos, los

5 Este nombre real sirve al autor como símbolo de vejez, de otoño de la vida que contempla el derrumbe de las ambiciones, una vida donde «Rose est si seule au soir de sa vie».

6 Aunque fueran nombres realmente llevados, puestos de moda por el gusto mitológico del XVI, el que las «Salviati», «Cassandre» y «Diane», se llamasen así era muy conveniente para la obra poética de Ronsard y D'Aubigné, que podían jugar con los temas de la princesa amada por Apolo y la diosa que hiere con sus flechas.

nombres de «musas» que aparecen en estas canciones tienen un cariz mucho más cotidiano y realista, podríamos decir, como las «Louise» o «Élisabeth», de Thomas Fersen, cariz que se adquiere todavía más mediante el uso del nombre + apellido, como en el caso mencionado de la «Élisabeth Martin» de Tom Poisson; Vincent Delerm nos da un verdadero catálogo de nombres muy apropiados para esa generación de la que habla en «Les filles de 1973 ont trente ans»: «Celles qui s'appelaient estelle gallois, katia bocage, sandrine leprince, fabienne lesage, maria martins, élise duffard, myriam langevin»⁷, nombres que dan más impresión de realidad melancólica pero también ironía a esa canción-homenaje.

La melancolía en muchos de estos autores puede mezclarse perfectamente con la ironía, creando una combinación muy original. Tom Poisson y Thomas Fersen, por ejemplo, pueden hacer muchas referencias a su propia infancia, convirtiéndose ellos mismos en objeto de burla mientras recuerdan sus primeros amores, y componiendo verdaderas fábulas (algunos han hablado de Thomas Fersen como de un nuevo La Fontaine, pasado por el filtro de Prévert, aunque por supuesto él rechaza esas filiaciones); en el caso de Vincent Delerm, la ironía y la melancolía se mezclan también con continuas referencias culturales, y pueden producir canciones como «Fanny Ardant et moi», en donde el nombre + apellido es real y corresponde a la famosa actriz convertida en objeto de un amor imposible, descrito de manera magistral: «On écoute du chant grégorien, elle parle à peine et moi je dis rien, on a une relation comme ça Fanny Ardant et moi, je passe la soirée avec Sylvain pendant qu'elle mate le papier peint, on est restés indépendants Moi et Fanny Ardant, elle est posée sur l'étagère entre un bouquin d'Eric Holder, un chandelier blanc Ikea et une carte postale de Maria». Para Vincent Delerm, las referencias culturales son siempre fundamentales, los personajes de sus canciones se mueven entre «monologues shakespeariens» del festival de Aviñón, paseos por «Deauville sans Trintignant», o se dan besos que reciben el nombre del escritor Modiano: «C'est le soir où près du métro nous avons croisé Modiano, le soir où tu ne voulais pas croire que c'était lui sur le trottoir (...) et le baiser qui a suivi sous les réverbères sous la pluie devant les grilles du square Carpeaux je l'appelle Patrick Modiano». En concreto, las referencias al mundo del cine son muy importantes en muchos de estos autores debidas a las relaciones muy estrechas entre «chanson» y cine en Francia; de hecho, algunas actrices pueden intervenir en estos discos de los que estamos hablando, Irène Jacob en la canción «Deutsche Grammophon» de Vincent Delerm, o la malograda Marie Trintignant en «Pièce montée des grands jours», del último disco de Thomas Fersen, una historia de amores y evasiones carcelarias, o incluso convertirse en verdaderas musas para quienes se escribe una obra

7 En el libreto de este segundo disco *Kensington Square* todo está escrito en minúsculas; en esta cita lo he dejado así porque me parece que transcribe perfectamente la sensación que transmiten estos nombres al oír la canción.

entera⁸, como la que Jean-Louis Murat ha creado para Isabelle Huppert sobre los poemas de Madame Deshoulières, autora del siglo XVII.

Sobre estas relaciones entre «chanson» y cine hemos visto en los últimos años cómo dos películas importantes del cine francés han triunfado en parte, además de por otros méritos, por su relación con la música: se trata de *On connaît la chanson* y *Huit femmes*; en el primer caso, el hábil guión de Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri, dirigido por el veterano Alain Resnais, colocaba toda una serie de fragmentos musicales, que constituían toda una antología de la «chanson» desde los años 20, en momentos fundamentales de la película, reflejando los estados de ánimo de estos personajes, y consiguiendo una identificación con el público que el título ya presagiaba; efectivamente la sensación al ver la película era que «on connaît la chanson», que esa sucesión de momentos musicales constituía toda una biografía sentimental de la Francia del siglo XX, toda una seña de identidad, que se recordaba precisamente en un momento en el que se está transformando y reinventando, haciéndose muchas veces mestiza, como veremos en la segunda parte de esta doble comunicación. En el segundo caso, lo que hizo François Ozon en *Huit Femmes* fue identificar ocho canciones con esas ocho mujeres interpretadas por actrices de distintas generaciones, desde la veteranísima Danielle Darrieux (también cantante de éxito en los años 30) hasta la muy joven promesa Ludivine Sagnier⁹. Cada canción, algunas de ellas popularizadas en su momento por verdaderos símbolos de la música francesa como Sylvie Vartan, Sheila o Françoise Hardy¹⁰, suponía en cierto modo la quintaesencia de cada personaje, ofreciendo otra manera de crónica sentimental-histórica con la que poder identificarse.

En estas breves líneas, hemos querido reflejar de manera muy introductoria la riqueza de la «chanson» de los últimos años, situándola dentro de un contexto literario y poético, mirando en cierto modo hacia el pasado, hacia las referencias culturales, hacia la «biografía» de Francia; en la segunda parte veremos cómo buena parte de esta nueva canción francesa refleja los cambios que se están produciendo en este país, y cómo se puede declinar de muy distintas maneras ese «on connaît la chanson».

8 El último disco de Benjamin Biolay, que acaba de aparecer, cuenta con la actriz Chiara Mastroianni.

9 Que después del éxito de *Huit Femmes* ha trabajado ya en una superproducción internacional, el *Peter Pan*, dirigido por P. J. Hogan en 2004 en el que interpreta al hada Campanilla.

10 Por no hablar de la que interpreta precisamente Danielle Darrieux al final de la película, la muy célebre «Il n'y a pas d'amour heureux», musicalización hecha por George Brassens del poema de Louis Aragon.

Polyphonie chinoise en France: l'art de la calligraphie

M^a Ángeles Caamaño Piñeiro
Universidad Rovira i Virgili

Depuis quelques années, la France est à l'écoute de la culture chinoise. Des précédents illustres ont sans doute contribué à cette réceptivité: Segalen, Claudel, Michaux ou Malraux. Mais la donnée nouvelle est que, cette fois-ci, la voix de la Chine s'exprime directement en langue française. Soudain, de la main de François Cheng, de la main de Dai Sijie, de la main de Shan Sa, la Chine, son univers culturel, son histoire, ses arts semblent plus transparents, plus proches de l'Europe, presque à la portée de la main.

En cette année où les institutions politiques et culturelles françaises rendent hommage à la Chine, nous voudrions consacrer l'espace et le temps de notre réflexion à deux ouvrages relativement récents, voix croisées, polyphonie chinoise en France, qui abordent la thématique de l'art de la calligraphie: *Et le souffle devient signe* (2001) de François Cheng et *Le miroir du calligraphe* (2002) de Shan Sa.

Né à Nanchang, dans une famille de lettrés, exilé en France depuis 1949, François Cheng est l'auteur de nombreux essais sur l'art et la littérature chinoise, il a traduit au chinois Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire et Char. Il est aussi romancier et poète.

En 2001, il publie *Et le souffle devient signe*, essai théorique, pratique et autobiographique sur l'art de la calligraphie. *Et le souffle devient signe*, titre aussi poétique qu'énigmatique, se présente tout d'abord comme un bijou du point de vue de l'édition. C'est un livre qu'on feuillette, qu'on découvre, qu'on traverse, qu'on contemple avant même d'entreprendre sa lecture. Alliance des mots et des images, royaume d'un art chinois où l'écriture et le sens «se répondent», comme le dirait Baudelaire, où la graphie n'est pas soumise à «l'arbitraire», à la malédiction de «l'arbitraire».

Tous les poètes ont pressenti que l'absence de relation analogique entre le signifiant et le signifié entrave la création poétique. Il a fallu à la création poétique inventer tout un arsenal d'effets rhétoriques portant sur la sonorité et sur le rythme pour pallier la fatalité d'une absence de motivation entre les

mots et les choses. Il a fallu et il faut toujours tout le génie, tout le talent du poète pour que la poésie devienne cette «hésitation entre le son et le sens» dont parle Paul Valéry.

Et, soudain, l'idéogramme chinois, son expression la plus achevée, rendue à travers l'art de la calligraphie, met le lecteur occidental devant un système d'expression fondé sur l'analogie, non pas sur l'analogie du «son et du sens», mais sur l'analogie d'une écriture-image et du sens, de la chose, un système d'écriture fondé sur la «correspondance» du trait, de la forme stylisée et de son référent. Car, contrairement à nos langues, l'écriture chinoise n'est pas une écriture phonétique. L'idéogramme chinois ne doit rien à son signifiant sonore et il doit tout à la chose: c'est un dessin du monde.

Et le souffle devient signe déploie donc, tout d'abord, ses images, des images aussi somptueuses que sobres, en blanc et noir: somptueuse et sobre la série de photographies de François Cheng lui-même concentré sur l'exécution de ses calligraphies; images aussi de ses outils de création, le fondamental, l'irréductible, l'encre et le pinceau; images-textes finalement, les calligraphies proprement dites créées et commentées par l'auteur lui-même.

Images-signes (chinoises) doublées d'une écriture (en français), images qui sont déjà elles-mêmes une écriture, une écriture énigme que le texte français commente, dévoile, donne à voir et donne à lire. Ici se croisent les cultures, les signes, les langues, les voix de l'Europe et de l'Asie: polyphonie. Polyphonie et intertexte aussi, car les signes calligraphiques et leurs commentaires développés par Cheng se doublent d'une deuxième écriture: les épigraphes, les citations des peintres et des écrivains classiques chinois que François Cheng choisit pour inscrire sa propre création dans le flux inépuisable, dans le flux actualisé (en France) d'une tradition millénaire, d'une tradition autre.

Mais que donne à voir, que donne à lire exactement, au lecteur occidental, ce «souffle (qui) devient signe?». Tout d'abord, une calligraphie haussée à la catégorie d'art dans le contexte de l'une des plus anciennes civilisations du monde. *Et le souffle devient signe* donne à lire et à voir, en premier lieu, la continuité d'une tradition millénaire, l'actualisation perpétuelle des gestes et des traits qui disent l'accord de l'être et du monde. Cette continuité de la tradition, cet accord de l'être et du monde que le texte révèle et instaure exorcisent une absence, une rupture. Car ce «souffle (qui) devient signe» est fondamentalement la création d'un exilé. C'est en grande mesure la pratique de l'art de la calligraphie ce qui a permis à François Cheng, de traverser son expérience de déracinement.

Ce que le lecteur occidental apprend en lisant Cheng, c'est que la pratique de la calligraphie possède donc une formidable capacité de transmutation. Car la calligraphie n'est certainement pas une illusion esthétique, un simple travail de décoration.

L'exécution de l'art calligraphique est un exercice qui mobilise toutes les facultés de l'être humain (physiques, émotionnelles, esthétiques, intellectuelles, spirituelles) et qui met en résonance l'homme et l'univers.

Du point de vue strictement artistique, le lecteur occidental constate que la calligraphie chinoise a réalisé d'emblée un vieux rêve de notre art européen: le rêve d'un art total, d'un seul art qui réunirait à lui seul tous les arts. En effet, de par sa fonction même, la calligraphie est liée à la langue, à la littérature, à la poésie. Ses signes renvoient à la plus haute création linguistique: la calligraphie appelle ainsi la poésie et la poésie est intimement liée à la calligraphie. Mais l'exigence de perfection dans la composition des caractères, la nature plastique de l'œuvre, ses outils, le pinceau et l'encre, font aussi de l'exercice calligraphique une pratique fondamentalement picturale, un art visuel.

Mais il y a plus. L'exécution de cet art traditionnel chinois engage l'être à part entière, l'engage même physiquement. Car la calligraphie est avant tout geste, mouvement, elle est surtout souffle, élan. C'est en ce sens que François Cheng écrit: «En fait, tout se joue à partir des pieds. Grâce à une concentration extrême, un trait d'encre devient l'aboutissement d'un mouvement de tout le corps. Celui-ci n'est plus qu'élan et circulation parfaite» (Cheng, 2001: 22-24).

De même que l'art de la danse, la perfection de la calligraphie s'apparente à la précision des gestes inlassablement répétés. Et tout comme l'aquarelle et comme la danse, la calligraphie n'admet pas l'hésitation, la retouche. Sa virtuosité relève de la plus travaillée des spontanéités. Mille tâtonnements, mille essais, mille gestes ratés jalonnent son apprentissage. C'est pour cela qu'il faut toute la patience et toute l'humilité orientale pour aboutir à cette simplicité parfaite du geste, du trait. Et quand ceci se produit, la justesse du geste coïncide alors avec la justesse du trait. Il semble avoir, dans la tradition chinoise, une sorte d'inspiration gestuelle parallèle à l'inspiration poétique: un moment, un mouvement de grâce où l'être et l'œuvre s'accordent, où l'être s'accorde à la pulsion du monde. Car ce geste inspiré qui laisse sa trace d'encre sur le papier blanc provient en fait d'un souffle, d'un élan partagé entre l'artiste et le monde.

Comme la danse, la calligraphie appelle également la musique: «L'enchaînement des gestes d'un violoniste et sa musique rappellent le mouvement du pinceau et les jeux de l'encre. La calligraphie est une musique de l'âme» (Cheng, 2001: 22). Comme la danse, comme la musique, la calligraphie appelle également le chant. Et elle appelle aussi l'architecture: jeu de vides et de pleins, espace de circulation de ce souffle que l'être partage avec l'univers.

La calligraphie est donc le lieu de convergence de toutes les expressions artistiques, c'est une sorte de concentré, d'aboutissement, dont la pratique et l'exécution réunissent à elles seules toutes les modalités de la création artistique.

Et c'est parce que la calligraphie réunit en elle tous les arts que la prose de Cheng peut se construire sur un enchaînement vertigineux de l'analogie sensorielle, sur le déploiement éblouissant d'une synesthésie généralisée qui traverse le texte d'un bout à l'autre et lui confère une tonalité unique, exceptionnelle: «Je me souviens des étés flamboyants où la calligraphie s'ap-

parentait à une musique de gestes, où mon trait noir donnait parfois le velouté d'un son de violon» (Cheng, 2001: 9) ou «pour moi, la calligraphie est saveur et chant» (Cheng, 2001: 25) ou encore, la calligraphie «chant visuel ininterrompu depuis quatre mille ans» (Cheng, 2001: 12).

Pour le lecteur européen, cet art chinois de l'écriture et le texte de François Cheng évoquent sans doute ces «correspondances» baudelairiennes où les couleurs, les sons, les saveurs, les formes se répondent: rapports à peine entrevus, à peine suggérés que notre poésie, que notre art n'a pas entièrement parcourus, n'a pas complètement dévoilés. «Correspondances» des sens, du perceptible, du fini qui s'ouvrent, qui signalent et qui répondent à ce qui est au-delà du manifesté, à l'invisible, à l'infini aussi bien chez Baudelaire que dans la tradition chinoise. Car ces «correspondances» explorées par l'art et la culture chinoise visent en dernière instance à la dimension spirituelle de l'être.

Il y a trois mots qui reviennent constamment sous la plume de François Cheng: «être», «communion», «spiritualité», trois mots reliés à la tradition taoïste où la calligraphie chinoise puise ses sources. Et, en effet, l'exercice de la calligraphie est une pratique fondamentalement spirituelle. C'est pour cela que la calligraphie «est un art qui engage tous les niveaux de l'être» (Cheng, 2001: 9). Et ceci en vue d'un accord profond avec soi-même, en vue d'un accord avec soi-même et l'univers. Cet accord, véritable «communion» de l'être et du monde, véritable «communion» de l'être avec le Principe, avec le Tao, est l'objectif le plus haut de la spiritualité taoïste.

La cosmogonie taoïste accorde une importance fondamentale au «souffle». C'est ce «souffle» ce qui assure la relation du monde manifesté avec le Principe ultime, le Tao, dont il émane. Entrer en communion avec le souffle signifie donc s'inscrire pleinement au sein de la Création, participer de son dynamisme, se relier surtout à la Source, aux Origines, au Tao. C'est pour cela que quand «le souffle devient signe», quand le souffle devient trait parfait, calligraphie parfaite, un taoïste-calligraphe accède enfin à l'éclair d'une extase, à une transmutation profonde de l'être. C'est là tout le témoignage de François Cheng.

Une deuxième voix, féminine cette fois-ci, compose cette polyphonie chinoise en France: Shan Sa et son *Miroir du calligraphe*. Polyphonie, diptyque, résonance intertextuelle, miroir où deux expériences artistiques de deux écrivains —calligraphes chinois, exilés en France, se donnent à lire, se donnent à voir, se «répondent». Analogies biographiques, l'exil, analogie d'un témoignage interculturel, analogie du sujet traité. Tout semble donné pour y déceler l'enchaînement des analogies... et pourtant, entre les deux ouvrages, c'est le contraste qui se dessine, c'est la différence qui se fait jour.

Et le souffle devient signe et *Le miroir du calligraphe* appellent à la contemplation avant, durant et après leur lecture. Mais ce plaisir visuel a un caractère parfaitement contrasté. À la sobriété des photos et des calligraphies de François Cheng, en rigoureux blanc et noir, ponctuée seulement par les

taches rouges des citations mises en exergue, répond l'explosion de couleurs du livre de Shan Sa, mauves, jaunes, indigos, violets, carmines, ocres, rosés, verts¹, couleurs aux formes arrondies, aux traits verticaux, stylisés², qui rappellent parfois les idéogrammes mais dont la nature est certainement autre. Car si l'expérience de Cheng est celle d'une continuité de la tradition, le témoignage de Shan Sa est celui d'un double mouvement de transgression et de réintégration.

Comme François Cheng, Shan Sa est fille d'une famille de lettrés. Comme lui, elle a été tôt initiée à l'art de la calligraphie. Mais inversement à Cheng, elle s'en est vite détournée: elle s'est lassée de la discipline, de la répétition sans fin que l'apprentissage de cet art exige. Prenant la rigueur des maîtres classiques pour de la sécheresse, elle s'est donnée d'autres maîtres plus fantaisistes. Bilan de sa première expérience d'enfance: «Mon écriture avait sombré dans le chaos. Croyant dessiner la grâce et la volupté, je faisais un gri-bouillage mou et lascif (...). J'abandonnai la calligraphie» (Shan Sa, 2002: 11).

Shan Sa découvre alors la peinture traditionnelle chinoise. Sa grand-mère l'initie aux secrets d'un tout autre maniement de l'encre et du pinceau. Plus tard, déjà exilée en France, Shan Sa revient à la calligraphie: mémoire et torture, reproduction, prolongement de son échec d'enfance. Deuxième échec donc, deuxième impasse.

Le témoignage de Shan Sa s'oppose en tout à celui de François Cheng. Cheng évolue à travers la discipline, à travers la rigueur. L'assimilation, la possession d'une technique ancestrale ouvre, chez lui, la voie à l'exercice de la plus haute liberté, de la plus haute créativité. Pour Shan Sa, en revanche, il y a un conflit ouvert entre la tradition et la liberté du créateur. Si l'expérience de Cheng est celle d'un épanouissement de la tradition, l'expérience de Shan Sa est celle d'un échec, celle d'une rupture: «Je ne savais comment briser les signes, comment transgresser un art millénaire codifié dans ses moindres gestes» (Shan Sa, 2002: 24).

Pour la deuxième fois, l'impossibilité de la calligraphie mène Shan Sa à la peinture. Mais cette fois-ci, elle est en Europe, elle a intégré des référents autres. Tout au début de sa recherche plastique, elle transgresse, en les amalgamant, et la calligraphie chinoise et les conventions de l'écriture française.

Puis, dans ses travaux postérieurs, sa graphie se stylise, elle finit par disparaître. Son œuvre plastique plonge alors ouvertement dans l'abstrait. «Un matin, j'osai m'affranchir du langage, du réel, de l'imagé. Les lettres de l'alphabet devinrent traits, points, souffles» (Shan Sa, 2002: 26). L'expérience impossible de la calligraphie cède alors sa place à des compositions libres à l'encre, à des lavis aux couleurs éclatantes.

1 La palette de Shan Sa doit beaucoup à celle de Balthus dont elle a été la secrétaire entre 1994 et 1996.

2 Souvent, dans la peinture de Shan Sa, les couleurs semblent précéder les formes.

C'est ainsi, qu'à partir de l'art traditionnel chinois, Shan Sa découvre (re-découvre) l'art abstrait européen. Et ce qui est paradoxal, c'est que sa culture d'origine a préparé cette conversion. En effet, tout comme la calligraphie, la peinture et la littérature chinoise, l'art abstrait demande une véritable intériorisation de l'image précédant son exécution formelle. C'est donc paradoxalement en aboutissant à l'abstraction, en explorant d'autres formes artistiques, que Shan Sa récupère et réintègre sa propre culture d'origine:

Pendant plus de trois mille ans, les Chinois ont peint, dessiné, calligraphié le réel selon une méthode littéraire qui traduit la nature en idée puis l'idée en représentation. Convertie à la peinture abstraite, invention occidentale, je fus surprise de me sentir heureuse. Son esprit et sa démarche m'étaient familiers. Sa révélation fut la réconciliation avec une tradition, un retour à la source. (Shan Sa, 2002: 28)

Le miroir du calligraphe montre alors la peinture abstraite de Shan Sa doublée d'une écriture autobiographique, ainsi que du récit de plusieurs apologues taoïstes. Ici se fondent la peinture occidentale et la tradition chinoise, les images «européennes» illustrant la sagesse orientale.

On ne s'étonnera pas si la peinture de Shan Sa garde toujours une certaine dimension spirituelle. Dans la réalisation de ses encres et de ses lavis, dans son exercice de l'abstraction, Shan Sa retrouve aussi une certaine expérience du sacré. Et il est question également, dans son témoignage artistique, de «prière», d'«infini»³ ou d'«extase»⁴, tout comme dans l'exercice le plus traditionnel de la calligraphie tel qu'il est décrit par François Cheng.

Tout se passe comme si l'évolution artistique de Shan Sa avait mis en évidence des rapports insoupçonnés entre l'art traditionnel oriental et l'art européen d'avant-garde. Et l'on pense à Kandinsky, par exemple, à l'inauguration de cette aventure de l'art européen qui a consisté à dépasser les formes trop extérieures pour puiser des images autres venant de l'intérieur de l'être, des images plus «vraies», plus «hautes» puisqu'elles ont «traversé le labyrinthe de l'esprit» (Shan Sa, 2002: 28). Et l'on pense également, comme une coïncidence qui certainement ne l'est pas, à la nature et à la visée spirituelle de la démarche de Kandinsky. C'est comme si dans la nouveauté la plus radicale, le refus du référentiel, on avait retrouvé une expression transmuée de ce *sur-naturel* qu'André Malraux a décrit dans *La métamorphose des dieux*.

Et le souffle devient signe de François Cheng accorde la langue française à la langue chinoise et à ses signes calligraphiques. Voix dédoublée à travers laquelle une langue parle d'une autre langue, de ses caractères, de ses images. Texte, intertexte et polyphonie, chargé de tout le poids d'une tradition mil-

3 «Peinture, écriture, prière sont les armes de la consolation. Vaincre la paresse, la lâcheté, l'incertitude, c'est s'élever, se dépasser, se préparer à la mort, à l'Infini» (Shan Sa, 2002: 32).

4 «Si l'art moderne n'avait pas existé, je ne l'aurais jamais trouvé par la seule force de mon esprit. Je découvris ce qui avait été découvert. Comme dans toutes les religions, l'extase est une expérience intime. J'ai vécu, à mon insu, l'Initiation» (Shan Sa, 2002: 26).

lénaire, ponctué par la voix de Laoseu, par ses citations décrivant la cosmogonie taoïste, ponctué aussi par les citations des peintres, des écrivains chinois classiques au sujet de la calligraphie, de l'art.

Inversement, *Le miroir du calligraphe* de Shan Sa s'inscrit sous le signe de la rupture. Mais au bout de la transgression, c'est l'écho des commencements, le miroitement des origines qui semble se dévoiler; au bout de la différence, c'est un double transmué, un reflet analogique qui semble émerger: images et voix conjuguées de la tradition et de la rupture, images et voix conjuguées de l'Europe et de l'Asie. Une autre forme de polyphonie, d'intertexte.

Bibliographie

Cheng, F. (2001): *Et le souffle devient signe*, L'Iconoclaste, Paris.

Shan Sa (2002): *Le miroir du calligraphe*, Albin Michel, Paris.

L'univers romanesque de Boris Vian à rythme de jazz

Adela Cortijo Talavera

Universidad de Valencia

Henri Salvador, ami de Boris Vian, disait de lui: «Il était amoureux du jazz, il ne vivait que par le jazz, il entendait jazz, il s'exprimait en jazz» (Arnaud, 1981: 97). C'est la présence et l'influence de ce rythme afro-américain dans son œuvre romanesque ce qui nous intéresse de remarquer et d'analyser ici. Le rôle essentiel que joua cette musique d'improvisation dans sa vie se reflète dans sa production littéraire. Les sons cuivrés, ravageurs et sensuels tirés de sa trompette qui faisaient battre son cœur malade, marquent la mesure de son langage-univers.

Le jazz, cette musique taboue en France pendant l'occupation allemande en tant que cadence de nègres, juifs et *amerlauds*¹, était l'oxygène de Boris Vian. De fait, dans la préface de *L'Écume des jours* (1947), roman ellingtonien, l'auteur assurait que dans la vie il n'y avait que deux choses: «C'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de la Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington. Le reste devrait disparaître, car le reste est laid (...)» (Vian, 1997a: 58). Le jazz est avant tout dans les flots de l'univers vianesque une bouée de sauvetage. Ce n'est donc pas un hasard si nous trouvons de nombreuses références musicales dans ses romans et nouvelles: des noms de jazzmen connus —Louis Armstrong, ou Sydney Bechet— pour les noms des rues de *L'Écume des jours*; des titres de thèmes qui s'insèrent et qui articulent même la structure du récit²; ou bien des constructions narratives

1 «L'occupant nazi proscrit le jazz noir, musique décadente et corruptrice, art de dégénérés (opinion que partagent 98 % des Français), et bientôt le blocus, l'entrée en guerre des États-Unis interrompent le ravitaillement en disques américains» (Arnaud, 1981: 87).

2 Dans *Vercoquin et le plancton* (1947) le narrateur cite douze titres loufoques: *Keep my wife until I come back to my old country home in the beautiful pines, down the Mississippi river that runs across the screen with Ida Lupino*; ou bien: *Chant of the Booster* de Mildiou Kennington, *Garg arises often down South*, par Krüge et ses Boërs; *Until my green rabbit eats his soup like a gentleman*; *Toddlin with some skeletons*; *Give me that bee in your trousers*; *Holy poob doodle dum dee do*; *Cham, Johan and Joe Louis playing Monopoly tonight*; *Pallokas in the milk*; *Baseball after midnight* et *Mushrooms in my red nostrils*.

—dans la plupart de nouvelles— qui obéissent à la composition musicale des morceaux de jazz, comme dans «Blues pour un chat noir».

De plus, dans les textes vianesques se retracent plusieurs personnages friands de jazz comme Colin, Nicolas, l'*antiquitaire* et le Pr. Mangemanche dans *L'Écume des jours* ou bien des personnages musiciens comme le protagoniste de «L'Écrevisse», un tromboniste atteint d'une étrange maladie qui lui fait rester au lit et transpirer de telle façon qu'il vend sa sueur en sceaux, ou les copains de l'aventure jazzistique de Vian, les composants de l'orchestre amateur Abadie, transposés dans «Le Figurant», «Méfie-toi de l'orchestre», «Martin m'a téléphoné», et dans *Vercoquin et le plancton* (1947). Dans la dernière partie de ce roman, dans la dernière fête, nous voyons défiler le clarinettiste Claude Luter, «Croisant Lhuttaire, le clarrinnettisstte à vibrerratto» (Vian, 1967: 176), le trombone Gruyer, ou Jack Brienne, le guitariste Hianipouletos ou Teymour Nawab, alias Timsey-Timsey et le batteur D'Haudyt qui masque Claude Léon.

Méromane depuis son enfance —sa mère Yvonne chantait de l'opéra et elle avait inculqué l'amour de la musique à ses enfants, (Lélio jouait la guitare, Boris la trompette et Alain la batterie), elle l'avait même appelé Boris à cause de Boris Godounov— Boris Vian était un fervent enthousiaste du jazz depuis son adolescence, membre du *Hot Club* de France, il jouait avec ses frères dans les *surprises-parties* de Ville-d'Avray. Plus tard il forma partie de l'orchestre du clarinettiste Claude Abadie, grâce à son frère Alain qui y jouait comme batteur. Ils répétaient deux fois par semaine et ils jouaient dans des bals plus ou moins clandestins jusqu'à la Libération avec un style «Dixieland» —le style des musiciens blancs de Chicago des années trente. En jouant au *Royal Villiers* Vian connut Claude Léon —le batteur qui apparaît transposé dans certaines nouvelles de Boris comme Doddy ou Dody, ou dans *Vercoquin et le plancton*, et qui deviendra un ermite très insolite dans *L'Automne à Pékin*.

Cet ami de Vian décrivait sa façon de jouer comme celle du cornet blanc Bix Beiderbecke³, un des rares qui supportaient la comparaison avec les grands trompettes noirs. «(...) Boris avait ce style voluptueux, romantique, extrêmement fleuri, très éloigné du style un peu dur des grands maîtres de la

3 «Bix Beiderbecke, le Romantique du jazz, né en 1903, mort en 1931 (...). On a dit de lui qu'il s'était inspiré du style d'Armstrong, de l'Armstrong des débuts de l'époque Swing, dans la mesure où il pratiquait une invention mélodique fondée sur le principe de l'ornementation. Il a transformé le staccato Dixieland en un legato soutenu et recherché les intonations lyriques et douces. Les enregistrements de Bix sont rares et tous de l'époque héroïque, de 1923 à 1930» (Arnaud, 1981: 80). «Cornet, pianiste et compositeur blanc né à Davenport, il a été le trompettiste idéal pour Boris Vian (cf. *L'Écume des jours*, note 41). Il joua surtout à Chicago, et il essaya d'enrichir le jazz avec des recherches harmoniques. Sa vie fut menée à la fiction par Dorothy Baker dans *Young man with a horn* que Boris Vian traduira au français en 1951 avec *Le jeune homme à la trompette*, dans la Collection «La Méridienne» de Gallimard. Et qui a été menée à l'écran dans le film de P. Avati, *Bix* (1991)» (Pestureau, 1997: 1335).

trompette à cette époque (...) quand Boris jouait nous entendions vraiment le continuateur de Bix, avec beaucoup de swing qui était quand même la qualité essentielle» (Arnaud, 1981: 80).

Les musiciens de l'orchestre Abadie n'étaient pas des professionnels —Abadie était banquier, Boris Vian travaillait à l'AFNOR, Claude Léon était ingénieur chimique— et ils étaient fiers d'être amateurs. Après le *Royal Villiers*, ils ont joué pour l'armée américaine dans le *Rainbow Corner*; où ils étaient payés en espèces: des doughnuts, des sandwiches, du coca-cola..., et là Vian s'est aperçu que les Américains en fait de jazz étaient d'une inculture totale:

Fallait-il vraiment imposer le jazz aux Américains? Ils devaient en avoir le goût inné, et la science? Erreur! répond Claude Léon. «Nous aussi, on croyait, mais avec Boris, et nous en avons parlé souvent, nous nous sommes vite aperçus que l'Amérique n'était pas du tout le pays de la connaissance encyclopédique du jazz». (Arnaud, 1981: 82)

C'étaient eux, les jeunes Parisiens, les grands connaisseurs de jazz. Après avoir gagné quelques prix —ils ont gagné le septième Tournoi de jazz amateur en janvier 1944— l'orchestre s'introduira en juin 1947 dans le milieu de Saint-Germain-des-Prés, dans l'écosystème des existentialistes, du Café de Flore, du Lipp, du Deux Magots... et des caves troglodytes, visitées régulièrement par les meilleurs jazzmen américains⁴.

Vercoquin et le plancton, premier roman publié de Boris Vian, réussit à dévoiler le monde et les codes des *surprises-parties* des *zazous*. Hommage à toute une génération de jeunes anglophiles amants du *swing*, de Mildiou Kennington —Duke Ellington—, de Bob Grosse-Bibi —Bob Crosby— et de Guère Souing⁵ —Gershwing.

Dans ce roman les impulsions, les actions et mouvements des personnages —au moins dans la première et quatrième parties, «Swing chez le Major» et «La passion des Jitterbugs⁶» qui correspondent à l'espace de la fête— suivent le rythme de la musique, non seulement quand ils dansent mais dans tous leurs gestes qui se perçoivent comme une chorégraphie. «Je m'appelle Jacqueline! dit-elle en tentant d'insinuer une de ses cuisses entre les jambes d'Antioche, qui agit en conséquence et l'embrassa sur la bouche pendant toute la fin du disque; c'était *Baseball after midnight*» (Vian, 1967: 51). Cérémonie d'accouplement, la danse fervente, enflammée du *swing*, du *jitterbug*, du *boogie-woogie*, incite les pulsions des jeunes *zazous*, la musique *Hot*

4 Ce quartier réunissait «(...) toute une jeunesse privée pendant quatre ans de jazz, de danse, d'alcool et de gaieté franche. On s'amuse au *Tabou*, ni plus ni moins qu'on s'amusait à Montparnasse dans les années 20, à ceci près que le jitterbug et le boogie-woogie se sont substitués au tango et au paso-doble et qu'on joue du jazz —et du bon— au lieu de musique argentine (...)» (Arnaud, 1981: 127-128).

5 *Guère Souing* parce que les puristes lui reprochaient un manque de swing.

6 Le *jitterbug* est un bal qui dérive du *swing* et qui est ancêtre du *boogie*.

fait monter la température et stimule les couples. Les jeunes se frôlent et s'excitent sexuellement en suivant ces rythmes endiablés:

Les beuglements sournois du trombone donnaient aux ébats des danseurs un caractère quasi sexuel et paraissaient issir du gosier d'un taureau égrillard. Les pubis se frottaient vigoureusement, afin sans doute, d'user ces projections pileuses, gênantes pour se gratter et susceptibles de retenir des parcelles d'aliments, ce qui est sale (...) plein de grâce, Abadie se tenait à la tête de ses hommes et lançait un pialement agressif toutes les onze mesures, pour faire la syncope. (Vian, 1967: 174)

Le bal est aussi nettement un moteur des rapports sexuels dans les quatre romans noirs signés avec le pseudonyme Vernon Sullivan. En tant que parodies du genre, Vian nous offre dans ces romans une sexualité hyperbolique dont les préambules sont noués à la musique et à la danse, synonyme de séduction⁷. Dans *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) le protagoniste, le noir à la peau blanche Lee Anderson danse sensuellement avec les *bobbysoxers* et il s'approche à ses victimes, les sœurs Asquith, en dansant avec elles. Dans *Et on tuera tous les affreux* (1948) la vamp Sunday Love prend l'initiative et danse avec Rock Bailey pour le séduire. «—Si vous m'emmeniez ailleurs?— Pourquoi voulez-vous aller ailleurs? Vous n'aimez pas la musique du vieux Lem? —Si... mais vous l'aimez trop. Comment voulez-vous qu'on prenne plaisir à danser avec un type qui écoute la musique?» (Vian, 1997f: 890-891). L'ouverture d'*Elles se rendent pas compte* (1950) se produit dans un bal masqué, où le protagoniste Francis danse déguisé en femme avec des filles déguisées en homme. La danse est omniprésente dans l'univers romanesque de Vian, dans *Vercoquin et le plancton* nous assistons aux convulsions déchaînées des *zazous*: «La joie des zazous était à son comble. Leurs jambes se tortillaient comme des ocarinas fourchus pendant que les semelles de bois scandaient avec force ce rythme quadritemporel qui est l'âme même de la musique nègre (...)» (Vian, 1967: 174). Quant à l'opposition qui s'établit dans ce roman entre le monde des jeunes et des adultes, entre le domaine du travail et de la fête, le jazz constitue une véritable catharsis. Les ingénieurs qui travaillent dans la CNU se libèrent grâce à la musique: René Vidal⁸ copie des partitions pendant les heures de travail parce qu'il est trompettiste dans l'orchestre Abadie, ou bien Emmanuel Pigeon quand il est en colère s'exprime à travers son saxophone. Pour Boris Vian le jazz est synonyme de libération, c'est un cri de révolte comme «(...) un si bémol grave d'une intensité sonore de neuf cents décibels» (Vian, 1967: 105), sorti du saxophone de Pigeon.

7 Le *shag* est une danse populaire, énergique, des années trente et quarante, mais le terme a aussi une connotation sexuelle dans l'acception argotique, parce que *to shag* signifie «baiser».

8 Transposition romanesque de Boris Vian qui travailla à l'AFNOR et qui était aussi trompettiste dans son temps libre.

Encore dans *L'Écume des jours*, le roman dont Vian se sentait le plus fier, la fantaisie de la musique et de l'amour sincère se heurte contre une réalité ordinaire, la plus amère et cruelle. Il s'agit d'un roman-jazz, où l'amour et la musique ellingtonienne s'incarnent dans le personnage-blues de Chloé⁹. Un personnage marécageux, maladif et triste, qu'au fur et à mesure qui se dégrade se liquéfie. D'ailleurs, le nénuphar bleu qui perce sa poitrine, image surréaliste de la maladie, renvoie aux marais, au liquide morbide du sous-titre *The song of the swamp*.

Cette jeune fille aérienne, de peau dorée et cristalline, de contours sensuels, qui relie la transparence du son avec la cadence érotique du blues¹⁰, apparaît déjà quand Nicolas fait écouter à Colin ce morceau d'Ellington afin de lui apprendre à danser le *bigle moi*.

Le factotum Nicolas, le maître du protagoniste masculin, lui avertit du danger de danser cet air comme si c'était un *boogie*¹¹ à la façon des Noirs. La blonde Alise, le personnage féminin passionné, opposé et complémentaire de Chloé, est une fille littéralement née du *boogie-woogie*, et Chloé la brune est un blues mélancolique. Dans la scène de la rencontre deux couples se forment, Chick et Alise dansent un *boogie* et Chloé et Colin le blues arrangé par Ellington. «Elle (Alise) avait bien choisi le disque. C'était *Chloé* arrangé par Duke Ellington. Colin mordillait les cheveux de Chloé près de l'oreille. Il murmura: —C'est exactement vous» (Vian, 1997a: 86).

Cet air languissant, avec lequel s'identifie le personnage de Chloé apparaîtra constamment tout au long du roman comme un leitmotif rappelant en crescendo l'ambiance déprimante de la triste histoire d'amour, de l'espace qui se rétrécit, de la déchéance des personnages.

Dans ce roman-jazz —que l'auteur, dans un clin d'œil, affirme avoir écrit à la Nouvelle Orléans, c'est-à-dire au berceau emblématique du jazz¹², malgré le fait qu'il n'ait jamais mis les pieds aux *Étazunis*—, la construction du récit suit la composition des morceaux de jazz; par exemple après le mariage, les cœurs de Colin et Chloé battent au rythme d'un *boogie*, ce qui est un clair

9 Il s'agit du blues *Chloé, The Song of the Swamp*, de G. Kahn et N. Moret, arrangé par Duke Ellington. Ce blues figure dans le disque LP *At His Very Best, Duke Ellington and his Orchestra* (RCA Victor LPM 1715, 1959. New York. USA). Il fut enregistré le 28 octobre 1940 avec les solos de Nanton, Bigard, Brown, Blanton, Williams et Webster. Le sous-titre est indiqué par Duchateau et M. Le Bris en «Le Romancier de la mort» *Magazine Littéraire*, 17, p. 15. (Pestureau, 1978: 423-424).

10 «Il est clair qu'il a voulu unir, dans la source du roman —et la naissance de Chloé— le culte du jazz à la fascination du corps féminin, la sensualité immatérielle et la sexualité heureuse» (Pestureau, 1978: 378).

11 «Le *boogie-woggie*, style de piano lié au rythme du train sur les rails (...) contraste avec le blues mélancolique par son rythme obsessionnel, tonique et palpitant de *swing*: on se déchaine pour danser le boogie!» (Pestureau, 1997: 1305).

12 La Nouvelle Orléans, capitale de la Louisiane, a été fondée en 1718 en honneur du Duc d'Orléans. Son *Vieux Carré* ou *French Quarter* a été le berceau du jazz, plus tard ce style de musique se propagea par le Mississippi jusqu'à Memphis et Tennessee, avant d'arriver à Chicago, Kansas City et Davenport.

renvoi à leur volupté. Ou bien il y a une transe quand Colin et Chloé malade ont une relation sexuelle en écoutant *The Mood To Be Wooed* d'Ellington, et cette sensualité se projette à travers la forme de la chambre du couple qui s'érotise, qui s'arrondit avec la musique, qui prend des contours féminins, la forme des seins de Chloé. Les désirs des personnages se dévoilent à travers la musique.

D'autre part, il n'y a que deux séquences, dans les chapitres XVI et XXXII, où le lecteur peut apprécier des monologues intérieurs de Colin qui pense à Chloé —sinon le personnage n'est appréhendé qu'à travers une focalisation extérieure. La première fois il est très heureux parce qu'il va à la rencontre de sa bien aimée¹³ et la deuxième fois il est très angoissé parce qu'il s'imagine la trouver morte¹⁴. Dans ces deux moments d'introspection du personnage central, le rythme des vers heptasyllabes et alexandrins blancs nous font penser à un solo de trompette, ou de trompnette.

Dans le roman suivant, *L'Automne à Pékin* (1947), nous apprécions aussi une structure musicale dans les quatre préludes, les trois mouvements qui divisent l'intrigue et ses correspondants passages ou interludes. Il est important de remarquer que dans ce roman «pataphysique» les personnages qui bondissent d'un roman à l'autre: le Pr. Mangemanche, le docteur de Chloé, qui réapparaît deux années plus tard dans le désert d'Exopotamie et l'énigmatique Angel, qui surgit dans *L'Automne à Pékin* et réapparaîtra deux années plus tard marié avec Clémentine dans la maison de la falaise rouge de *L'Arache-cœur* (1950), ces deux personnages migrants sont connectés par le jazz. Le Pr. Mangemanche, venant du roman-jazz, chante tout le temps des airs *amerlauds*: *Show Me the Way To Go Home*, *Takin' A Chance On Love*, ou *Black, Brown and Beige*, et il adore Vernon Duke¹⁵. Et Angel ne peut pas souffrir que son double et rivale, Anne, danse à contretemps avec Rochelle, son objet amoureux convoité. À nouveau la danse figure comme une métaphore des rapports sexuels, Angel est jaloux et de plus Anne qui la possède ne sait pas jouir d'elle. «Angel les regarda deux secondes puis détourna les yeux, prêt à vomir. Anne était déjà à contretemps, et Rochelle suivait sans se troubler» (Vian, 1997b: 239). Ces deux personnages particuliers dans l'univers romanesque de Vian, —parce qu'ils sautent d'un roman à l'autre— se communiquent, se comprennent grâce au jazz, cette musique devient un code commun. «—Je ne comprends pas du tout, dit Mangemanche. —C'est comme en jazz, dit Angel. La transe. —J'entrevois, dit Mangemanche» (Vian, 1997b: 352).

13 «Chloé, vos lèvres sont douces./Vous avez un teint de fruit./Vos yeux voient comme il faut voir/et votre corps me fait chaud...» (Vian, 1997a: 97).

14 «Il courait de toutes ses forces/et les gens, devant ses yeux,/s'inclinaient lentement/pour tomber, comme des quilles/allongés sur le pavé (...).» (Vian, 1997a: 129).

15 Clin d'oeil d'autocitation, Vernon Duke combine les noms de Duke Ellington et de Vernon Sullivan, l'*alter negro* de Boris Vian selon Michel Rybalka.

Dans *L'Herbe rouge* (1950) le jazz s'écoute dans le «quartier des amoureuses¹⁶» lié au reste de plaisirs sensitifs et dans les corridors souterrains que Wolf et Saphir Lazuli, le couple de personnages masculins qui sortent pour s'évader de leurs femmes, Lil et Folavril, prennent pour rentrer à la maison. Autrement dit, le jazz est attaché à la jouissance et à la liberté sexuelle masculine. Dans ce singulier quartier, paradis où les hommes goûtent le plaisir des sens, «(...) la musique vous nouait les six dernières vertèbres, très douce et sulfureuse» (Vian 1997c: 475). C'est une musique ralliée aux couleurs, aux odeurs et aux saveurs *aphrobaïsiques* et elle provoque des effets érotiques remarquables. Le jazz entre en synesthésie chez Boris Vian, comme le révèle le *piano cocktail* de Colin.

En rentrant, traversant le ventre de la ville, dans un monde souterrain, leur dernier geste de délivrance est celui d'aller voir le spectacle offert par un noir qui danse en faisant bouger ses rotules de quinze manières différentes. Il s'agit d'une scène que Wolf et Lazuli contemplant extasiés pendant des heures, ce noir qui danse si bien représente une pause, un moment détendu, avant de retrouver l'ordre quotidien, l'insupportable réalité du travail, les obligations conjugales, en définitive, l'herbe rouge inquiétante qui reflète le pourpre du ciel crépusculaire.

Vian introduit ce personnage de race noire pour rendre un sincère hommage à la danse torride et à la musique africaine. Il profite toujours pour manifester son anti-racisme¹⁷, en faisant des commentaires admiratifs envers les jazzmen de couleur. «Je maintiens, puisque je suis raciste, que jamais les Blancs n'égalent les Noirs en matière de jazz» (Pestureau, 1978: 393). Déjà dans *Vercoquin et le plancton* le narrateur disait à propos des musiciens de l'orchestre Abadie que «les musiciens donnaient le meilleur d'eux-mêmes et arrivaient à peu près à jouer comme des nègres de trente-septième ordre» (Vian, 1967: 175).

Pendant la période germanopratin qui consacra Boris Vian comme l'animateur du *Tabou* et ensuite du *Club-Saint-Germain-des-Prés*, il eut l'opportunité de connaître ses idoles: Duke Ellington, Miles Davis ou Charlie Parker. Une des activités du *Prince de Saint-Germain* était celle de recevoir, d'aller chercher à Orly, les grands jazzmen noirs qui visitaient Paris. Parallèlement Vian collaborait dans la revue *Jazz Hot*, et participa à la polémique transition du style New Orléans au *be-bop* de Charlie Parker ou Dizzy Gillespie¹⁸, qui

16 Quartier qui nous fait penser au *French Quartier* de la Nouvelle Orléans, ou *Storyville*, le quartier des prostituées.

17 Anti-racisme qui s'observe surtout dans les deux premiers romans signés Vernon Sullivan: *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) et *Les morts ont tous la même peau* (1947). Mais aussi dans les traductions —avec M. Duhamel— de Richard Wright: *Là-bas près de la rivière* et *Claire étoile du matin*, in *Les enfants de l'oncle Tom* (1946). Wright est un des premiers romanciers nord-américains noirs, qui revendiquait l'égalité et qui dénonçait les injustices des états du Sud et du K. K. K.

18 Cf. *Chroniques de jazz*, *Écrits sur le jazz* et *Autres écrits sur le jazz*.

proclamait «To be or not to bop!». Dans *Jazote* Vian publia —pendant treize ans— ses chroniques, ses commentaires et ses opinions sur le jazz. Parmi ses musiciens préférés, dans le podium il plaçait le Duke, ensuite les créateurs du *be-bop*, Dizzy Gillespie et Charlie Parker, Bix, Miles Davis, Armstrong, les pianistes Jelly Roll, Pete Johnson, Fats Waller, Erroll Garner, Art Tatum, les *drummers* Chick Webb, Kenny Clarke, Max Roach et les chanteuses Sarah Vaughan, Billie Holiday, et au-dessus toutes Ella Fitzgerald. Une fois que Boris Vian considéra épuisée sa facette de romancier, en 1953 après avoir publié *L'Arrache-cœur*, il se dédia pleinement à la musique. Ses amis insistent sur son goût fondamental pour la musique, et ainsi «quand Simone de Beauvoir rappelle le renoncement à la littérature de Vian elle précise que ses nouvelles activités furent entièrement musicales» (Pestureau, 1978: 378). Boris Vian se voua à la composition¹⁹ et à l'interprétation de ses chansons²⁰ et à son travail chez Philips, où il tenait le catalogue des disques de jazz.

La vie de Boris Vian a été inondée par cette musique, il a respiré le jazz, malgré, ou peut-être à cause, de ses poumons de nénuphar. Il a fait battre son cœur aux rythmes saccadés de sa trompinette malgré les interdictions des médecins. «Il était amoureux du jazz —comme Colin de Chloé—, il ne vivait que par le jazz et il s'exprimait en jazz». Impossible de comprendre ou de percer son univers romanesque sans se laisser bercer par cette musique noire.

Bibliographie

- Arnaud, N. (1981[1966]): *Les vies parallèles de Boris Vian*, Ch. Bourgeois, Paris.
- Pestureau, G. (1978): *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, UGE 10/18, Paris.
- Vian, B. (1994): *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, (édition établie, présentée et notée par Gilbert Pestureau), LGF, Paris.
- (1967[1947]): *Vercoquin et le plancton*, Gallimard, Paris.
- (1973[1947]): *Les Morts ont tous la même peau*, Ch. Bourgeois, Paris.
- (1994): *Écrits sur le jazz*, II, Ch. Bourgeois, Paris.
- (1996[1967]): *Chroniques de jazz*, (texte établi et présenté par Lucien Manson), Pauvert, Paris.
- (1997a[1947]): *L'Écume des jours*, in *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Classiques Modernes, Paris, 51-206.

19 Il composa entre 400 et 478 chansons, quelques-unes avec des musiciens comme Jean Gruyer, Eddie Barclay, Jimmy Walter, Jack Diéval, Paul Braffort ou Henri Salvador. Avec celui-ci il composa 82 chansons, parmi lesquelles des *rock and roll*: *Fais-moi mal*, *Johnny*; *Rock-monsieur*; *Dis-moi que tu m'aimes Rock*; *Rock-Hoquet*; *Riff and Rock*; *Va t'faire cuire un oeuf*, *man* ou *Rock and Roll-Mops*. Cf., *En avant la Zizique... et par ici les gros sous* (1958) et *Derrière la zizique* (1976).

20 Ses chansons furent interprétées par lui-même, mais aussi par près de 200 chanteurs ou orchestres avant 1960 et plus tard par Béatrice Moulin, Serge Reggiani, Joan Baez, Serge Gainsbourg ou Brassens.

- (1997b[1947]): *L'Automne à Pékin*, in *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Classiques Modernes, Paris, 207-421.
- (1997c[1950]): *L'Herbe rouge*, in *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Classiques Modernes, Paris, 423-530.
- (1997d[1953]): *L'Arrache-cœur*, in *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Classiques Modernes, Paris, 531-688.
- (1997e[1946]): *J'irai cracher sur vos tombes*, in *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Classiques Modernes, Paris, 791-879.
- (1997f[1948]): *Et on tuera tous les affreux*, in *Boris Vian, Romans, nouvelles, oeuvres diverses*, Classiques Modernes, Paris, 881-1016.
- (1997g[1950]): *Elles se rendent pas compte*, Pauvert, Paris.
- (1997h[1949]): *Les Fourmis*, Pauvert, Paris.
- (1997i[1958]): *En avant la Zizique... et par ici les gros sous*, (textes établis par Gilbert Pestureau), Pauvert, Paris.
- (1997j[1976]): *Derrière la zizique*, (textes établis par Georges Unglik), Ch. Bourgeois, Paris.

***Talismano* d'Abdelwahab Meddeb: pensée soufie et subversion**

Margarita García Casado
Universidad de Cantabria

L'oeuvre d'Abdelwahab Meddeb est travaillée par la question de l'identité, du dialogue entre cultures et plus particulièrement des liens, trop souvent oubliés ou passés sous silence, entre l'orient et l'occident. Si l'occidentalisation du monde arabe est un fait évident, l'occident ne peut continuer à nier l'apport qu'il doit à la culture islamique (2003: 215-17), de même que le monde arabo-islamique ne saurait faire taire les strates culturelles préislamiques qui font partie de son passé. En effet, s'il était nécessaire, un survol de l'histoire du Maghreb montrerait que cette région «est le résultat du brassage de pas moins de douze cultures et civilisations différentes» (Dhaoui, 2000: 1). De fait, son premier roman *Talismano* traite de la problématique de l'autre, un autre qui hante le passé de l'aire arabo-maghrébine mais que le discours officiel et l'orthodoxie religieuse oblitèrent. C'est pourquoi, l'écriture de Meddeb s'instaure dans la lignée de Goethe et rejette le «concept étriqué de 'littérature nationale'» et opte pour le «concept de 'weltliteratur', c'est-à-dire de littérature mondiale» (Kéfi, 1993). Ainsi, l'écrivain se transforme en «passeur» ayant pour «tâche d'arracher son public de ses *a priori* et de ses clichés imposés par les coutumes et les conventions nationales» (Kéfi, 1993). Selon Meddeb, l'écrivain doit faciliter le passage de l'ancien au coeur de la modernité (Kéfi, 1993). La survivance du passé au sein du présent étant fondamentale car la survie de l'ancien touche la question de l'identité: «Le risque de délier l'individu et de le séparer de l'ensemble auquel il appartient est mortel» (Kéfi, 1993). Parlant de son cheminement poétique et littéraire, Meddeb situe son oeuvre dans une poétique de l'intervalle, de l'interstitiel et de la traversée (2003: 225). Une traversée qui inclut sa généalogie islamique et plus particulièrement la pensée soufie car comme il le dit lui-même chacun doit choisir les ancêtres qui lui conviennent, allant par-delà les traditions mais sans interrompre le dialogue avec elles, afin que dans l'aventure de la modernité, le présent bénéficie de l'ancien (2003: 225).

C'est pourquoi la question de l'intertextualité constitue la pierre d'angle d'une écriture hantée par la question de l'origine et du rapport qu'entretient la modernité avec le passé (Kéfi, 1993). La définition du texte telle que la posent les travaux de Julia Kristeva et Mikhail Bakhtine éclaire la fonction de production et de subversion qu'assume l'intertextualité dans le texte meddebien. Pour Bakhtine, le langage est «idéologiquement saturé» par les visions du monde qu'il véhicule et le langage unique n'est pas une donnée mais est le résultat des «forces d'unification (...) liées aux processus de centralisation socio-politique et culturelle» (1978: 95-96). Ainsi le roman polyphonique, héritier de la ménippée, traduit les conflits politiques et sociaux et transgresse l'idéologie en vigueur à partir d'une «écriture-lecture» de «l'histoire et (...) (de) la société, envisagées (...) comme textes» (Kristeva, 1978: 144).

Le voyage de l'écriture de *Talismano* à travers les multiples strates qui composent l'aire et l'identité maghrébines va permettre à Meddeb de dénoncer l'attitude totalitaire de l'orthodoxie islamique face aux cultures et langues propres à l'espace maghrébin. En effet, la pensée islamique a instauré une rupture entre la pensée de la Djahiliya, pensée arabe antérieure à l'Islam, et la pensée et culture produites par le Coran. De même que la nouvelle religion de la péninsule arabique «rejettera les cultures antérieures liées au 'polythéisme'» (Arkoun, 1984: 177), la venue de l'Islam au Maghreb contribuera à la marginalisation ou à la disparition des langues et religions propres à ces pays. Une attitude qui rappelle celle mise en place par le pouvoir colonial (Arkoun, 1984: 178).

C'est pourquoi à partir d'une conception du texte comme force qui «participe à la mouvance, à la transformation du réel» (Kristeva, 1978: 9), Meddeb élabore sa «démarche archéologique» et déterre les strates enfouies sous les langues écrites qui se partagent la scène politique du Maghreb (Meddeb, 1989a: 15). Dans cette quête, le choix de la langue d'écriture n'est pas fortuit mais contribue à l'élaboration de sa poétique. Si Meddeb opte pour écrire en langue française, alors qu'il possède la langue arabe, ce sera pour la creuser de l'intérieur à partir de la langue arabe et de toutes celles marginalisées par cette dernière:

Quand j'écris dans une langue, l'autre langue dans la première se réserve, elle y travaille quelque part, délibérément et à mon insu. La présence de la langue absente dans la langue où j'écris peut, au reste, ordonner une poétique... Cela collaborerait à mettre en oeuvre une politique subtile de l'emprunt. (1985: 126)

À travers sa poétique de l'emprunt Meddeb rejoint la pensée d'Abdelkébir Khatibi, pour qui l'identité du maghrébin doit «se penser en dialogue» (1983: 13) avec toutes les langues qui la composent. Il rend possible la construction d'une «pensée autre» basée sur le principe de la «double critique» qui dénonce tous les totalitarismes:

Une pensée qui ne soit pas *minoritaire, marginale, fragmentaire et inachevée*, est toujours une pensée de l'ethnocide (...). Une pensée autre est toujours un complot, une conjuration, une révolte soutenue et un risque implacable... Ébranler par une critique vigilante, l'ordre du savoir dominant (...) c'est introduire la pensée dans la lutte sociale et politique actuelle. (1983: 18-34)

Talismano préfigure rétroactivement la révolte populaire du 26 janvier 1978, une révolte qui marquera la fin de l'UGTT, mouvement syndicaliste tunisien et de son dirigeant Habib Hachour (Meddeb, 1978: 1627). À travers le soulèvement du petit peuple de Tunis, fictif dans ce cas car *Talismano* fut écrit en 1976 mais publié en 1979, Meddeb démontre que malgré l'indépendance, le peuple demeure soumis à un pouvoir qui nie sa participation et le contraint à se soumettre à un modèle de développement qui lui est étranger:

Drôle d'histoire: vingt ans d'État national malmenèrent davantage le pays que près d'un siècle de colonisation: quelle affaire! À troquer le rétrograde contre la décadence, le peuple fut amené de force à céder face à la politique de l'uniformisation des esprits et des corps, par truchement d'école: mariez-vous en blanc et que le noir vous soit couleur de deuil. (1979: 25)

Dans son travail de transgression, *Talismano* va privilégier l'image du corps et de la sexualité féminines qui lui permettront de remonter le cours du temps et d'extraire de l'oubli les déités de l'Arabie pré-islamique en qui résidaient les pouvoirs de fécondité et de procréation (Sabbah, 1988: 104). C'est à partir du corps de la femme, un corps-texte que Meddeb va entreprendre de concilier «les inconciliables entre les nations, les cultures, les sexes, les peuples» (1989a: 15). Une image hautement subversive car comme le souligne Khatibi «dans l'éthique de l'islam, la langue (...) et le sexe sont liés» (1983: 151), ce qui explique que pour l'orthodoxie musulmane la sexualité et la parole féminine doivent être contrôlées car le féminin représente l'antithèse de l'ordre divin (Sabbah, 1988: 114). Le corps féminin devient dans l'écriture de Meddeb le signe dépositaire de cultes archaïques, d'excès qui permettront au «je» du narrateur, par le biais du «soufisme populaire» dans ce qu'il a de «sanguant, (d') extravagant» (1989b: 17), de dire «l'expérience qui emporte le corps afin de pulvériser le je égotique et en faire l'agent qui traverse le champ miné de l'histoire: à affronter les appareils politiques où s'exerce un pouvoir flicard» (1979: 64). C'est par le biais de l'idole des temps anciens que le peuple va pouvoir «manipule(r)... (l)a réalité» et se libérer de toute «représentation factice» (1979: 62) établie par la loi du père:

La mère élabore la représentation folle et amoureuse du corps à offrir; le père impose la connaissance pour féconder le corps sans se soucier de la conjuncture; le je est fétichisé pour se reconnaître ailleurs que dans la conscience historique (...) le je engage avec lui l'histoire (...) je représentatif d'une génération arabe qui a à se débattre image fêlée (...) à corriger son corps social par une démarche à l'envers, (...) à élargir sa vision par une efficiente tentative à revivre l'archaïsme (...) sang versé pour arroser la terre, narguer l'aveuglement politique et régénérer: archaïque sacrifice aux ondes panthéistes (...) corps excessif qui s'emporte mort par défi de jouissance... (1979: 62-64)

Pour la pensée soufie, la femme représente le vaisseau parfait par lequel le fidèle est réuni à son créateur. Elle est «le lieu de l'effet», le rapport de l'épiphanie, laquelle se manifeste dans l'acte de chair; la concrétisation de l'expérience spirituelle passe par le corps et la jouissance» (1989b: 18). De toute la création, elle est la forme idéale à travers laquelle le croyant peut accéder à la vision de l'Essence, «la contemplation de Dieu dans les femmes est la plus intense et la plus parfaite» (Ibn 'Arabi, 1955: 187).

Par le biais de la nouvelle idole, «reconstitution anthropomorphique» féminine «du mythe» d'Osiris (Meddeb, 1979: 91), le petit peuple de Tunis va renouer avec les anciennes religions du bassin méditerranéen et retrouver, en outre, le lien coupé avec les déesses préislamiques et en particulier Al-Uzza qui symbolisait comme Cérès/Déméter la terre en tant que mère nourricière, la fécondité et le pouvoir de procréation (Sabbah, 1988: 104):

La sorcière donna signal à la tombée de la nuit. (...) éventrez telle tombe et arrachez-en le coeur, de telle autre le foie; (...) Les organes ainsi suturés font voltiger une singulière odeur de symbole: une tête de femme, cheveux longs, (...). La poitrine: quatre seins nourriciers, Artémis d'Éphèse ou on ne sait quelles retrouvailles avec Cérès. (Meddeb, 1979: 89-90)

L'écriture de *Talismano* ancre la révolte populaire au coeur du cimetière qui se trouve à l'entrée de Tunis: le cimetière du Jallaz, lieu sacré et *habou*, qui fut profané par le pouvoir en place (1979: 89), afin de mettre en évidence le caractère subversif de cet espace symbolique où gît l'ancien sentiment archaïque du sacré. À travers la reconstitution de l'idole le peuple réarticule le dialogue avec le temps originel. L'idole, nouvelle Artémis, va lui permettre de renouer avec la conception de l'acte sexuel non plus comme un acte physiologique mais comme un sacrement qui annule le temps profane et lui fait réintégrer l'expérience du sacré aux dépens de la loi:

(...) ils sont, pour l'homme des cultures archaïques, des sacrements, des cérémonies dont l'intermédiaire sert à communier avec la *force* que représente la Vie même. (...) la *force* et la *Vie* ne sont que des épiphanies de la *réalité ultime*; ces actes élémentaires deviennent (...) un rite dont l'intermédiaire aide l'homme à approcher la réalité, à s'insérer dans l'ontique (...). Le rite *coïncide*, par la répétition, avec son «archétype», le temps profane est aboli. (...) En transformant (...) tous les actes physiologiques en cérémonies, l'homme archaïque s'efforce de «passer outre», de se projeter au delà du temps (du devenir), dans l'éternité. (Eliade, 1970: 40)

À partir de la reconstitution de l'idole, le peuple reprend possession de la capitale et en donnant libre cours aux sens dénonce le dogme de la Loi coranique, une loi qui a instauré le diktat d'une interprétation étriquée; l'idole symbolisant, par contre, le flux créateur toujours renouvelé face au dogme étouffant de la lettre qui emprisonne le souffle sacré.

Du coeur de la mosquée de la Zitûna, siège de l'orthodoxie religieuse, où se trouve désormais l'idole, le peuple reproduit par l'acte d'amour le geste

créateur de la divinité: «L'orgie, en réactualisant le chaos mythique d'avant la création, rend possible la répétition de cette création» (Eliade, 1970: 302). En donnant libre cours à leurs désirs sexuels, les peuples des religions archaïques célébraient par leurs excès même «l'exemple divin» et en se laissant porter par le rythme de la jouissance, ils se réunissaient à l'énergie créatrice (Eliade, 1970: 300). C'est ainsi qu'à l'intérieur de la mosquée, le langage de l'amour va remplacer l'interprétation dogmatique qui s'y donnait et qui soumettait le souffle créateur à l'emprise de la forme. À l'encontre du père qui ne «jouait pas le sens du texte» et se bornait «à inculquer une méthode» (Meddeb, 1979: 117), la parole populaire va réciter:

Le texte à venir, révélation rajeunie, besoin nouveau de la répétition du verbe non plus immuable mais transformé à l'appel d'un souffle autre qui ne célèbre plus le respect de la loi paraphée diversion uniformisant les conduites. (...) chacun célébrant son paysage, désert, steppe, montagne, mer, chamelle ou navire, désir à se reporter à sa naissance, (...). (1979: 112-113)

La nouvelle croyance transgresse le pouvoir du graphe, le «culte de la soumission» face à la lettre coranique (1979: 120). En annulant la suprématie de la lettre, le peuple va renouer avec le monde de la hiérophanie; tout objet étant à même d'«incorporer la sacralité (...) et devenir une hiérophanie» (Eliade, 1970: 24). La hiérophanie implique «un *choix* (...), une singularisation. Un objet devient sacré dans la mesure où il incorpore (...) '*autre chose*' que lui-même» (Eliade, 1970: 25). Toutefois cette dernière suppose une dialectique de l'absence et de la présence de façon conjointe: le sacré apparaît dans les objets choisis mais «jamais de façon immédiate et dans sa totalité» (Eliade, 1970: 35). Ceci nous renvoie au concept du *tawhîd* qui selon Ibn 'Arabi pose l'Unité de l'Essence à travers la diversité des formes: l'Être suprême étant unique par son essence mais pluriel dans ses manifestations. Dans son cheminement (*mi'râj*) vers Dieu, le croyant ne doit point ignorer le multiple, les diverses représentations formelles de Dieu sur terre. L'amour du fidèle pour son créateur doit être un tout, l'amour de l'esprit passant par celui de la forme ou du signe. Le fidèle, ou l'homme parfait (*Insân kâmil*) est celui qui voit «l'Un en même temps que le Multiple (...) aucun des deux ne lui voile l'autre» (Corbin, 1981: 16).

Seul donc un regard initié sera capable d'appréhender l'unicité de l'Être à travers la pluralité de ses hiérophanies; d'où l'importance du regard dans *Talismano*. En effet pour le soufi, l'amour de la forme idéale, la femme, va permettre au croyant d'accéder à la vision de l'Essence, à sa propre désintégration (*fana*) dans l'Essence (Corbin, 1956: 249). Étant à la fois «passion» et «action», «pathétique» et «poétique», la femme est créatrice plutôt que créature (1956: 248). L'amour pour la femme correspond au plan divin car l'amour pour la forme mène à l'amour de l'Essence par le biais de l'imagination créatrice ou *barzakh*: «Il est possible (...) d'aimer un être du monde sensible dans lequel on aime la manifestation de l'Aimé divin; car alors nous spiritualisons

cet être en l'élevant (de sa forme sensible) jusqu'à son image incorruptible...» (Corbin, 1956: 245).

Ainsi à l'encontre de l'orthodoxie religieuse qui voit dans le désir non contrôlé de la femme la perte du croyant (Sabbah, 1988: 113), pour le soufi la soumission au désir ressenti devant la forme féminine correspond au désir d'amour de Dieu. Le retour au corps féminin, «corps à la recherche de l'identité à bousculer» (Meddeb, 1979: 10) a permis à Meddeb de replacer la problématique de l'identité dans un espace pluriel, «Ici-ailleurs: par violence meurtrière, mélange des pays (...). Deux mondes que ne séparent pas telle race moricaude et telle autre blanche» (1979: 10). À l'instar du corps de l'idole, recomposé à partir des survivances du passé, l'écriture de Meddeb «mélange les saisons, elle s'assume vrac de chaud et froid, été/hiver: elle reflète le désordre du corps plus que la loi primordiale: elle est chaos qui précède le fiat» (1979: 50). À travers une graphie soumise au rythme du corps, Meddeb traduit l'expérience d'une «jubilation qui traverse de part en part l'édifice» du texte (1979: 50).

À partir de concepts tels que l'intertextualité et le *tawhîd*, qui se répondent en écho, Meddeb montre que l'accès à la modernité ne signifie pas obligatoirement la perte des valeurs archaïques spécifiques au Maghreb. Il met à bas les frontières factices entre le passé et le présent et transforme les valeurs du passé en des composantes actives et participatrices de la modernité.

Bibliographie

- Arkoun, M. (1984): «Les fondements arabo-islamiques de la culture maghrébine», in Moatassime, A. (éd.): *Langue française et pluralité au Maghreb, Französisch heute*, 2, 173-183.
- Bakhtine, M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.
- Corbin, H. (1956): «Sympathie et théopathie chez les 'Fidèles d'Amour' en Islam», *Eranos Jahrbuch*, XXIV, 199-301.
- (1981): *Le paradoxe du monothéisme*, L'Herne, Paris.
- Dhaoui, H. (2000): *Pour une psychanalyse maghrébine: la personnalité*, L'Harmattan, Paris.
- Eliade, M. (1970): *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris.
- Ibn 'Arabi. (1955): *La sagesse des prophètes*, (traduction de Titus Burckhardt), Albin Michel, Paris.
- Kéfi, R. (1993): «Il est temps de reconsidérer notre rapport au passé. Entretien avec Abdelwahab
- Meddeb, *Confluences Méditerranée*, 6, in
<<http://confluences.ifrance.com/confluences/Textes/6meddeb.htm>>.
- Khatibi, A. (1983): *Maghreb pluriel*, Denoël, Paris.
- Kristeva, J. (1979): *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris.

- Meddeb, A. (1977): «Lieux/dits», *Les Temps Modernes*, 375, 21-45.
- (1978): «Le procès de la violence», *Les Temps Modernes*, 381, 1626-1632.
- (1979): *Talismano*, Christian Bourgois, Paris.
- (1985): «Le palimpseste du bilingüe. Ibn 'Arabi et Dante», in *Du bilinguisme*, Denoël, Paris, 125-144.
- (1989a): «Abdelwahab Meddeb par lui-même», *Cahier d'études maghrébines*, 1, 11-16.
- (1989b): «À bâtons rompus avec Abdelwahab Meddeb», *Cahier d'études maghrébines*, 1, 17-22.
- (2003): *La enfermedad del islam*, (traducción de María Cordon Vergara y Malika Embarek López), Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Sabbah, F. A. (1988): *Woman in the Muslim Unconscious*, (traduction de Mary Jo Lakeland), Pergamon Press, New York.
- Salha, H. (1996): «Abdelwahab Meddeb», in <<http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/Meddeb.htm>>.

Las voces del peregrino: el *Voyage d'Espangne* de Guillaume Manier (1736)

Ignacio Iñarrea Las Heras
Universidad de La Rioja

Guillaume Manier fue un sastre francés natural de Carlepont (Picardía) que en agosto de 1726 emprendió la peregrinación a Santiago de Compostela, junto con tres jóvenes más de su pueblo. Recorrió en su viaje de ida un trayecto que en territorio francés se ajustó en gran parte al trazado correspondiente a la llamada «vía turonense», que según el *Codex Calixtinus* es uno de los cuatro grandes caminos de peregrinación que atraviesan Francia (1951: 497-498). Tiene en París su primera etapa de importancia y desciende por el oeste del país vecino hacia los Pirineos, pasando por ciudades como Orleans, Tours, Poitiers o Burdeos. Al llegar a Lesperon, Manier dejó esta ruta y siguió hacia Bayona, San Juan de Luz e Irún. Atravesó el País Vasco hasta el norte de la actual provincia de Burgos. No se abstuvo de desviarse hasta Santo Domingo de la Calzada, debido a la fama que entre los peregrinos jacobeos europeos tenía el milagro del ahorcado y las aves resucitadas. Desde aquí, ya en el Camino Francés tradicional, llegó hasta Santiago, tras haber visitado primero, entre otras localidades, Burgos, León o Portomarín. Después de unos días en Compostela, Manier se dirigió a Asturias y visitó Oviedo. Su siguiente destino fue Madrid. Previamente, pasó de nuevo por León y por Valladolid. Inició en la capital española el regreso definitivo a su país, y cubrió un recorrido que le llevó a localidades como Alcalá de Henares, Soria, Tudela, o Pamplona. Entró en Francia por el puerto de Roncesvalles (diciembre de 1726) y luego pasó por Dax, Bayona, Burdeos y, por último Saintes (enero de 1726), última ciudad mencionada en su relato.

Guillaume Manier fue anotando, a lo largo de todo este recorrido, todas las incidencias y sucesos que tuvo que vivir, solo o con sus acompañantes, y los nombres de las poblaciones por las que pasó. Asimismo, en ningún momento dejó de incluir las indicaciones de las fechas concretas en que se producía su llegada, su estancia (si se daba el caso) y su salida de una localidad.

Llevó así a cabo la descripción de un itinerario que presenta una minuciosidad realmente inaudita (Manier, 1890: XXVI)¹.

Sin embargo, no redactó su relato, que presenta el título de *Voyage d'Espangne*, hasta 1736. Esta circunstancia implica la distinción de dos grandes momentos en el proceso de elaboración de esta obra, con una distancia entre ambos de unos diez años. En consecuencia, se hace necesario igualmente establecer la existencia de dos autores diferentes en la persona de Guillaume Manier. Por una parte, está el joven peregrino de 22 años, de escasa formación² y experiencia aunque con una gran ansia de aprender y conocer³, que por primera vez en su vida emprende un viaje tan largo. Por otra parte, está el hombre que, sin duda, debió alcanzar un grado de madurez mucho mayor con el paso de los años y la consiguiente acumulación de nuevas vivencias⁴.

Este *desdoblamiento* del autor implica la coexistencia en su texto de dos formas de escritura diferentes. La presencia del joven Manier se aprecia en distintos aspectos de la obra. En primer lugar, está la mencionada precisión de su itinerario, tanto en el aspecto cronológico (mención de fechas) como en el geográfico (mención de lugares). Es imposible que una memoria pueda retener al cabo de diez años tantos datos y con tanto detalle. La descripción del camino de Valladolid a Madrid es una muestra de ello:

Le 28 (de noviembre), sommes allés à Point d'Or ou Pont d'Or [*Puente de Duero*]; à Valceseil [*Valdestillas*], où nous avons couché.

Le 29, à Ornille [*Hornillos*]; à Oelmedes [*Olmedo*], petite ville où nous avons couché.

Le 30, à Coantoelmedes [*Fuente Olmedo*]; à Cointecotte [*Fuente de Coca*]; à Sainte-Usse [*Santiuste*]; Barlesquesquoque; à Desnouagourna; à Cossart de Victor; à Coart, où nous avons couché.

DÉCEMBRE, du premier, jour de la saint Éloy, sommes allés à Esterre [*Hetresros*], où nous avons couché.

Le 2, à Oardame [*Guadarrama?*], où nous avons couché.

Le 3, à la Tour [*Torrelodones*], où nous avons couché.

Le 4, à la Roses [*Las Rozas*]; à Mancalondes [*Majadabonda*]; à Possiol [*Pozuelo de Alarcon*]; à Oumard [*Umera*]; à Madrid, ville capitale. (1890: 121)⁵

1 Vid. también Manier (2002a: 9) y Manier (2002b: 14).

2 Sobre la educación que pudo haber recibido Manier, vid. Manier (1890: XXI-XXII).

3 Vid. Manier (1890: XXVIII).

4 Sirva, a título de ejemplo, decir que, después de haber visitado España, Manier viajó a Italia. También escribió sobre este periplo un relato que, junto con el *Voyage d'Espangne*, constituye el conjunto de lo que hoy se conserva de su obra manuscrita. Esta se compone de dos volúmenes, el segundo de los cuales comienza con el siguiente título: *Receuille et suite du voyage de Rome et autre fait par Manier les années 1726, 1727 et 1736*. La indicación «et autre» permite saber que Manier hizo otro viaje, además del de Italia. Sin embargo, no existe o no se conoce ninguna otra mención del mismo. En cualquier caso, queda claro que Manier fue un considerable viajero, lo cual sin duda debió proporcionarle experiencia y conocimiento. Vid. Manier (1890: XXXVI-XXXVII) y Manier (2002b: 16).

5 Como se puede ver, los topónimos que aparecen en esta cita van acompañados de su forma original en castellano, puesta entre corchetes por el barón Xavier de Bonnault

Asimismo, hay que mencionar la viveza y el detalle con los que Manier expone muchas de sus experiencias, algunas de ellas especialmente intensas, como el paso en barca de la ría de Ribadeo, que el autor identifica erróneamente como el «*pont qui tremble*» (Vázquez de Parga, Lacarra y Uría Ríu, 1949, vol. 2: 565 y 569-572):

Il y a bien au moins un demi-quart de lieue de trajet. L'on ne passe au moins qu'à une cinquantaine dans une grande barque faite exprès, dont il faut ramer. Vous voyez les flots effroyables de la mer s'élançer en l'air les uns sur les autres, qu'il semble qu'ils vous menacent de ruine, joint au bruit effroyable qu'ils font: qui donnent un mouvement à la barque où vous êtes, qui font descendre la barque entre deux flots, comme si elle descendait dans un précipice; puis vous croyant englouti de ces ondes, une autre vous fait remonter au plus vite, comme dessus une montagne. Voilà le manège que cela fait pendant le passage, qui vous cause des peurs épouvantables, que vous croyez à tous moments être péri. (1890: 99-100)

El recuerdo de un episodio, como el que se acaba de exponer, es probablemente mucho más fácil de mantener vivo en toda su intensidad si es puesto por escrito poco tiempo después de que haya tenido lugar. Es indudable que el paso de los años difumina los recuerdos, con lo cual es fácil que las sensaciones experimentadas en el pasado pierdan parte de su fuerza. Por ello, si Manier fue capaz de contar así este hecho al cabo de diez años es porque no se fió solamente de su memoria, y recurrió a las anotaciones que sobre el mismo debió hacer durante el viaje. El uso del tiempo presente con los verbos de este pasaje puede ser prueba de ello.

También hay que tener en cuenta las lecturas que Manier dice haber realizado en el transcurso de su viaje. Concretamente, de camino hacia Oviedo, pudo leer un texto breve, *Les Vertus et propriétés des pierres d'aigle*. Posteriormente, ya en la capital asturiana, compró otras dos publicaciones similares a esta, *Vertus et propriétés de la pierre de la Croix, appelée pierre de Saint-Pierre ou Saint-Étienne* y *Recette et propriétés de la pierre de l'hirondelle*. Aunque no indica que las haya leído en aquel momento (o posteriormente, en algún otro punto de su periplo), no es ilógico pensar que pudo haberlo

d'Houët, primer editor de la obra de Manier. Procedió así con todos los topónimos mencionados por el autor a su paso por España, salvo en los casos en que no pudo identificarlos. En la cita hay varios de estos nombres, muy deformados por Manier: el propio Bonnault d'Houët así lo indica (vid. 1890: 121, n. 2). De todas formas, «Barlesquesquoque» podría ser Moraleja de Coca y «Desnouagourna» Aldeanueva del Codonal. Ambas localidades están en la ruta de Santiuste a Etreros. Además, en el anexo que se encuentra al final de Manier (2002a) se propone que «Cossart de Victor» tal vez sea Juarros de Voltoya. Las identificaciones hechas por Bonnault d'Houët no siempre son del todo correctas. Es el caso (en el plano formal) de Etreros (y no «Hetreros») o de Puente Duero (y no «Puente de Duero»). «Cointecotte», pueblo al que Bonnault d'Houët da el nombre de «Fuente de Coca» (que no parece corresponder a ninguna localidad actual de la provincia de Segovia), quizá sea (por su situación dentro del itinerario de Manier) Fuente de Santa Cruz.

hecho. Las tres son tratados que muestran las supuestas virtudes para la salud de algunos remedios preparados con estas piedras.

Tal vez podría incluirse en este grupo de textos algún ejemplar de una clase de manuales, muy utilizados en la época por los peregrinos jacobeos franceses, en los que se recogían varias canciones piadosas, una oración dirigida al apóstol, una relación de las reliquias existentes en la catedral compostelana, un itinerario desde París hasta Santiago, un pequeño relato de la vida del santo e ilustraciones con varias escenas relacionadas con el universo jacobeo. El título de estas publicaciones era habitualmente *Les Chansons des pèlerins de Saint Jacques*. No sería en absoluto raro que Manier llevara con él una de estas publicaciones (si bien es cierto que no lo señala en su texto), teniendo en cuenta que, cuando se dispone a abandonar a ciudad de León, alude a una de las canciones de peregrinos que solían aparecer en ellas (1718):

(Nous) fûmes chercher la pasade à l'hôpital Saint-Marc, où devant est une croix, dont il est parlé dans la *Chanson de S. Jacques*, où les pèlerins s'avisent pour prendre le chemin à droite ou à gauche, quoique tous les deux vont à Saint-Jacques. Mais l'on va aussi à Saint-Salvateur, qui veut dire Saint-Sauveur, sur la droite. Nous avons pris d'abord à gauche. (1890: 66)⁶

También es posible que llegara a conocer esta canción tras haberla oído a otros peregrinos. En cualquier caso, la mención de la misma podría considerarse (aunque no se reproduzca su título con total exactitud) como un caso de intertextualidad más o menos cercano a la cita (Genette, 1982: 8).

Detrás de todos estos pasajes se siente, de una forma u otra, la voz del peregrino que cuenta la experiencia de su viaje, sentida como algo cercano, como una vivencia reciente, a pesar del paso de los años.

Podría incluso decirse que esta voz llega a hacerse oír en las deformaciones que hace de muchos topónimos españoles (vid. *supra*). Manier muestra así cómo los entendía de boca de los españoles y, sobre todo, cómo los pronunciaba él (1890: XXVI). Otro reflejo fonético de su voz se encuentra en un componente paratextual (Genette, 1982: 10), situado justo después de su relato, en la edición de Bonnault d'Houët⁷. Es un glosario titulado *Rapport d'une partie de la langue espagnolle* y compuesto de una serie de palabras

6 La canción a la que se refiere Manier es sin duda *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques*, pues su duodécima estrofa alude a la bifurcación situada a las afueras de León: «Quand nous fûmes hors de la Ville,/Près de Saint Marc,/Nous nous assîmes tous ensemble Près d'une Croix,/Il y a un chemin à droite/Et l'autre à gauche,/L'un mène à Saint Salvateur,/L'autre à Monsieur Saint Jacques» (1718: 6-7). Vid. también Manier (1890: 66, n. 2).

7 Como ya se ha indicado antes, el barón de Bonnault d'Houët fue quien editó por primera vez el texto de Manier. Lo hizo en 1890, con el título *Pèlerinage d'un paysan picard à S^t Jacques de Compostelle, au commencement du XVIII^e siècle*. Vid. apartado de bibliografía situado al final del presente trabajo. En relación con la figura de Bonnault d'Houët, vid. Manier (2002a: 13-15).

y expresiones pertenecientes a dicho idioma, que sin duda tuvo que utilizar durante su estancia en España⁸. Sin embargo, estas aparecen deformadas, de manera similar a lo que ocurre con los mencionados topónimos. Manier las escribió intentando reproducir su pronunciación, al menos tal y como él la ejecutaba. Cada una de ellas va acompañada de su equivalente francés. De esta forma, la traducción al castellano que el autor ofrece para términos y frases como, por ejemplo, «soulie», «je vous salue», «œuf», «feu», «d'ou vené vous» (ortografía original de Manier), «femme», «personne» (en el sentido de «nadie»), «demain», «étranger» o «huit» son, respectivamente, «sapatte», «salougue», «goëve», «fogue», «donde bienn osté», «smouqueire», «ningoune», «a la magnanne», «frustiere» y «otche» (1890: 154-161).

En cuanto al Manier diez años más viejo, la huella de su trabajo está, como es obvio, en la redacción final del *Voyage d'Espangne*. Tiene aquí un especial interés la presencia de varias clases de intertextos (Genette, 1982: 8), cuya incorporación al cuerpo de la obra ha tenido que ser necesariamente decisión de este *segundo autor*. Básicamente, hay dos tipos de intertextos en esta creación: la cita y el plagio. La primera se da cada vez que Manier expone la reproducción literal y completa de textos de diversa naturaleza, escritos en varios idiomas (latín, francés y español). Puede tratarse de documentos vinculados necesariamente con la actividad de la peregrinación (a Santiago y a Roma): los certificados del párroco (1890: 3) y del alcalde de Carlepont (1890: 5) y la aprobación del obispo de Noyon (1890: 6)⁹, obtenidos antes de partir; el permiso de peregrinación concedido por el gobernador de París (1890: 6 y 15); la papeleta acreditativa de haber realizado la confesión en Santiago (1890: 74); la patente para peregrinar a Roma, concedida en Madrid por el nuncio del Papa en España (1890: 126-128); el salvoconducto obtenido en Burdeos al regreso, en el cual se deja constancia de que Manier no es portador de ninguna enfermedad contagiosa¹⁰, y

8 La parte del relato de Manier que refleja su paso por España está salpicada de palabras y expresiones en castellano transcritas del mismo modo que las del glosario. La mayor parte de ellas aparecen incluidas en este. Otras, en cambio, solo se encuentran dentro del texto narrativo, como, por ejemplo, «comaire» («comer»), «foente» («fuente») o «escoudelle» («escudilla»). Por otro lado, y esto es aún más llamativo, la inmensa mayoría de la palabras de dicho glosario no están incluidas en la obra. Por ello mismo, no dejan de ser un interesante complemento narrativo para esta historia. Como bien señala Bonnault d'Houët acerca del conjunto de estas palabras, «En le reproduisant textuellement, j'ai voulu donner une idée exacte de son instruction (la de Manier). On en pourra déduire quels étaient ses besoins, ses préoccupations et ses goûts» (1890: 154, n. 1).

9 Carlepont pertenecía a la diócesis de Noyon.

10 «Les maire, sous-maire et jurats, gouverneur de la ville et cité de Bordeaux (...), certifions à tous qu'il appartiendra, que le nommé Guillaume Magny, natif de Carlepont en Picardies, tailleur de son métier, venant de Saint-Jacques et désirant aller à Toulouse, lequel nous a requis notre passeport sur ce nécessaire. C'est pourquoi, n'y ayant, grâce à Dieu, dans la présente ville aucune sorte de maladies contagieuses ni soupçon, nous prions tout gouverneur, lieutenant du roi, maire, sous-maire, jurat, échevin, consul, capitoul et tous autres seigneurs juges qu'il appartiendra, de laisser sûrement et librement passer le dit Guillaume

la acreditación de haber culminado el viaje hasta Compostela¹¹ y de haber recibido allí la comunión¹²:

D. Lucas, Antonus de la Torre, canonicus hujus almæ apostolicæ ac metropolitanæ ecclesiæ compostellanæ (), omnibus et singulis præsentis litteras inspecturis notum facio: Guillelmum Manier, natione Gallum, diocesis noviodunensis, pergentem ad Romam, hoc sacratissimum templum visitasse, confessumque et absolutum, eucharisticum Domini corpus sumpsisse. In quorum fidem, præsentis nomine meo subscriptas et sigillo ejusdem sanctæ ecclesiæ munitas ei confero. Datum Compostellæ, die secunda mensis novembris anno Domini 1726. (1890: 76)

Otros textos citados por el autor son las relaciones de las reliquias conservadas en las catedrales de Santiago de Compostela y de Oviedo (San Salvador). Aunque Manier no precisa el origen documental de estos datos, hay que señalar que en la época proliferaban entre los peregrinos listas de reliquias de ambos santuarios, bien incluidas en los mencionados manuales titulados *Les Chansons des pèlerins de Saint Jacques* (y escritas, por lo tanto, en francés), bien publicadas y difundidas aisladamente (sobre todo en el caso de San Salvador)¹³. Sin duda, Manier consiguió ambas listas y, en el momento de escribir su relato, procedió a copiarlas. De todas formas, su inclusión en la obra debió ir precedida, al menos en lo que respecta a la relación de las reliquias de Oviedo, de una labor de traducción del castellano al francés (1890: 103, n. 1).

Por último, están los tres tratados acerca de las piedras de águila (etites), de San Pedro y de la golondrina, que Manier reproduce íntegramente (1890: 95-97 y 110-112). He aquí algunas de las supuestas propiedades de la primera de dichas piedras:

Contre le mal de tête, pilez-la (la piedra de águila o etites) et prenez la poudre en un bouillon sur le soir, avant de vous coucher.

Magny, sans lui faire ni souffrir lui être donné aucun trouble ni empêchement, offrant en pareil cas d'en faire le semblable» (1890: 151-152). Vid. también Manier (2002b: 21-22).

- 11 En relación con la documentación necesaria (sobre todo en Francia) para llevar a cabo la peregrinación a Santiago, vid. Manier (1890: XVI), Daux (1909: 36-41) y Vázquez de Parga, Lacarra y Uría Riu (1949, vol. 1: 142-143, 152-153 y 278-279).
- 12 Estando en Madrid, antes de ir a solicitar la patente del nuncio, Manier y sus compañeros fueron a confesarse al colegio imperial de la Compañía de Jesús. Al salir de allí les dieron un certificado de comunión, escrito en español: «Alabada sea la virginal pureza de María, comulgó santissima en el colegio imperial de la compañía de Jesus de Madrid, anno de 1726» (1890: 126). Sobre la transcripción de este texto hecha por Bonnault d'Houët, véanse sus propios comentarios en Manier (1890: 126, n. 1).
- 13 La decimotercera estrofa de *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* contiene los siguientes versos, relativos a las reliquias de Oviedo y al documento en el que se recoge la relación de las mismas: «A Saint Salvateur sommes allés,/Par notre adresse,/Les Reliques nous ont montrés,/Dont nous portons la Lettre» (1718: 7). Vid. también Manier (1890: 66, n. 2 y 108-109, n. 1).

Contre le mal temporel cette pierre est bonne. Contre toutes sortes de fièvres, prenez de cette poudre; la mettez dans votre bouillon, quand la fièvre vous saisira. Contre la peste: cette pierre est un bon remède contre le mal pestielentiel. La portant sur soi, elle ôte aussi les marques du visage, si elles sont fraîches. (1890: 97)

En cuanto al plagio cometido por Manier, se localiza en la parte del relato que corresponde al trayecto inicial por Francia. Como señala Bonnault d'Houët (1890: XXVI-XXVII), hay pasajes enteros acerca de varias ciudades situadas en la vía turonense (París, Orleans, Blois, Poitiers, Burdeos) que han sido copiados de cierta obra. Se trata de *Le Voyage de France, dressé pour la commodité des François et des Estrangers*, escrito por Claude de Varennes y publicado por primera vez en 1639¹⁴. El cotejo entre estas obras no deja lugar a dudas. Sirva como ejemplo la siguiente descripción de algunos aspectos de la ciudad de Burdeos, presentes en ambos textos:

Sur l'autre rive de la Garonne, est un bois de cyprès, dont ceux qui partent de Bordeaux prennent une branche de ces cyprès de la main du maire ou des jurats.

La ville a de tour 2583 brasses et 905 de long. Il y a treize portes. ()

Il y a dans la ville: douze paroisses, huit couvents de religieux et religieuses, le Collège des jésuites (...), fondé l'an 1580.

Il y a un ancien château, dans la ville, appelé du Ha ou du Fart, et un autre appelé le Château-Trompette, qui est un ouvrage du roi Charles VII, de l'an 1454, pour empêcher les fréquentes révoltes de la ville pour les Anglais. Le premier est vers le couchant, dans un lieu marécageux, près de Saint-André. Le Château-Trompette est sur le bord de la Garonne. (Manier, 1890: 33-34)

Sur l'autre rive de Garonne est un petit bois de Cyprez, dont ceux qui transportent du vin, prennent un rameau avant que de partir, des mains du Maire ou des Jurats & chaque vaisseau paye quelque droit. (...) Elle contient en sa rondeur 2583 brasses, & 905 de long: on y entre par treize portes. (...)

Il y a douze Parroisses dans la ville, huit Convents de Religieux, un de Religieuses, & le College des Jesuites fondé l'an 1580. (...)

Le château, du Ha, ou Far, & et le Château dit vulgairement Trompette, au lieu de Tropeite, sont ouvrages du Roy Charles VII, de l'an 1454 pour empêcher les fréquentes revoltes de la ville pour les Anglois. Le premier est vers le Couchant, en lieux marécageux, près de l'Eglise de S. André. (...) Le Château Trompette est assis sur le bord de la Garonne (...). (Varennes, 1687: 114-117)

En definitiva, el *Voyage d'Espangne* surge de la combinación de dos formas de escritura y también de dos voces distintas. Las que corresponden al joven Manier aportan los avatares del viaje y la lectura como experiencias di-

14 Bonnault d'Houët comete un error en la identificación del autor de esta obra, ya que le atribuye el nombre de Olivier, cuando en realidad es Claude. Esto se explica, sin duda, por una confusión con el nombre del impresor responsable de la edición de 1639, Olivier de Varennes (1890: 6, n. 5). De todas formas, y como señala Bonnault d'Houët en varias ocasiones, Manier manejó la edición de 1687 (vid., por ejemplo, 1890: 7, n. 1 y 12, n. 2).

rectas de la vida, así como el material textual básico de su obra (anotaciones realizadas durante el trayecto). Las que pertenecen al Manier más maduro dan al relato su forma definitiva, estableciendo texto, intertexto y paratexto. La voz de este *segundo escritor* ya no se hace sentir de modo inmediato, al contrario que el *primero* (que incluso se hace *oír* en los topónimos españoles y en el glosario final), pues viene a multiplicarse y a esconderse detrás de otras muchas voces diferentes: la del joven Manier (en el texto y el paratexto) y las de los distintos autores a los que cita o plagia (en los diversos intertextos). La lectura para él ya no es vivencia integrada en el viaje, sino trabajo necesario para la construcción de la obra y para el establecimiento definitivo de su estructura, pues se encuentra en la base de su dimensión textual y transtextual (Genette, 1982: 8). Por lo tanto, esta distinción de dos autores en un mismo individuo y para una misma creación es la que se establece entre la vida y el recuerdo, entre la literatura en primer grado (anotaciones de viaje) y la literatura en segundo grado (escritura realizada a partir de otros textos), entre vivir directamente y vivir por medio de otra persona, aunque esa otra persona sea uno mismo.

Bibliografía

- (1718): *Les Chansons des pèlerins de Saint Jacques*, Troyes.
- (1951): *Liber Sancti Jacobi*. «*Codex Calixtinus*», (trad. de Abelardo Moralejo, Casimiro Torres, y Julio Feo; reedición preparada por Xosé Carro Otero), Santiago de Compostela, 1999.
- Bonnecaze, J. y Racq, J.-P. (1998): *Voyage de deux pèlerins à Compostelle au XVIII^e siècle*, CAIRN, Toulouse.
- Daux, C. (1909): *Sur les chemins de Compostelle. Souvenirs historiques, anecdotes et légendaires*, Alfred Mame et Fils, Tours.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París.
- Manier, G. (1890): *Pèlerinage d'un paysan picard à St Jacques de Compostelle au commencement du XVIII^e s. (Voyage d'Espagne fait en 1726 et en 1727 par Guillaume Manier de Noyon, écrit de sa main en 1736, publié et annoté par le Baron de Bonnault d'Houët)*, Imprimerie Abel Radenez, Montdidier.
- (2002a): *Pèlerinage d'un paysan picard à S' Jacques de Compostelle, au commencement du XVIII^e siècle*, (anotaciones del barón de Bonnault d'Houët; presentación y cartografía de Joëlle Désiré-Marchand; reimpresión de la edición de 1890), Éditions la Vague verte, Woignarue.
- (2002b): *Un paysan picard à Saint-Jacques-de-Compostelle (1726-1727)*, Éditions Payot & Rivages, París.
- Manier, G., Bonnecaze, J. y Caumont, N. de (2001): *Sur le chemin de Compostelle. Trois récits de pèlerins partis vers Saint-Jacques*, Cosmopole, París.
- Varenes, Cl. de (1687): *Le Voyage de France, dressé pour la commodité des François et des Estrangers*, Nicolas Le Gras, París.
- Vázquez de Parga, L., Lacarra, J. M^a y Uría Riu, J. (1949): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Isabelle Eberhardt: nomadismo e identidad

Joana Moscardó Rius
Universidad de Valencia

A Isabelle Eberhardt le rodea un halo de misterio y fascinación. Sus ansias de libertad la condujeron a viajar al Magreb, con tan solo veinte años, para adoptar una vida nómada. La singularidad de su corta vida, su enigmática persona y su trágica muerte¹ han contribuido a crear un personaje de leyenda. Algunos críticos y biógrafos han fomentado este mito de Isabelle Eberhardt, a la que llaman «l'amazone des sables», «la bonne nomade» o «l'errante du Sahara». Sin embargo, como ella misma advierte, «ma véritable histoire est peut-être moins romanesque, sûrement plus modeste que la légende en question» (Eberhardt, 2003: 325). Esto se debe a que la mayoría de estos escritos se centran en la Isabelle aventurera y se tiende a dejar de lado su faceta de escritora, como bien señala Eglal Errera en su introducción a *Lettres et Journaliers*: «On a jusqu'ici tant parlé d'elle et si peu accordé d'attention à ce travail littéraire dans lequel elle semble toute contenue» (Eberhardt, 1988: 15).

Nos centraremos en una cuestión fundamental para entender la compleja personalidad de la autora: la creación literaria. Cotejando sus diarios, correspondencia y notas de viaje con sus relatos de ficción, su obra adquiere un nuevo sentido y nos muestra a una Isabelle que se aleja del personaje de la leyenda, a una joven en busca de sí misma y, ante todo, a una escritora dispuesta a denunciar las injusticias de la colonización en tanto que periodista y autora comprometida. Sorprendente testigo de la realidad argelina, las vivencias de esta joven escritora adquieren la función de catalizadores de actividad creadora y, en consecuencia, se ven trasladadas al ámbito de la ficción. En última instancia, podríamos considerar sus escritos integrantes de un único texto: su vida.

La bastardía, planteada como un primer vacío afectivo, es el inicio de la búsqueda interior, de la construcción de la propia identidad. Igualmente, po-

1 Isabelle falleció en 1904, a los veintisiete años, sepultada tras el desbordamiento de un *ued* en Ain-Sefra.

dría ser una de las causas primigenias del uso de los numerosos pseudónimos que utilizó. El hecho de que su partida de nacimiento no contemplara el nombre del padre ha alimentado numerosas especulaciones sobre esta figura paterna que sigue siendo a fecha de hoy un misterio. Existen tres teorías sobre la identidad del padre. La más insólita es sin duda la atribución de esta paternidad a Arthur Rimbaud². En cuanto a la segunda suposición, Isabelle Eberhardt anuncia en una carta ser fruto de la violación perpetrada por el médico de su madre. Pero, aun viniendo de la propia Isabelle, ¿hasta qué punto podemos creer que esta afirmación sea cierta? Debemos tener en cuenta que nos encontramos frente a una mujer que no deja de metamorfosear su identidad, tanto en su vida como en su obra; una escritora que no cesa de reinventarse continuamente. De hecho, el 27 de abril de 1903, Isabelle realiza una pequeña autobiografía (con algunos elementos expresamente ficcionalizados) en una carta a un periódico que había publicado un artículo que distorsionaba su imagen, en la que se declara hija de un ruso musulmán que murió al poco tiempo de nacer ella, siendo educada por «mon vieux grand-oncle» (Eberhardt, 2003: 325). Es así como ella llamaba a Nicolas Trophimowsky, preceptor de Isabelle y amante de su madre, y es precisamente Trophimowsky, el que la mayoría de los expertos, investigadores e incluso aquellos que la conocieron en vida, consideran que es su padre biológico.

En Ginebra, Isabelle Eberhardt se siente diferente y prácticamente no se relaciona fuera del núcleo familiar. La boda de su hermano Augustin supone la primera ruptura de este núcleo y el consiguiente acrecentamiento del sentimiento de soledad que la acechará durante su corta vida. Tras las muertes de su madre y Trophimowski, la desintegración del eje familiar es total. Para hacer frente a la soledad, al vacío de su existencia, Isabelle emprende la redacción de su diario, *Les Journaliers*, cuyas primeras palabras, «Je suis seul» (Eberhardt, 1988: 303), son reveladoras del estado de aislamiento en que se encuentra inmersa, puesto que no solo se refiere a la pérdida de sus referentes afectivos, sino a la certidumbre de que un abismo la separa de occidente, sus gentes y valores. En este contexto, Isabelle Eberhardt toma la resolución de trasladarse definitivamente al Magreb, emplazando su obra en un

2 El mayor defensor de esta hipótesis es Pierre Arnout, estudioso y apasionado de Rimbaud. Michel Tournier, en su breve ensayo «Isabelle Eberhardt ou la métamorphose accomplie» (Tournier, 1981: 221-217), rebate los tres argumentos de Arnout considerándolos «aussi fragiles les uns que les autres». El primero sería el gran parecido físico entre los dos (forma del rostro, nariz, labios). En segundo lugar, la presencia de Rimbaud en el lago Lemán en junio de 1876, aproximadamente cuando tuvo lugar la concepción de Isabelle. Por último, su nombre completo Isabelle-Wihelmine, es inexplicable en cuanto a la línea materna, sin embargo, recordemos que la hermana favorita de Rimbaud responde al nombre de Isabelle y que Wihelmine es el nombre de la reina de Holanda en cuya armada Rimbaud acaba de enrolarse. A estos argumentos, añade Françoise d'Eaubonne las palabras que según los testigos pronunció Isabelle en una ocasión: «Je mourrai musulmane, comme mon père». Bien es sabido que Rimbaud abrazó el islam al final de sus días e incluso formuló un rezo musulmán en su lecho de muerte.

contexto geográfico y religioso extranjero con respecto a su condición originalmente europea. Se trata de una tábula rasa, de un nuevo nacimiento en el que los referentes literarios se revelan esenciales. Entre sus influencias literarias, más explícitas durante su adolescencia en Ginebra y sus primeras estancias en el Magreb, cabe destacar a Baudelaire y, sobre todo, a Pierre Loti. En fases posteriores, estos puntos de referencia se diluyen progresivamente sobre todo a causa de la evolución personal de Isabelle que demuestra cómo la vida ascética en el sur de Argelia conlleva una ruptura con el intelectualismo al ser ostensiblemente incompatibles.

A este respecto, señalaremos que la autora hereda de Baudelaire un esteticismo moderado que se traduce en un cierto narcisismo³ y, sobre todo, en una exaltación de la belleza exterior que rodea al Islam. Pero ante todo, toma del poeta la concepción del viaje, basada en un principio fundamental: el viaje no debe tener un objetivo, una finalidad, pues es en el libre vagabundeo donde reside su verdadera esencia. Por otra parte, destacaremos la influencia de Pierre Loti, sin duda, la más relevante. Sin embargo, Isabelle Eberhardt no se deja llevar por el exotismo convencional característico de la época y evita caer en descripciones pintorescas. Asimismo, desde finales de 1897, tras la muerte de su madre, hasta mediados de 1900, justo antes de la etapa de El Oued, se siente desorientada, a merced de las circunstancias. Afirma que su vida anda a la deriva, sin rumbo propio, lo que desencadena una identificación con ciertos personajes de Loti. Roland Barthes, en su ensayo «Pierre Loti: *Aziyadé*», refleja la esencia de esta actitud: «Cette forme de refus ou de soustraction hors de l'occident n'est ni violente, ni ascétique, ni politique: c'est très exactement une dérive: *Aziyadé* est le roman de la Dérive» (Barthes, 1994: 1409). De hecho, tras la muerte de su madre, Isabelle escribe a su amigo Ali Abdul Wahab una carta en la que muestra su resignación: «Je vais me laisser emporter à la Dérive par les flots troubles de la mystérieuse destinée» (Eberhardt, 1991: 108). Unos días después, escribe «À la dérive», donde narra, a través de los ojos del nómada Mahmoud, la muerte de una mujer amada, evidenciando el paralelismo establecido con la figura materna. Este primer borrador dará lugar a *Trimardeur*, su única novela, por desgracia inacabada.

Veamos a continuación cómo las características de la autora que hemos abordado hasta ahora se cristalizan en su universo literario a través de la elección de temas, situaciones y recursos narrativos.

Isabelle Eberhardt encuentra en la escritura un medio de dar sentido a su vida. Por ello, el «proceso de creación» es tan importante —o más incluso— como el resultado final. Incluso confiesa en una carta: «J'écris parce que j'aime le *processus* de la création littéraire, j'écris comme j'aime, parce que telle est ma destinée, probablement. Et c'est ma seule vraie consolation» (Eberhardt, 2003: 15). A través de su obra, podemos reconstruir el procedimiento que si-

3 Citaremos a modo de ejemplo *Le Miroir*, uno de sus primeros relatos de ficción.

que la autora, destacando los diferentes niveles de transposición de la experiencia vivida: de lo vivencial (fuentes de inspiración) pasamos a un primer nivel de anotaciones sintéticas que rayan la elipsis; sigue un segundo nivel de elaboración literaria, que corresponde a los relatos de viaje y los diarios íntimos; resta el último paso atinente a un proceso de ficcionalización que englobaría el conjunto de relatos de ficción.

Cabe destacar dos fuentes de inspiración primarias diferenciadas que, no obstante, se encuentran íntimamente ligadas entre sí. Por un lado, las experiencias vividas, su visión del Magreb y de sus gentes, la crítica del colonialismo, por el otro, su búsqueda interior y sus propios sentimientos, ya sean fruto del dolor (provocados, por ejemplo, por la muerte de su madre), del amor (que descubre gracias a Slimène) o de la angustia existencial (que la lleva a predecir su propia muerte). Sin embargo, en algunos casos, resulta difícil discernir en su obra, ya sea realidad o ficción, entre lo que surge de la mundología adquirida en sus viajes, esto es, su experiencia en la vida y en el trato con las gentes, y lo que nace de la imaginación. Tras la desgracia de Aïn-Sefra, se pudieron recuperar algunos de los manuscritos de la joven entre los cuales encontramos sus «Notes de route» que, en muchos casos, nos ayudan a localizar y precisar sus fuentes de inspiración. Esta surge casi siempre en el transcurso de sus viajes, *en route*, donde toma breves anotaciones —algunos rasgos, puntos de referencia— acerca de encuentros, sensaciones o paisajes. Posteriormente, en algunos casos mucho más tarde, se inspira de sus notas y sus recuerdos para redactar relatos de viaje y de ficción que a menudo reescribe en versiones sucesivas y que posteriormente copia, ya sin tachones, con tinta negra o violeta.

Resulta apasionante descubrir en el conjunto de la obra los diferentes procesos de reescritura operados, entre los que destacaremos los siguientes parámetros intertextuales fundamentales. En primer lugar, cabría destacar las variantes de un mismo texto: por ejemplo, en *Le Magicien*, la autora elimina en una versión posterior comentarios que algunos consideraban antisemitas: «Le feu de l'enfer, comme celui de ta race infidèle» (Eberhardt, 1990: 70). Del mismo modo, debemos realzar la importancia de la ficcionalización, es decir, la reescritura del relato en primera persona transformándolo en narración novelada, con el consiguiente distanciamiento por parte de la autora. Hemos elegido a modo de ejemplo un acaecimiento esencial en la trayectoria de Isabelle: el descubrimiento de El Oued en agosto de 1899. Se puede establecer un paralelismo entre las anotaciones estenográficas —«[Le 3 août 1899] *Mogreb* dans la grande dune. Arrivé à El Oued à 7 heures. Trouvé enterrement musulman» (Eberhardt, 1988: 40)—, el relato en primera persona ya elaborado (*Au pays des sables*) y el relato de ficción focalizado a través del viajero (*Nostalgies*). En otros textos, el universo de los relatos de ficción se revisita de un carácter intertextual; siendo relatos distintos, retoma ciertos personajes y los transforma, los hace evolucionar: el Jacques de *Yasmina*, el Andreï de *L'anarchiste* y el Jacques de *Le Major* parecen ser un mismo sujeto que ha evolucionado de distinta manera atendiendo a variables y condi-

cionantes sociales y antropológicos. Finalmente, en ciertas ocasiones, Isabelle habla de ella misma en la ficción novelesca efectuando sencillamente una operación de transposición. Al comienzo de *L'anarchiste*, la autora sustituye sencillamente la pareja formada con su madre, cuando llegaron de Ginebra para instalarse en Annaba, por la pareja padre-hijo formada por sus personajes, Tereneti Antonoff y su hijo Andreï.

A estos mecanismos de escritura se une una topografía concreta. Hemos visto cómo el proceso de escritura no suele desarrollarse in situ sino a posteriori. Isabelle Eberhardt considera sus estancias en Europa un periodo de «*impasse*». Son épocas sedentarias en las cuales la sensación de estancamiento es constante: «*Mon âme traverse une période d'attente (...); la réalité sombre de ma vie parisienne aura un réveil!*» (Eberhardt, 1988: 68). No obstante, aprovecha estas estancias en Europa para ordenar sus notas, sus recuerdos, sus vivencias: «*Venez à moi, souvenirs, je ne vous chasserais pas. Venez, éveillez en moi la flamme sacrée qui doit un jour consumer toutes les impuretés de mon âme*» (Eberhardt, 1988: 68)

No escribe sobre su vida en París o en Marsella: escribe acerca de la tierra añorada. Las pocas alusiones a ciudades europeas se ven impregnadas de una atmósfera de tristeza, soledad e incluso hastío. Son altos en el camino que contribuyen a la reflexión y cristalizan una primera etapa del nomadismo.

Y llegamos así a un aspecto fundamental y al más claramente emblemático de la autora: la transposición de género. Abordaremos, en primera instancia, la cuestión del disfraz masculino de Isabelle. En 1899, tras reafirmar su voluntad de seguir el camino del periodismo y la literatura, decide utilizar el pseudónimo de Mahmoud Saadi, con el que firma algunos de sus escritos. Pero Mahmoud no es tan solo un nombre: es una realidad que cobra vida en la persona de Isabelle Eberhardt, que adopta en sus viajes la vestimenta que caracteriza a los caballeros árabes. Esta nueva personalidad se introduce de igual forma en el ámbito literario. Anteriormente, hemos constatado que su diario, *Les Journaliers*, arranca con la expresión de la soledad; pero se trata de una soledad expresada intencionadamente en masculino: «*Je suis seul*» (Eberhardt, 1988: 303). Lo que en un primer momento podría haber surgido como un disfraz, como una máscara, se torna en la expresión de su verdadera personalidad. O dicho con palabras de la propia Isabelle, expresando su deseo de «*revêtir le plus vite possible la personnalité aimée qui, en réalité, est la vraie*» (Eberhardt, 1988: 304). El empleo del verbo «*revêtir*» muestra expresamente cómo el travestismo es una condición necesaria para el afloramiento del verdadero «yo». La vestimenta islámica es, en definitiva, la manifestación exterior de la autenticidad. En su obra de ficción, cabe destacar la transposición de género que Isabelle opera focalizando los universos desde una mirada masculina: el vagabundo, el brujo, el presidiario, el nómada. Mirada no solo masculina, pues también marginal. Asimismo, resulta curioso como en algunos relatos aparecen incluso los pseudónimos que Isabelle utilizaba en la vida real —Podolinsky, Mahmoud Saadi— transformados en personajes.

Siguiendo el proceso de búsqueda interior, la revelación del «yo» está ligada al descubrimiento y al reconocimiento del «otro». Cada uno de sus encuentros la inspira literaria y vitalmente. En este sentido, el anticolonialismo juega un papel fundamental. La crítica del régimen colonial se manifiesta reiteradamente en la totalidad de la obra de Isabelle y, en concreto, en la producción inspirada en Ténès. La expropiación, practicada de forma sistemática por el régimen establecido, supone no solo la ruina económica de los campesinos, pues el daño traspasa las fronteras materiales convirtiéndose en una tara moral. Esto se entiende por el concepto de la tierra en el imaginario de los pueblos nativos, pues forma parte de su idiosincrasia y supone el enraizamiento a un lugar, la pertenencia a una cultura y, concretamente, a una tribu. A la pérdida económica, le sucede la pérdida de la identidad y, por ende, nos topamos con seres desestructurados, sin motivos para seguir viviendo. Isabelle se siente identificada con estos seres desposeídos y desarrolla estrategias de oposición a la ideología colonial. *Iloes du Sud* muestra, por ejemplo, las condiciones de vida de los proscritos y denuncia la manera en que son tratados por los militares. La empatía con estos pueblos desencadena una total identificación. Es más, Isabelle no solo desarrolla su propia identidad, sino que reconstituye la identidad del mundo que la rodea. La alteridad y su influencia en el desarrollo interior de Isabelle son, pues, la base sobre la que se construye la personalidad de Isabelle Eberhardt.

De este modo, la autora propone una visión del mundo que se opone a los valores privilegiados por la cultura occidental, una cultura movida por el dinero, el materialismo, el confort. Los occidentales, dominantes y colonialistas, se creen con derecho sobre la naturaleza, sobre las tierras y sus gentes. Los nómadas, en cambio, con toda la humildad que supone el vagabundeo, viven de forma austera una existencia basada en la renuncia de lo material, para llegar a fundirse con la naturaleza en una comunión con los demás seres vivos y, del mismo modo, con los elementos a través de la arena, el viento o la luz. En su obra, como en su vida, la libertad ocupa un lugar primordial, pero debemos señalar que se trata de una libertad ascética estrechamente ligada a la pobreza, al vacío, al desierto. Esta visión es llevada a sus últimas consecuencias, en la última etapa de su trayectoria vital y literaria, al asumir un cierto misticismo al que ella pensaba estar destinada.

La aprehensión de la identidad propia se enriquece de esta inquietud religiosa y metafísica. Especial atención merece aquí el hecho de que, en realidad, Isabelle Eberhardt no se convirtió al islam puesto que en su educación, a cargo de Trophimowsky, un hombre liberal, anarquista y ateo, no se contempló el aspecto religioso. Deberíamos hablar, consecuentemente, no de una conversión sino de una progresiva adhesión al islam. La autora, inicialmente marcada, lo hemos visto, por un cierto esteticismo, quedó cautivada por la belleza del islam. En *Les Oulemas*, la autora nos hace partícipes de la fascinación que le produce la sublimidad de los creyentes en el preciso momento de la oración. Tras conocer a un espahí nativo, Slimène Ehnni, el amor

de su vida y futuro marido, se inicia en la cofradía de los Qadrilla, fundada en el siglo XII, donde aprende los secretos centenarios del misticismo sufi.

Pero el punto de inflexión es, sin duda, el atentado del que es víctima en Behima. En sus *Journaliers*, explica cómo su fe «est devenue sincère» (Eberhardt, 1988: 406) y cómo toma conciencia, a partir de ese preciso instante, de lo que el destino le tenía reservado: «C'est la question maraboutique, celle qui germa en mon âme la nuit du tour où l'on transféra Abdallah de la prison civile dans la cellule» (Eberhardt, 1988: 407). Isabelle inaugura una búsqueda religiosa que no cesará hasta su muerte. Así pues, se introduce en la *zaouïa*⁴ de Kenadsa con el objetivo primordial de hallar un lugar que propicie la reflexión, la búsqueda interior, para intentar alcanzar el perfeccionamiento del alma, al tiempo que desea reencontrarse con un lugar ignoto, virgen, que no haya sido corrompido por la colonización.

Estas enseñanzas místicas la ayudaron a asumir su propio destino y, en concreto, su propia defunción. Isabelle escribió varios textos premonitorios que anunciaban una muerte cercana. Fijémonos, por ejemplo, en la nota que añade Isabelle al final de su *Troisième Journalier*, siete meses antes de su muerte: «À pareille date, dans un an, existerai-je encore, et où serais-je?» (Eberhardt, 1988: 417). La importancia que la autora concedía a estos presentimientos y visiones proféticas se ve reflejada en las sucesivas versiones y reelaboraciones de ciertos textos y pasajes que corresponden a esta temática que cabalga entre fascinación y obsesión. Isabelle escribe en *Sud oranais 2^e partie*: «Mon esprit quitta mon corps et s'envola de nouveau vers les jardins enchantés et les grands bassins bleuâtres du Paradis des Eaux» (Eberhardt, 1988: 293). Este pasaje dará lugar a una versión ficcionalizada, *Le Paradis des Eaux*, en la que se anuncia la muerte del nómada. Se trata de textos cuanto menos sorprendentes sabiendo que cinco meses después, Isabelle fallece en la inundación de Aïn Sefra.

Ainsi, nomade et sans autre patrie que l'Islam; sans famille et sans confidents, seul, seul pour jamais dans la solitude altière et sombrement douce de mon âme, je continuerai mon chemin à travers la vie, jusqu'à ce que sonne l'heure du grand sommeil éternel du tombeau... (Eberhardt, 1988: 305)

La originalidad de Isabelle consistió, pues, en construirse una identidad perpetuamente nómada, inscribiéndose en el linaje fascinante y sugestivo de los grandes viajeros literarios y, asimismo, del mundo y de la vida.

4 Lugar de reunión de los miembros de una cofradía; escuela musulmana; mezquita con derecho de asilo.

Bibliografía

Barthes, R. (1994): *Œuvres Complètes*, II, Éditions du Seuil, París.

Eberhardt, I. (1988): *Œuvres Complètes*, I, Grasset, París.

— (1990): *Œuvres Complètes*, II, Grasset, París.

— (1991): *Écrits intimes*, Payot, París.

— (2003): *Lettres et Journaliers*, Actes Sud, Arles.

Tournier, M. (1981): «Isabelle Eberhardt ou la métamorphose accomplie», en *Le vol du vampire*, Gallimard, París, 211-217.

Historias de Nodier sobre fondo de paisaje*

Concepción Palacios Bernal

Universidad de Murcia

«La mirada humana es la que convierte cierto espacio en paisaje»¹. Estas palabras de Claudio Guillén me invitan a hablar de la interrelación existente entre *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, libro de Charles Nodier que recoge las experiencias vividas y sentidas por el escritor en el día a día de un viaje realizado a las Islas Británicas en 1821 y *Trilby ou le lutin d'Argail*, relato ficcional nodieriano, escrito y publicado poco tiempo después del anterior, cuya acción transcurre en el marco espacial de las tierras escocesas. Escocia, el país de Ossian y de Walter Scott, se convierte pues, en los dos textos, en materia prima sobre la que Nodier irá construyendo la realidad y la ficción.

Precisamente de «país» surge la palabra «paisaje», término muy polivalente. Utilizado por geógrafos, arquitectos, jardineros... pero también por pintores, fotógrafos, o escritores. Las reflexiones sobre este concepto y sobre la historia del mismo son tan amplias en los últimos años que desbordan los márgenes de esta comunicación². Sí me interesa, sin embargo, subrayar algunos aspectos que ayudarán a mi propósito.

* Este trabajo es resultado del proyecto de investigación 05706/PHCS/07 financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

1 «El hombre invisible. Paisaje y literatura en el siglo XIX», artículo incluido en Villanueva, D. y Cabo, F. (eds.) (1996): *Paisaje, juego y multilingüismo*, 67-83, (cf. nota 2). La cita se halla en la p. 67.

2 Remito a trabajos franceses y españoles que se han ocupado de esta cuestión, algunos de los cuales me han servido para la presente reflexión sobre la actitud de Nodier ante el paisaje. Roger, A. (1978): *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, París; Dagonet, Fr. (ed.) (1982): *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Champ Vallon, París; Agullol, R. (1983): *La atracción del abismo*, Destino, Barcelona; Luginbuhl, Y. (1989): *Paysage. Textes et représentations du paysage du siècle des lumières à nos jours*, La Manufacture, París; Maurand, G. (ed.) (1994): *Le paysage*, 13^e Colloque d'Albi LANGAGES ET SIGNIFICATION, Université de Toulouse-le-Mirail; Béguin, Fr. (1995): *Le paysage*, Flammarion, París; Roger, A. (dir.) (1995): *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, Seyssel; Chenet, Fr. (1996): *Le paysage et ses grilles*, L'Harmattan, París; Villanueva

El «paisaje» como «extensión de terreno considerada en su aspecto artístico» es una invención del hombre: «Invento moderno, el paisaje no existe en sí mismo. Sin embargo, adquiere un sentido gracias a nosotros que lo contemplamos; la exaltación que nos embarga procede del sentimiento poderoso y confuso que nos produce el hecho de darle existencia» (Zumthor, 1994: 85).

Y presupone un juicio estético personal. Ya lo expresó perfectamente Baudelaire al no asociar la belleza del paisaje al paisaje en sí mismo sino a la idea o al sentimiento que despierta:

Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste. (1976: 660)

Porque el paisaje se convierte en tal gracias al creador, al artista. Es lo que Alain Roger llama «artialisation» del «país», para transmitir con este neologismo cómo el paisaje es una elaboración artística del hombre:

Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*). Voilà ce que nous enseigne l'histoire, mais nos paysages nous sont devenus si familiers, si «naturels» que nous avons accoutumé de croire que leur beauté allait de soi; et c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première, mais oubliée: qu'un pays n'est pas d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art. (Roger, 1997: 18)

Analicemos los textos. El primero, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, es el fruto de unas notas de viaje³. El porqué de su peregrinaje a Escocia, quiénes fueron sus acompañantes o el itinerario seguido son cuestiones que han sido ampliamente estudiadas por Georges Zaragoza, tanto en la biografía del autor (Zaragoza, 1992: 159-165)⁴ como en la introducción a la reciente edición de este libro de viaje (Nodier, 2003: 9-22)⁵. Me interesa resaltar, sin embargo, las diferencias establecidas entre las dos etapas del mis-

D. y Cabo F. (eds.) (1996): *Paisaje, juego y multilingüismo*, I, Universidad de Santiago de Compostela; Roger, A. (1997): *Court traité du paysage*, Gallimard, París; Guillén, Cl. (1998): *Múltiples moradas*, Tusquets, Barcelona; Hermosilla Álvarez, M^a A. y otros (eds.) (1999): *Visiones del paisaje*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba.

3 El texto escrito no sigue totalmente en su descripción el día a día del viaje real.

4 «Charles rédigea pendant le voyage des notes d'impressions diverses qu'il publia à peine retouchées à son retour en France et qui inaugure l'archétype du 'voyage romantique' sorte d'écrit qui serait appelé à une certaine fortune (...). C'est à partir de cet écrit que l'on peut reconstituer l'itinéraire exact de ce voyage outre-manche, mais aussi connaître les réactions, les émotions de Charles à la découverte de ces terres qu'il ne connaît pas» (p. 160).

5 Este texto reproduce la única edición existente de 1821.

mo: Inglaterra y Escocia. El periplo escocés lo realiza Nodier en solitario, sin los acompañantes que partieron con él de Francia, al tiempo que las emociones que sus paisajes y sus gentes despiertan en el escritor difieren sensiblemente de las descritas cuando recorre ciudades y campos ingleses. Tanto en el Prefacio —que se inscribe en la práctica habitual del texto nodieriano— como en la redacción de los diferentes capítulos del libro, el viajero dará cuenta de sensaciones y sentimientos guiados por el único afán de aprehender, de conquistar visual y emocionalmente las tierras escocesas. Estas palabras le oímos decir en el prólogo: «Je prie le lecteur de rejeter cette brochure s'il s'est promis de lire un voyage; elle ne contient que les tablettes d'un homme qui passe rapidement dans un pays nouveau pour lui, et qui écrit ses sentiments plutôt que ses observations».

Y continúa: «Aucun pays n'est plus digne de l'intérêt du voyageur que les montagnes de l'ouest et du nord de l'Écosse». En la carta dirigida a su mujer que inicia el viaje se promete a sí mismo: «Je suis sûr de moins parler des choses sur la foi de leur renommée, que sur celle de mes propres sensations» (p. 27), idea que repite a su llegada a Brighton: «Mon journal est l'histoire de toutes mes impressions» (p. 33). Hasta el punto que la contemplación de una ciudad como Londres no le invita a ninguna sugerencia⁶, si no es porque se encuentra «sur le chemin des montagnes d'Écosse». E insiste poco después: «Je me suis proposé d'écrire ici mes sensations» (p. 50). De Edimburgo a Glasgow: «Mon coeur a palpité de joie à l'idée que je pouvais arriver sans guide et sans compagnons au bord des lacs de Calédonie.... C'est ce qui m'a fait désirer de me séparer pendant quelques jours de mes amis, et d'exister dans mes sensations propres» (p. 79).

Las tierras de Caledonia marcan el inicio del verdadero viaje por los espacios escocesas: «CALEDONIAM! *Caledoniam!* Que de souvenirs, que d'impressions dans le nom de la première contrée poétique dont la direction de mes études m'ait permis d'apprendre les brillantes inspirations» (p. 91).

A partir de aquí la observación del paisaje sufre un proceso de transformación, de ensoñación, de puesta a punto de sensaciones:

Le ciel n'était pas cependant si pur qu'on n'y vît floter d'espace en espace quelques nuages passagers, dont l'aspect vérifiait d'ailleurs une conjecture que j'avais faite autrefois. C'est que ces vapeurs de nature diverse qui s'élèvent des lacs, des fleuves et de la mer, réfléchissant les lumières du ciel ou s'empreignant des ombres des montagnes, et différant toutes entre elles de volume, de densité, de couleur, sont infiniment plus susceptibles de s'imaginer que les nuages monotones de nos continents, qui flottent sans choc, sans accidents sur des surfaces régulières. La mythologie d'Ossian est nécessairement fondée sur des vraisemblances physiques comme toutes les mythologies, et pendant

6 «C'est ce que je n'ai ni le temps, ni la volonté, ni le pouvoir d'entreprendre, étranger que je suis à l'art d'observer les faits qui n'agissent pas immédiatement sur moi, et ne me font pas éprouver une sensation profonde d'enthousiasme ou d'aversion» (p. 40).

que je crayonnais ceci, j'ai cru voir Malvina se pencher sur sa lyre en abandonnant aux vents la soie ondoyante de ses cheveux. (p. 91)

en el que la mirada jugará un papel importante: «J'embrassais d'un coup d'oeil les vestiges du passage de tant de siècles». Descripciones imposibles de «pintar» y difíciles de representar en la escritura dan paso, no obstante, a los capítulos más paisajísticos, en los que la naturaleza y el alma del autor se confunden en una orquestación muy del gusto romántico, como cuando describe el lago Lomond:

Le lac Lomond commençait à se découvrir à ma droite et décorait un horizon immense de l'incroyable variété de ses aspects. Qu'on n'attende pas de moi l'impossible effort de le peindre. Qui pourrait faire passer avec une encre froide, avec des mots stériles, dans l'esprit et le coeur des autres, des émotions dont on s'étonne soi-même, et qu'on ne se croyait plus la force d'éprouver! (p. 93)

«Qui pourrait décrire....!» nos dice, en una exclamación retórica que introduce la descripción de un paisaje repleto de vida, «où l'âme se transporte avec ravissement, et dont l'éloquente beauté parle au coeur de tous les hommes!» (p. 93).

Y sigue hablándonos de este lago, de su grandeza, de cómo se constituye en uno de los espectáculos más interesantes y magníficos de la naturaleza, vanagloriándose de aportar esa magnificencia para el lector menos sensible a ese tipo de bellezas, aunque sin caer en la hipérbole. La descripción de todas sus maravillas, la mezcla en él de efectos mitológicos y misteriosos servirán posteriormente para el relato de *Trilby* en el que el lago será parte esencial del decorado.

O los paisajes montañosos:

Lorsqu'on a eu le temps de se remettre du trouble d'une première impression, et qu'on est parvenu à se rendre compte de ce qu'on voit et de ce qu'on éprouve, on se sent transporté tout à coup par l'idée qu'on est appelé à jouir d'un des spectacles les plus imposants de la nature; mais je ne crois pas que personne s'avise alors de représenter la scène qui se déploie à ses yeux, avec des mots et des couleurs: cela est au-dessus des forces de l'homme. (p. 108)

A la vista de tal espectáculo, «l'âme étonnée retombe pour ainsi dire sur elle-même, et sent le besoin de réunir toutes ses forces contre la puissance accablante de la nature» (p. 109).

Numerosas son las citas⁷ que nos darán cuenta del poder sobrecogedor de una naturaleza, que suscita la emoción, la melancolía, pero que también es

7 Recojo algunos ejemplos: «Jamais je ne m'étais trouvé en Europe dans une contrée plus bouleversée et qui portât une empreinte plus visible de quelque catastrophe naturelle» (p. 111). «Enfin un site plus doux, une gorge plus ouverte, au sol agreste mais pur, enchanté par le murmure des faibles brises et par celui des bouleaux, mais surtout le prestige ra-

capaz de convertirse en una fuerza traicionera. Su viaje por los lagos y las montañas de Escocia toca a su fin y el escritor se sentirá «plus accablé du poids de tant d'émotions, que de celui des veilles et de la fatigue» (p. 122). Su regreso a Londres no es sino el paso «des domaines de l'imagination et de la liberté à ceux de l'industrie et de l'argent» (p. 131).

Nodier se conmueve por el embrujo de estas tierras, por su poder casi religioso. Este país es la cuna de mitologías, de tradiciones, de historias; país maravilloso cuyos héroes «ont quelque chose de religieux et de grandiose comme la majestueuse figure de Fingal; de grave et de mystérieux comme les siècles obscurs de Fergus et de Duncan; d'empreint du surnaturel et de la féerie comme les hauts faits d'Argail» (p. 128).

De Argail es Trilby, el personaje que da nombre a *Trilby ou le lutin d'Argail*⁸, una historia que empieza como juego y acaba en tragedia, una historia de amor y de muerte.

En sus dos prefacios a este relato, el primero de 1822 y el de la edición de 1832, Nodier insiste en la elección de su decorado. En el primero, nos habla de las impresiones recibidas en su corazón por la contemplación de esta región; elegir Escocia es para el autor mostrar «l'affection particulière d'un voyageur pour une contrée qui a rendu à son coeur, dans une suite charmante d'impressions vives et nouvelles, quelques-unes des illusions du jeune âge». En el segundo nos habla de la sinceridad de sus descripciones, aun siendo estas menos poéticas que la propia naturaleza⁹. El lugar elegido como deco-

vissant quoique trompeur peut-être de la cosmographie ossianique m'a retenu au bord du lac et parmi les bruyères de Cona» (pp. 111-112). (...) «Le lac Katrine, le plus mélancolique et le plus inspirateur des lacs de l'Écosse. Les charmantes descriptions d'un poème délicieux de sir Walter Scott, 'La Dame du lac', ont été prises sur ses bords» (p. 112). El lago Katrine suscita un sentimiento de melancolía invencible a causa «du contraste de la couleur lugubre de ses eaux et de leur balancement si régulier et si morne, avec la grâce et la riante beauté de ses rivages» (p. 116). Pero esos bordes «charmants» se convierten en traicioneros hacia la extremidad del lago donde «les vagues noires meurent au pied de noirs rochers» (p. 116). Allí habita «le génie des tempêtes du lac» y Mannah cuenta historias terribles del tiempo de sus antepasados. «Les nuits des montagnes d'Écosse ont un caractère particulier de solennité que j'avais cru deviner, mais qu'on ne peut apprécier tout à fait quand on n'a pas joui par soi-même de leur solitude et de leur silence» (p. 119).

8 Castex incluye el relato en el llamado «ciclo escocés», ocupando, en su edición, la historia en sí misma junto con los dos prefacios del autor las páginas 89 a 145. Sobre esta edición he establecido mis referencias. Existe una edición muy reciente del relato incluido en *Oeuvres complètes de Charles Nodier*, publicado en Ginebra por Slatkine Reprints en 1998 de 12 tomos en seis volúmenes (*Trilby* aparece en el tomo III) y que reproduce la edición publicada en París por Renduel entre 1832-1837 de estas mismas obras completas.

9 «Aussi je voyage volontiers seul, sans m'inspirer des préventions et de la science des autres, et c'est comme cela que j'ai vu l'Écosse, dont j'ai parlé comme un ignorant, au jugement de la Revue d'Édimbourg, et à ma grande satisfaction. Je n'y cherchais, moi, que les délicieux mensonges à la place desquels ils ont mis leur érudition et leur esprit, qui ne leur donneront jamais des joies comparables aux miennes. Quiconque descendra la Clyde, et remontera ensuite le lac Long vers le Cobler, avec *Trilby* à la main, par quelque beau jour d'été, pourra s'assurer de la sincérité de mes descriptions. Elles lui paraîtront seulement moins poétiques que la nature; ceci, c'est ma faute» (p. 99).

rado de su historia supone, por consiguiente, para el autor un elemento esencial de la misma.

Desde las primeras páginas del relato, el lector descubre lugares reales de Escocia, el golfo de Solway, el estrecho de Pentland, las menciones a los condados de Argail (Argyle) o de Lennox, a los lagos Long y Katrine, al cabo pintoresco de Firkin..., lugares que él había recorrido, que aparecen mencionados o descritos en la *Promenade*; pero también costumbres y referencias a leyendas escocesas se entremezclan de uno a otro texto¹⁰.

Trilby es una historia fantástica, alojada en el mundo de los sueños¹¹. No es pues casual que elija como decorado la Escocia de héroes y leyendas. Es la historia de un duendecillo que se enamora de Jeannie, la bella barquera, quien le confiesa a Dougal, su marido, que tiene un rival, un demonio que la seduce. Ronald, el monje centenario de Balba, puede ayudarles a desembarazarse de Trilby, el duendecillo, exorcizándolo, desterrándolo de la cabaña de Dougal. Y así, lo exhorta a que nunca reaparezca en la cabaña a no ser que Jeannie le llame. Mas si sucumbe y regresa recibirá un castigo eterno. Trilby abandona la cabaña dejando en la más absoluta de las tristezas a «la brune Jeannie, l'agaçante batelière du lac Beau» quien, triste y apesadumbrada, canta como también lo hacía la «brune batelière Mannah» del lago Katrine que aparece en el libro de viaje. Y sueña con Trilby y en sus sueños el duendecillo se ha transformado en un adolescente de cabellos rubios, del clan de los Mac-Farlane.

Dougal está inquieto porque el duendecillo ya no preserva ni su cabaña ni su pesca. Junto con su esposa marcha en peregrinación al monasterio de Balba para recurrir a la protección del santo patrón. El viaje, desde la extremidad del lago Long hacia Tarbet¹², supone una unión con la naturaleza en la que se recogen los sentimientos y las impresiones de un viajero incapaz de escapar a las sensaciones que le persiguen¹³ (pp. 114-115).

Tras el regreso al hogar, Jeannie, un día que remaba por el lago de regreso a su casa, en una descripción paisajística de brumas y de vapores en la que «tout se confondait dans une nuance indéfinissable et sans nom» y que el espíritu de la «batelière» estaba «plus disposé que jamais aux émotions vives et aux idées merveilleuses», un «viajero fantasma» se le aparece, que no es otro que Trilby, quien ha errado por la naturaleza, confundiendo con ella (p. 135), condenado a no ser libre si ella no confiesa su amor. Atrapada entre el honor y el deber, Jeannie huye en la noche para morir al lado del «Árbol del

10 En la edición utilizada de *Trilby*, Castex menciona en notas a pie de página todas y cada una de las referencias que también aparecen en el libro de viaje.

11 Marie-Sophie Lambert (1981) analiza en su artículo «Trilby» (en *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire*, Les Belles Lettres, París, 97-111) entre el deber y el querer pero sobre todo el mundo de los sueños.

12 Un capítulo entero de *Promenade* está dedicado a Tarbet.

13 «Le voyageur n'échappe pas même à l'abri des temples aux sensations qui le poursuivent» (p. 115).

santo» en el cementerio «parce que l'on prétendait que Saint Colombain, jeune encore, et avant qu'il fût entièrement revenu des illusions du monde, y avait passé toute une nuit dans les larmes, en luttant contre le souvenir de ses profanes amours». El decorado nocturno (p. 143) que recoge los últimos momentos de Jeannie aparece envuelto en un halo misterioso semejante a esos mismos «mysterès» de los que Jeannie había oído hablar «les mystères des sorcières et des fêtes qu'elles se donnaient dans la dernière demeure des morts, à certaines époques des lunes d'hiver».

Nodier había comentado que una de las seducciones producidas por la composición de *Trilby* fue la de manifestar el placer de hablar de un país al que amó y pintar sentimientos que no había olvidado¹⁴. Sí, hablar de un país y pintar unos sentimientos. El escritor pintará con palabras el espectáculo de la naturaleza. La palabra y la pintura, dos elementos, dos materias que nos acercan al paisaje romántico, a esa representación artística de la naturaleza que sirve para expresar las emociones más diversas. En los albores del siglo XIX, se produce ese cambio, ese paso entre el paisaje puramente imitativo, desprovisto de emociones y aquel en el que lo importante será la mirada de quien lo contempla y lo observa, de quien lo escribe y lo pinta. Representa la respuesta a ese cruce entre pintura y literatura, en donde adquiere protagonismo el valor de la experiencia visual¹⁵.

El paisaje establecerá con el escritor, en su propia experiencia vivida o a través de sus personajes, una relación de identificación, lo que Rafael Argullol denomina «aprehensión de la naturaleza»¹⁶. Aparece pues asociado al hombre, el paisaje es un «estado del alma» («état d'âme»). Tanto en su *Promenade* como en *Trilby* Nodier nos ofrece esa visión personal del paisaje en la que el ánimo, la emotividad del viajero o del personaje es determinante. Son paisajes «literarios» que responden más a lo sentido por el escritor que a la realidad espacial conocida y objetiva en sí misma. Nodier no solo los describe, los siente, los hace suyos, se identifica con ellos. La naturaleza se convierte en objeto de proyección sentimental. Y es aquí donde reside precisamente la concepción moderna del paisaje, en este sentimiento, en estas emociones que la naturaleza es capaz de despertar. En consonancia con la estética de su tiempo pero también con sus propias vivencias personales, Nodier transformará el país real al que viajó en paisaje, elaborado y sentido.

14 En el primero de los prefacios se lee literalmente: «Le plaisir de parler d'un pays que j'aime et de peindre des sentiments que je n'ai pas oubliés».

15 La idea la expone Claudio Guillén en su artículo «El hombre invisible. Paisaje y literatura en el siglo XIX» (Villanueva y Cabo, 1996: 67-83) y posteriormente en el capítulo «El hombre invisible: literatura y paisaje» (Guillén, 1998: 98-176).

16 «El paisajismo romántico, lejos de ser una genérica 'pintura de paisaje', es, primordialmente, la representación artística de una determinada comprensión —y aprehensión— de la Naturaleza» (Argullol, 1983: «Introducción»).

Bibliografía

- Argullol, R. (1983): *La atracción del abismo*, Destino, Barcelona.
- Baudelaire, Ch. (1976): *Oeuvres complètes*, II, Gallimard, París.
- Guillén, Cl. (1998): *Múltiples moradas*, Tusquets, Barcelona.
- Nodier, Ch. (1961): *Contes*, (ed. de Pierre-Georges Castex), Garnier, París.
- Nodier, Ch. (2003): *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, (ed. realizada y comentada por Georges Zaragoza), Champion, París.
- Roger, A. (1997): *Court traité du paysage*, Gallimard, París.
- Villanueva, D. y Cabo, F. (eds.) (1996): *Paisaje, juego y multilingüismo*, I, Universidad de Santiago de Compostela.
- Zaragoza, G. (1992): *Charles Nodier. Le dériseur sensé: biographie*, Klincksieck, París.
- Zumthor, P. (1994): *La medida del mundo*, Cátedra, Madrid.

«Nous avons tous pillé»

Doina Popa-Liseanu

UNED

1. Quand les Français s'installaient au Texas (brève histoire de l'échec de l'immigration française au Texas)¹

Au Texas les Français ont exploré, conquis ou essayé de conquérir, fait du prosélytisme, voyagé, colonisé, investi, travaillé, acheté de la terre, rêvé. L'histoire des Français au Texas a été nourrie, au début, par la rivalité avec les Espagnols. Robert Cavelier de La Salle, venu de la Nouvelle France en 1682, prenait possession, au nom du roi Louis XIV, de tout le territoire traversé par le Mississippi et le nommait la Louisiane. Trois ans plus tard, en 1685, il faisait le projet d'établir une colonie près de l'embouchure du fleuve pour faire la guerre aux Espagnols et pour s'opposer à l'expansion coloniale anglaise, mais il débarqua par erreur dans la baie de Matagorda, en perdant tous ses navires. D'ailleurs, en 1995 on a trouvé les restes de *La Belle*. Les 280 colons qui l'accompagnaient ont été décimés par la maladie, les accidents ou les Indiens.

La Salle construit le fort Saint Louis sur la rivière Garcitas. Il atteint le Rio Grande en 1686, mais il est mort l'année suivante dans une embuscade tendue par un de ses lieutenants, Pierre Duhaut.

L'expédition de La Salle est l'événement majeur de la pénétration française au Texas, bien qu'il s'agisse d'un échec. Il faudra s'habituer précisément à voir les essais des explorateurs, des pirates, des bonapartistes et de beaucoup d'entrepreneurs français qui sont venus au Texas tout au long des trois siècles qui suivirent comme des défaites, faute de moyens adéquats, mais aussi d'objectifs clairs. Les soldats de la fin du XVII^e, anciens membres de l'expédition de La Salle (Jean Jarry, Jacques Grollet, Louis Juchereau de Saint-Denis) tombent entre les mains des Espagnols, s'ils ne se transforment pas en agents secrets (ou les deux choses). Les explorateurs du XVIII^e (Alexis

1 Pour l'histoire des Français au Texas voir: *The French Texans*, The University of Texas, Institute of Texan Cultures, 1973.

Grappé, Jean-Baptiste Brevel et Pierre Mallet) traitent avec les Indiens. D'autres, moins chanceux, sont emprisonnés par les Espagnols ou meurent dans les affrontements avec les tribus indigènes.

De 1762 à 1819, le sort du Texas est lié aux querelles diplomatiques pour la possession de la Louisiane. La France, ayant perdu la guerre de Sept Ans (*French and Indian War*) contre l'Angleterre, abandonne le territoire situé à l'ouest du Mississippi à son alliée l'Espagne, qui le lui rend «secrètement» en 1800 par le Traité de San Ildefonse. En 1803, les Américains (qui avaient conquis leur indépendance en 1776) veulent acquérir la Nouvelle-Orléans afin d'assurer le commerce sur le Mississippi. Napoléon, pressé par la révolution haïtienne et la guerre qui se prépare contre l'Angleterre, leur vend la Louisiane pour soixante millions de francs. Le Texas, qu'aucune frontière ne séparait de la Louisiane, est réclamé par les nouveaux maîtres. En 1816, les indépendantistes mexicains créent une République du Mexique et nomment Louis Aury gouverneur de la province du Texas et commissaire du port de Galveston. Plusieurs essais d'établir des colonies par des réfugiés bonapartistes échouent. En 1836, les colons américains du Texas s'insurgent contre le Mexique, remportent la victoire de San Jacinto et proclament la République du Texas, dont la vie sera brève, puisqu'elle sera annexée par les États-Unis en 1846.

2. Le Texas et la «mission civilisatrice» de la France

Néanmoins, une immigration aussi peu nombreuse (les Français sont venus au Texas par petits groupes) et lente a laissé une trace importante dans la vie culturelle et sociale du pays. Les premiers à écrire sur le Texas, à peindre ses plaines colorées, à étudier sa flore et ses oiseaux ou à y apporter un piano, ont été des Français.

Pierre Marie François de Pagès, officier de marine, traverse le Texas et en donne la première description dans ses *Voyages autour du monde* (1782). La traduction en anglais est acceptée comme la première relation dans cette langue qui décrit le Texas. Jean Louis Berlandier fait partie de l'expédition de Mier y Terán de 1828 et rassemble une collection botanique qui constitue la base pour l'étude de la flore texane. Théodore Pavie visite le Texas en 1830 et en parle dans ses *Souvenirs atlantiques*, publiés à Paris en 1833; il écrit également une histoire se déroulant au Texas. John James Audubon, fameux peintre naturaliste français, donne, dans le 4^e volume de son ouvrage *Oiseaux d'Amérique*, la première description complète de nombreux oiseaux du Texas dans leur environnement habituel. Théodore Léger, professeur de la faculté de médecine de Paris, est l'auteur du premier texte médical en anglais publié au Texas en 1838. Paul Brémond, né à New York de père français, laisse son empreinte sur le décor texan comme constructeur de voie ferrée. Frédéric Gaillardet, journaliste français, visite le Texas en 1839. Accompagné par Alphonse de Saligny, diplomate français au Texas, il écrit un récit vivant

de ses voyages, truffé de portraits intéressants des gens qu'il a rencontrés. Il décrit les merveilleuses prairies texanes colorées de fleurs comme étant le spectacle visuel le plus impressionnant qu'il ait jamais vu. Un seul défaut à ses yeux mondains: trop peu de femmes au Texas.

Henri Castro, français d'une famille juive portugaise, ancien membre de la garde d'honneur de Napoléon, émigre aux États-Unis après la chute de l'Empereur. Entre 1843 et 1847, il commande vingt-sept navires pour transporter au Texas 485 couples et 457 célibataires, en grande partie d'origine alsacienne. Castroville, fondé en 1844 à 25 milles de San Antonio, est l'une des plus belles réussites de l'immigration française au Texas. Théodore Gentilz est engagé par Henri Castro en tant que topographe et peintre. Il va enseigner le dessin à San Antonio et son épouse la musique. Ses peintures réalistes de la vie mexicaine et texane de la deuxième moitié du XIX^e siècle prouvent une excellente technique. Pour les Français qui arrivent au Texas vers 1840, il ne s'agissait plus de conquérir des routes et des territoires pour Dieu et pour le roi; cet immense territoire vierge s'ouvrait devant eux comme la terre de toutes les possibilités et de tous les défis, le «grand jardin de roses» dont rêvera plus tard Guillaume Apollinaire². Les icariens d'Étienne Cabet et les fouriéristes de Victor Considérant essayeront de construire l'Utopie sur cette nouvelle terre promise. Le premier va échouer dans sa tentative de colonisation. Les 69 membres de la Société Icarienne de France qu'il conduit en 1848 vers un domaine au nord du pays (près de l'actuel Denton) vont périr en grande partie faute de leur manque d'expérience dans les travaux de la terre. Mais leurs rêves de démocratie parfaite et de suffrage universel, exprimés dans le roman *Voyage en Icarie* (1838) du propre Cabet, resteront dans la mythologie texane. Le même sort souffrira la Réunion, colonie fondée par Victor Considérant. En 1854, après un voyage aux États-Unis en compagnie d'Albert Brisbane, un fouriériste américain, il publie à Paris *Au Texas*, livre dans lequel il propose l'établissement d'une colonie. Les 350 colons, qui s'établissent en 1855 à côté de Dallas, sont des gens très éduqués et pleins de bonne volonté, mais sans aucune expérience agricole. Trois ans plus tard, le manque de préparation et d'organisation, le manque d'argent ainsi qu'une invasion de sauterelles vont chasser les habitants de la Réunion, dont beaucoup rentreront en France. Par contre, ceux qui vont rester au Texas, contribueront grandement à la vie culturelle et économique de Dallas. De retour en France, Auguste Savardan, un médecin qualifié dont le remède contre la malaria était fameux («du sulfate de quinine, dissous dans du whisky»), écrit un livre, *Un naufrage au Texas*, où il raconte son expérience dans la colonie. On pourrait dire que, si bien les pionniers de la Réunion avaient échoué dans leur effort de civilisation, leurs contributions intellectuelles ont conquis le respect et l'appréciation des autres Texans.

2 «Sur la côte du Texas/Entre Mobile et Galveston il y a/Un grand jardin tout plein de roses» (Apollinaire, G. (1970 [1913]): «Annie», in *Alcools*, Éditions Gallimard, Paris, p. 38.

3. Le martyrologe du Champ d'Asile

C'est dans ce contexte d'échec que s'inscrit l'épisode du Champ d'Asile, «terre de refuge»³. En 1818, le baron Charles Lallemand, ex-officier de Napoléon, condamné à mort *in absentia* par les Bourbons et président de l'Association française des Émigrants de Philadelphie, décide de fonder une colonie d'anciens soldats de Napoléon au Texas, sur un territoire que se disputent les États-Unis et l'Espagne. Les vraies intentions de Lallemand sont restées méconnues, ce qui a contribué à faire voler l'imagination autour de la colonie. Il est possible que le baron ait eu l'idée de ramasser l'argent suffisant pour délivrer Napoléon de Sainte Hélène ou de faire monter son frère Joseph sur un trône d'Amérique latine. Environ 150 colons, dont la plupart français, mais aussi des officiers d'autres nationalités vont construire deux forts au long de la rivière Trinity, aidés par Pierre Laffite, pirate français installé à Galveston. Mal préparés pour le travail de la terre, divisés entre les deux chefs, Lallemand et Rigaud, menacés par les Espagnols, les habitants du Champ d'Asile vont se réfugier après six mois à Galveston, où leur calvaire s'intensifiera à cause de la faim et d'un terrible ouragan. Les survivants seront définitivement chassés du Texas et vont s'établir à la Nouvelle-Orléans.

Si le Champ d'Asile est pratiquement ignoré aujourd'hui, de 1817 à 1819, des rois, des présidents et des gens du peuple s'enflammaient en parlant du sort de ses colons. En France, les Bourbons, qui régnaient en Espagne et donc au Mexique, furent rendus responsables de l'échec de Champ d'Asile. Le journal *Minerve*, dirigé par Benjamin Constant (qui appartenait à la même loge maçonnique que Lallemand) fit la quête pour envoyer de l'argent aux vétérans du Texas afin de leur permettre de retourner en France. Il avait déjà publié en août 1818 la proclamation par laquelle Charles Lallemand annonçait la fondation de la colonie. Jean-Pierre Béranger composa une chanson très touchante, tandis que Louis Garneray, Charles Aubry, Charles Abraham Chasselat et d'autres artistes livrèrent leurs sentiments dans des lithographies et des gravures qui montraient les officiers du Champ d'Asile et leurs soldats travaillant coude à coude, dans une solidarité parfaite. Dans les guinguettes de Paris, on buvait de la «liqueur du Champ d'Asile», terre de refuge, terre promise, Jardin de l'Éden, Paradis perdu. Des cartes présentaient la colonie sur les emplacements primitifs de Robert Cavelier de La Salle.

Trois livres furent publiés en 1819: *Le Texas ou notice historique sur le Champ d'Asile*; *le Champ d'Asile, tableau topographique et historique du Texas*; *L'Héroïne du Texas, ou Voyage de Madame *** aux États-Unis et au Mexique*⁴. Ce dernier, bien que publié à Paris, est considéré comme le pre-

3 Pour l'histoire du Champ d'Asile voir: *Champ d'Asile*, The Handbook of Texas Online. <<http://www.tsha.utexas.edu/handbook/online/articles/view/CC/uec2.html>>; Klier, B. B. (2003): «Champ d'Asile, Texas», in Lagarde, Fr. (éd.): *The French in Texas. History, Migration, Culture*, University of Texas Press, Austin, 79-97.

4 Voir bibliographie pour les titres complets.

mier roman texan. Une année après, en 1820, toujours à Paris, chez Tiger, paraîtra *Le Champ d'Asile au Texas*. L'auteur est indiqué uniquement par les initiales C...D... Il y aura une traduction anglaise en 1937 sous le titre de *The Story of Champ d'Asile as told by two of the colonists. Translated from the French by Donald Joseph and edited with an Introduction by Fannie E. Ratchford* (The Book Club of Texas, Dallas, 1937).

4. Quand «piller» n'est plus un délit

Considérons à présent les 4 livres français qui racontent l'histoire du Champ d'Asile. À l'exception du premier, leurs auteurs se cachent sous l'anonymat, même si on a reconnu dans les initiales L. F. LH... Louis-François L'Héritier, l'un des auteurs des *Fastes de la Gloire*, almanach militaire dédié aux victoires de l'armée française depuis 1792 jusqu'en 1815 et publié chez le même libraire, Ladvoat et la même année, 1819. Appelés Hartmann, Millard, L'Héritier ou anonymes, les auteurs de nos livres nous renvoient à un *archiauteur* auquel nous ne supposons aucune ambition littéraire, mais qui prête son œil et son oreille pour convaincre le destinataire de la fidélité de son récit. Globalement, son intention est de produire un effet de *croissance*⁵. Mais comment engendrer cet effet? Comment faire croire? Tout d'abord, par l'effacement de la figure de l'auteur, par ce cache-cache dans lequel on entraîne le lecteur: des initiales au lieu du nom complet, des références à d'autres œuvres de circonstance, des attributions au libraire (M. Ladvoat). L'archiauteur n'écrit pas, n'invente pas, «il a vu», «il a vécu». Dire qu'il a vu de ses propres yeux, qu'il était «membre du Champ d'Asile, nouvellement⁶ de retour en France» (*Le Texas*), c'est à la fois en prouver la vérité («Cet ouvrage, quel que soit le jugement qu'on en portera, n'est point un roman. Les événements qui y sont rapportés sont vrais», *L'Héroïne*) et le merveilleux (*Le Champ d'Asile au Texas, ou notice curieuse et intéressante...*).

Cet auteur qui n'en est pas vraiment un, mais qui affirme sa dignité de témoin, d'historien (*Histör*, comme le rappelle Benveniste, c'est le témoin en tant qu'il sait, mais tout d'abord en tant qu'il a vu⁷) écrit dans le prologue qu'il existe un seul texte antérieur, un *architexte*, une sorte de dénominateur commun.

Quel est ce premier texte? On ne le sait pas, car il s'agit d'un récit, et non pas d'un roman, un texte entre «l'écrit et l'oral», un discours destiné à être récité devant un auditeur (ce public parisien des guinguettes qui l'écoutait tout en prenant le verre de liqueur du Champ d'Asile) et ensuite *repris* par n'im-

5 Je renvoie pour la partie de cette analyse au livre de François Hartog (1980): *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, Paris.

6 Très importante cette marque temporelle qui réduit au minimum le temps écoulé entre les faits et le récit qu'on en fait.

7 Cf. Hartog (1980: 272).

porte quel autre membre de cet auditoire. On nie donc la *propriété littéraire* de ce texte (notion qui avait été instaurée au XVIII^e siècle) et de là l'interdiction juridique de le reproduire publiquement, de se l'approprier en tant que texte déjà publié. Puisque les journaux étaient pleins de récits de colons du Champ d'Asile revenus en France, l'auteur de *L'héroïne* n'a aucun scrupule à dérober, à emprunter, à ravir à n'importe qui ce dont il a besoin pour accomplir son œuvre: «De tous côtés, on entendrait répéter avec plus ou moins de force: j'ai pillé, tu as pillé, il a pillé... Nous avons tous pillé; vendons, croyez-moi, en paix nos histoires plus ou moins vraies sur le Texas» (préface de l'éditeur à *L'Héroïne*). Le plagiat n'est donc pas considéré une activité négative, répréhensible; elle ne pourra pas être condamnée par la loi (et interdire donc la vente des nouveaux ouvrages). Nos auteurs ne s'estiment pas des plagiaires, mais des *copistes* qui réécrivent le livre qu'ils copient.

5. Copier pour voir, savoir et faire mémoire

Comme nous le rappellent Duchesne et Leguay dans leur *Petite fabrique de littérature*⁸, au Moyen-Âge, les moines qui recopiaient les manuscrits n'étaient pas considérés comme des plagiaires. De la même façon, d'autres civilisations, telle la Chine, privilégient l'activité de copie:

Copier pour nous a quelque chose de triste, on pense aux copies que l'on a faites jadis étant petit. Pour un Chinois, copier c'est entrer dans le mouvement du corps de l'auteur, c'est retrouver le rythme de la graphie de l'auteur, et cette communication physique est aussi immédiate que celle que vous trouvez à travers la tessiture d'une voix. C'est peut-être une des raisons du pouvoir social de l'écriture en Chine⁹.

La copie est le discours pensé en termes visuels. «Copie (*eidolon*) et copie de copie (*phantasma*) dans *La République*» de Platon, comme nous le rappelle Antoine Compagnon (1979: 118). Dans un univers où le modèle du discours reste en partie oral (comme l'était le récit des voyageurs ou des aventuriers), la répétition comme telle a une fin efficace et magique. Qu'est-ce qu'on répète dans les quatre textes consultés? Tout d'abord, des détails sur le sol, le climat et les emplacements. C'est au général Lallemand que revient l'honneur d'entendre parler en premier de la terre texane, de ses richesses, de sa disposition à être conquise et défrichée: «Les campagnes environnantes offrent les sites plus enchanteurs; des tapis de verdure ajoutent à la richesse du paysage, de belles plantes, les oiseaux les plus rares, peuvent achever de faire de ces contrées un séjour très agréable» (*Le Champ d'Asile au Texas*: 9). Les quatre livres étudiés contiennent également des «documents authentiques» comme la liste des colons français, des notices sur les princi-

8 Duchesne, A. et Leguay, Th. (1993): *Petite fabrique de littérature*, Magnard, Paris, p. 14.

9 Viviane Alleton, sinologue, citée par Duchesne et Leguay (1993: 14).

poux fondateurs, des extraits de leurs proclamations et autres actes publics. *Le Champ d'Asile* de l'Héritier inclut des lettres écrites par des colons à quelques-uns de leurs compatriotes, *L'héroïne* commence par le poème «Aux braves» et termine par la romance «Le chant du Texas». Il y a aussi des gravures représentant le Champ d'Asile pour montrer la disposition des emplacements et l'entente extraordinaire qui régnait entre ses hommes. Ce sont des textes-mosaïques qui incorporent d'autres fragments comme «des montages de pièces détachées»¹⁰ tendus entre deux pôles: celui de l'unité de l'ensemble et celui de la discontinuité de ses éléments. Chaque auteur a retranché, changé, ajouté assez d'éléments personnels, mais sans jamais perdre de vue l'objectif final, la défense des colons et l'exaltation de leur sacrifice.

Les récits suivent le même ordre chronologique et recensent les mêmes faits, depuis le départ de Philadelphie jusqu'à l'ouragan de Galveston. Nous retrouvons également l'épisode du «bon Indien» qui aide les colons à se rétablir à la suite de l'empoisonnement avec une laitue sauvage et celui des «méchants Indiens», les anthropophages qui tuent et brûlent deux colons. Inutile de dire que la présence des Espagnols, rivaux craints et méprisés à la fois, ne manque pas dans les quatre livres. En plus des soldats, il y a les moines espagnols dégoûtés de leur religion, que le général Lallemand veut convertir à la foi nouvelle.

L'histoire d'amour prend toute la place dans *L'héroïne*, elle est insérée comme un récit annexe à la fin du *Champ d'Asile au Texas* et elle est finalement omise (après avoir été annoncée au début) dans le *Champ d'Asile*. Les protagonistes ont des noms différents sous les mêmes traits: Edmond et Ernestine (*L'héroïne*), Lisval et Caroline (*Le Champ d'Asile au Texas*), Adrienne ou Virginie (*sic*) et leurs amants. Le jeune homme est général de l'armée napoléonienne et tout comme Lallemand ou Rigaud, brave, honnête, ouvert aux principes les plus hauts et défenseur des valeurs les plus pures: «Notre code ne fut pas long à discuter: la base en était fondée sur la justice, l'amitié, le désintéressement» (*L'héroïne*: 88). La jeune femme incarne un idéal de perfection morale sous des traits d'une beauté sublime: «(...) toujours gaie, d'une humeur égale, la sérénité de son cœur, image de celle du beau ciel qui brillait sur nos têtes, était partagée par tout le monde. Les chefs la citaient comme un modèle à suivre, et les colons n'avaient pas besoin d'y être excités pour partager ce sentiment» (*L'héroïne*: 89-90). Évidemment, on ne s'est pas contenté de s'entrecopier. Ces colons qui travaillaient en harmonie et s'embrassaient sous les palmiers au bord de la rivière de la Trinité, ces femmes chéries et vénérées de toute la colonie, voilà des portraits dignes de Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre (Virginie et son amant sont victimes de l'ouragan de Galveston), de Chateaubriand (que l'on cite en note à propos des tribus indiennes (*Le Champ d'Asile au Texas*: 46)). On y retrouve encore les couleurs tragiques de Jacques-Louis David ou Anne-Louis Girodet. Le rôle du

10 Dällenbach, L. (2001): *Mosaïques*, Seuil, Paris, p. 40.

discours de la répétition¹¹ est toujours d'être un. Les différents textes prouvent la volonté de manipuler l'histoire d'une défaite pour la transformer en mythe: héros et martyrs. Si, comme disait Borges, parler c'est tomber dans la tautologie, écrire sur le Champ d'Asile c'est nécessairement tomber dans le plagiat.

Bibliographie

- C...D. (1820): *Le Champ d'Asile au Texas, ou notice curieuse et intéressante sur la formation de cette colonie jusqu'à sa dissolution; avec des renseignements propres à éclaircir les faits et à venger les malheureux colons des calomnies qu'on leur a prodiguées*, Tiger, Paris.
- G...n, F...n (1819): *L'héroïne du Texas, ou Voyage de Madame *** aux États-Unis et au Mexique, orné d'une gravure représentant le Champ d'Asile et le Camp retranché des Français. Cet ouvrage est terminé par une Romance*, Chez Plancher, Paris.
- Hartmann, L. et Millard, M. (1819): *Le Texas ou notice historique sur le Champ d'Asile, comprenant tout ce qui s'est passé depuis la formation jusqu'à la dissolution de cette Colonie, les causes qui l'ont amenée, et la liste de tous les colons français, avec renseignements utiles à leurs familles*, Béguin, Paris.
- L'Héritier, L. Fr. (1819): *Le Champ d'Asile, tableau topographique et historique du Texas*, Ladvoat, Paris.

11 «Répéter, rebattre. On redit et on répète ce qu'on dit plusieurs fois. Mais il me semble qu'on redit les choses, parce qu'il est nécessaire de les redire aux autres, et qu'on les répète par oubli, ou parce qu'il est nécessaire de les répéter, pour s'assurer de les savoir. Je suis obligé de vous redire les mêmes choses, et cela est cause que je me répète dans les ouvrages que je fais pour vous. Les redites dont vous avez besoin me font tomber dans des répétitions» [Condillac: *Dictionnaire des synonymes*, cité par Compagnon (1979: 39)].

La bande dessinée francophone: hypertextualité et hypervisualité

Lydia Raskin

Universidad de Málaga

De la notion d'intertexte / intervisuel au choix de celle d'hypertexte / hypervisuel

Dans le cadre de ce colloque, nous ferons l'économie d'une définition de *l'intertextualité* pour mettre en relief la place accordée à celle d'*hypertextualité* dans les études sur le cinéma et le multimédia, avant de l'appliquer au cas du Neuvième Art.

Pour une synthèse applicable à l'analyse cinématographique, Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis interrogent et reprennent à la fois: la notion de dialogisme chez Bakhtin; celle d'intertextualité chez Kristeva; la définition de Riffaterre; la théorie d'Eco sur les cadres textuels; et surtout la typologie des *transtextualités* émise par Genette dans *Palimpseste*, plus précisément l'hypertextualité. «La hipertextualidad llama la atención sobre todas las operaciones transformadoras que un texto puede realizar sobre otro texto. (...) son desviaciones calculadas hechas para ser apreciadas por entendidos con capacidad de discernimiento» (Stam et alii, 1999: 239).

Le terme de «lien hypertexte» qui définit tout le processus de relation entre informations multiples du réseau informatique ou du produit multimédia, discours pluricode, diverge du concept littéraire d'hypertextualité abordé auparavant. L'hypertexte, dans ce sens technologique, présente selon J. M. Klinckenberg (1996: 129-130), trois caractéristiques importantes: les marques de connexions sont pluridirectionnelles (par opposition à la linéarité du texte sur papier) et transitives (enchaînement infini qui s'oppose aux délimitations du livre); les liens sont optionnels et leur hiérarchie est faible (contrairement aux œuvres imprimées); et, ainsi, la spatialité et optionnalité libèrent le parcours hypertextuel. Nous ajouterons également: «(L'intertextualité) est à sens unique et hérite des propriétés du cadre temporel (linéaire) dans lequel elle se situe. L'hypertexte s'inscrit dans une forme de temporalité différente» (Ertzscheid, 2002). Quelques aspects attribués au média informatique peuvent s'appliquer à la bande dessinée actuelle: la connexion pluridirectionnelle et

une temporalité différente puisque l'organisation de la planche n'est plus strictement linéaire, à savoir «(la totalité d'un album) répond donc à un modèle d'organisation qui n'est pas celui de la bande ou de la chaîne, mais celui, éclaté, du réseau» (Groensteen, 1999: 173) ou encore: «Tout comme le multimédia, la bande dessinée est une écriture discontinue: c'est au lecteur qu'il appartient de jeter les ponts entre les cases, c'est à lui de définir le rythme et le type de parcours» (Schuiten et Peeters, 1996: 169).

Ce bref parcours théorique —dans son application aux discours pluricodes que sont le cinéma et le multimédia— justifie notre besoin de modifier le titre de cette communication de même qu'il met en exergue les aspects à considérer pour une étude de la reprise d'éléments constitutifs verbaux et visuels entre productions bédéesques elles-mêmes et entre bande dessinée et d'autres œuvres artistiques reconnues.

Combinaison de l'hypertexte et de l'hypervisuel en bande dessinée

En bande dessinée, l'auteur complet ou le couple scénariste-dessinateur peut introduire des *reprises* culturelles (connaissances encyclopédiques) ou *auto-culturelles* (connaissances bédéesques) à travers les deux modes expressifs combinés qui lui sont spécifiques: le texte et l'image. Chacun de ces deux modes peut donc porter des *traces* qui renvoient aux autres espèces narratives correspondantes: grands textes littéraires et grandes œuvres visuelles; et aux discours pluricodes, cinéma et multimédia. Nous voulons souligner l'idée sociologique de savoirs communs à une communauté¹ et reconnaissables par les individus de celle-ci. Notre étude de cas reposera sur ces quatre types d'*hyper-texto-visuel*. Ce terme de notre cru rappellera que l'interdépendance entre composants picturaux et composants linguistiques double la *référence* (le verbal comme miroir du visuel et inversement) et, ainsi, renforce son effet. Nous rappellerons également que notre manière de voir l'hypertexte comme l'hypervisuel, dans le cas de la bande dessinée, se doit de dépasser la limite préconisée par Genette, à savoir la dérivation massive d'un hypotexte en un hypertexte, et de revenir à son intuition sur l'hypercentualité, puisque nous considérons le terme en fonction d'une lecture multidirectionnelle. Nous tiendrons compte de la notion de degré pour envisager des cas évidents d'hyper-texto-visualité.

Étude de cas et fonctions pragmatiques

Sur le plan pragmatique, deux perspectives sont à prendre en considération: l'objectif recherché par l'auteur quant au travail sur certains précédents

1 La notion de communauté est variable et son champ d'application est plus ou moins large: soit allusion à des biens culturels français, belges ou québécois; soit à des biens culturels célèbres internationalement, soit à des bandes dessinées connues des initiés.

artistiques et la reconnaissance de ceux-ci par le lecteur-observateur qui les interprétera.

D'une part, nous pouvons, comme Genette, comprendre que l'auteur est conscient de l'intégration-transformation de fragments d'œuvres antérieures au sein du texte qu'il est en train d'écrire, et plus encore qu'il la désire et la façonne pour répondre à un objectif communicatif face à son public. Il conviendrait alors de se reporter aux fonctions (intentions et effets) de la pratique hypertextuelle définies par ce critique: ludique, satirique ou sérieuse. Cependant, dans notre domaine, nous désirons nuancer cette proposition. En effet, il nous semble que le ludisme est avant tout de l'ordre du processus primordial de création comme de réception², et qu'il s'agit d'un moyen servant au plaisir de la connivence entre auteur et lecteur. Sur le plan des effets nous trouvons deux fonctions pragmatiques de la pratique hypertextuelle en bande dessinée, indépendantes de l'aspect ludique puisque, à notre avis, il préexiste dans tous les cas: provoquer le rire ou souligner l'autorité d'un artiste antérieur. Quant à la satire mentionnée par Genette, elle serait à cheval entre ces deux fonctions, l'humour et le sérieux, et comprendrait selon les degrés d'implication de l'un ou de l'autre tous les modes d'expression humoristique de remise en question de la société ou de l'individu (humour noir, ironie, cynisme, etc.).

D'autre part, il est évident que la saisie ou non d'un reflet d'une œuvre antérieure ou environnante dans une autre revient essentiellement au lecteur selon sa propre bibliothèque mémorielle et sa subtilité comparatiste (Samoyault *apud* Sultan).

Les modalités mêmes d'une communication ne permettent pas la présentation d'une vaste panoplie d'exemples. Notre étude se limitera donc à une analyse de l'introduction de l'hyper-texto-visuel dans quelques planches de bandes dessinées contemporaines selon les deux fonctions pragmatiques essentielles précisées auparavant. Des deux modes fondamentaux du procédé hypertextuel mis en relief par Genette, l'imitation³ et la transformation, seul ce dernier retiendra notre attention pour son «déploiement» sémantique tant sur le plan visuel que linguistique.

a) Clichés re-figurés chez Yslaire

Dans son œuvre *XX^e ciel.com; mémoire 98*, Yslaire s'approprie quelques clichés — photographiques ou citations— qui font ainsi référence à un certain XX^e siècle (celui du progrès technologique, de la guerre, du «star system»,

2 Rappelons d'ailleurs que de nombreux écrits sur l'intertextualité utilisent de manière récurrente et généralisante l'expression de «jeu intertextuel».

3 De fait, en parlant de littérature, Genette le définit comme une copie formelle, donc de structure. En bande dessinée, la mise en planche reste souvent confinée dans une tradition éditoriale ancienne et les rares cas qui s'en libèrent ainsi que leurs éventuels «copieurs» mériteraient une attention particulière lors d'une autre communication.

de la psychologie) tout en les modifiant continuellement. Ces allusions ou citations allusives trouvent leur place tant dans le dessin que dans le texte. Elles sont liées à l'Histoire mondiale du XX^e siècle ainsi qu'à certaines de ses personnalités marquantes, à l'héritage culturel gréco-romain comme au judéo-chrétien, ainsi qu'à la littérature. Au fil de l'album, nous retrouvons des dessins rappelant: a) la conquête de l'espace, les bombardiers allemands ou l'aigle, le camp d'Auschwitz, la photographie de Freud; b) l'Ange perdu, Saint-Michel, le Christ; c) des fragments d'écrits (extraits de périodiques et de lettres). Toutes ses références culturelles ne sont pas de simples reprises illustratives univoques puisqu'elles se voient toujours modifiées sur le plan visuel par des focalisations (des distances diverses) ou sous des angles différents (cf. Annexe), et que, sur le plan linguistique, elles sont plusieurs fois commentées selon des perspectives diverses. Notons, par exemple, à propos de l'Ange: «Bien qu'éternel, il sentait que le temps lui était compté (...)» (Yslaire, 2000: pl. 021) et plus loin: «Un Ange muet, privé du Verbe... voilà bien le témoin du siècle. Dieu n'est-il pas mort comme disait Nietzsche?».

La confrontation, à première vue chaotique, de ces hyper-texto-visuels renforcent la fonction pragmatique voulue par l'auteur: provoquer une réflexion critique sur les avancées et les manquements du XX^e siècle. Cette intention primordiale de recours à l'autorité des composants hypertextuels et hypervisuels accentue d'autant plus l'objectif de l'auteur puisque les transformations qu'ils subissent soulignent la perte des repères religieux, philosophiques ou culturels de l'homme du vingtième siècle. De même, ces modifications successives justifient le sous-titre de «clichés re-figurés» dans ce sens où les figurations symboliques ou les figures historiques, reconnues comme emblématiques de tels événements, sont manipulées par l'auteur et rejetées dans le doute, l'interrogation et, enfin, la suspicion tout en étant re-pensées, re-figurées.

b) Raoul Fulgurex sur les traces de Tintin

Tronchet & Gelli nous livrent une série d'aventures humoristiques vécues par un anti-héros appelé Raoul Fulgurex dans le monde de la narration, et composées, en accord avec le contexte d'intrigue, de fragments de scripts repris et revisités provenant de classiques de la littérature, du cinéma et de la bande dessinée. Dans l'album qui nous intéresse, *La mort qui tue*, nous retrouverons aisément ces diverses sources d'hyper-texto-visuel: le personnage Philéas Smog qui nous renvoie à celui de Jules Verne; la présence de King Kong dans des dessins rappelant le film homonyme; Clark dont le portrait et

4 Dans une intervention antérieure, je parlais alors d'intertexte et d'intervisuel, mais aujourd'hui, à la lueur de la présente communication, je voudrais rectifier en hypertexte et hypervisuel compte tenu du véritable réseau qui s'établit et se ré-établit sans cesse entre ces échos tant visuels que linguistiques.

le contexte —contrairement à l'attitude— salue le héros américain Superman; ou nombre de détails visuels et linguistiques qui proviennent des œuvres d'Hergé. Les références aux classiques du Neuvième Art sont particulièrement nombreuses, mais les plus récurrentes sont celles tirées de la production d'Hergé. C'est donc sur cette dernière origine du jeu⁵ hyper-texto-visuel que nous insisterons. Outre les deux dernières planches directement assimilables à leur source d'inspiration —à savoir *Tintin au Tibet*—, les autres intégration-transformations de l'œuvre d'Hergé se disséminent de-ci de-là furtivement (cf. Annexe). Par conséquent, cette appropriation ne se veut pas uniquement humoristique, ni de simple connivence avec le lecteur. De fait, les infimes détails empruntés aux aventures de Tintin d'une part s'adressent aux initiés, aux tintinophiles, d'autre part ils s'accumulent à de subtiles allusions à d'autres chefs d'œuvre du Neuvième Art: par exemple, les *Tuniques Bleues* que portent les agents de l'Administration de l'Imaginaire. Et bien que Raoul Fulgureux saute de récits narratifs en récits narratifs comme *Tarzan* d'une liane à l'autre (les premières planches), nous pensons que l'intention de Tronchet soit, par delà l'humour et peut-être une certaine dérision à propos de l'organisation structurelle du récit, la salutation des œuvres maîtresses de son Art. Effectivement, nous sommes convaincue que toute relation intertextuelle (au sens large et commun) repose sur le fait que la source soit reconnue et reconnaissable, qu'elle soit considérée importante au sein de son institution artistique. Par conséquent, dans ce cas, les relations hyper-texto-visuelles qui font directement référence au Neuvième Art sont autant de valorisations de cet Art. Nous reprendrons, pour les appliquer à l'espèce narrative⁶ qui nous intéresse, les termes de Samoyault:

(...) la reprise des mythes littéraires en assure la continuité dans la mémoire humaine en déplaçant, condensant, réduisant, amplifiant, transformant ce qui pourrait se figer (...). L'intertextualité garantit la circulation et le renouvellement des significations, variables selon les rapports d'une œuvre avec ses modèles (...).

Conclusion

Bien que dans le cadre de cette intervention, nous ne nous soyons appuyée que sur deux exemples, il semble que l'hyper-texto-visuel se définisse, d'ordinaire, en bande dessinée selon les deux grandes fonctions pragmatiques définies antérieurement. Les œuvres humoristiques l'incorporent à leur objectif principal (y compris dans une certaine visée réflexive). Cependant

5 Nous utilisons ce terme ici car le ludisme est bel et bien dévoilé par la technique de collage et de retouche des fragments de scénarios comme base essentielle de toute la structure de l'œuvre.

6 Voir le choix de Groensteen, dans son *Système de la bande dessinée*, d'utiliser la théorie de Ricoeur sur un genre narratif et plusieurs espèces parmi lesquelles la bande dessinée.

que les œuvres à tendance historique ou/et réaliste s'en réfèrent au sérieux de l'autorité artistique ou scientifique à des fins de dénonciation ou de questionnement philosophique, de contextualisation historique ou encore de poétisation. Nous n'avons malheureusement pas pu présenter toutes ces finalités, mais nous espérons le faire au cours d'autres rencontres.

Par ailleurs, en ce qui concerne le rappel des classiques de la bande dessinée au sein des œuvres postérieures, il s'agit, dans une perspective sociologique, d'un processus de valorisation du Neuvième Art dans la sphère culturelle qui va bien au-delà d'une simple connivence avec le lecteur.

Bibliographie

- Ertzscheid, O. (2002): «L'hypertexte: haut lieu de l'intertextualité», *La Revue des Ressources*, <http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=27>.
- Groensteen, Th. (1999): *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris.
- Klinkenberg, J.-M. (1996): *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Éditions du Gref, Toronto.
- Samoyault, T (2001): *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, *apud* Sultan, P.: «Pour une poétique des textes en mouvement», in <<http://www.fabula.org/revue/cr/173.php>>.
- Schuiten, F. et Peeters, B. (1996): *L'aventure des images*, Autrement, Paris.
- Stam, R., Burgoyne, R. et Flitterman-Lewis, S. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós Ibérica, Barcelona.

Annexes: Tableaux synoptiques

a) Clichés dé-figurés chez Yslaire

Deux exemples de l'hyper-texto-visuel particulièrement lourds de sens:

Composant de la reprise

Référent historique:

L'astronaute.

Planches d'apparition et transformations visuelles subies
Toujours dans des photos envoyées par e-mail à la protagoniste.
Pl. 013

En gravité, centré dans une vue panoramique, focalisation sur le corps entier.
Pl. 014

Dans le troisième cadre vertical d'une série de quatre mini-cadres superposés à la première vue panoramique de cette planche (Saint Michel et le Spirit of Saint Louis), rapprochement de la focalisation (tête et tronc).
Pl. 027

Première vignette panoramique tronquée (ouverture hors planche), focalisation sur le torse et la main droite; deuxième vignette panoramique, focalisation sur le casque (où se reflète la présence d'un ange-astronaute).
Pl. 09, 010, 042, 052 (sur fond gris)

Vue depuis la fenêtre du bureau de la protagoniste. Modification de distance de focalisation (fond bleu).
Pl. 014

Incorporé à l'e-mail de l'inconnu, vue de la statue en deux cases verticalement successives.

Pl. 019, 023, 030
Incorporé à gauche dans une photo au mur du bureau de la protagoniste.
Pl. 052

Emblème d'une marque de cigarettes, sur le paquet (mais de couleur rouge, au lieu de vert).

Reprise sur le plan textuel et variations discursives
«(...) la conquête du ciel a débuté par l'enfer, (...)».
Pl. 021

«Curieusement les gens de la Nasa se sont inspirés de l'Olympe grec. Se sont-ils pris pour des Dieux?».
Pl. 022

«(...) une épopée spatiale surréaliste... Après tout certains sceptiques ont prétendu, à une époque, que les premiers pas de l'homme sur la Lune ont été tournés dans un studio de cinéma...». Pl. 027

«Ange perdu dans la stratosphère». Pl. 011
Ce commentaire s'applique à une photo d'un ange reçu par e-mail, mais fait aussi écho à la vue de Saint-Michel.

«Représentation quasi obsessionnelle d'êtres volants». Pl. 014

b) Raoul Fulgurex sur les traces de Tintin

Diverses correspondances entre l'œuvre humoristique de Tronchet & Gelli et la série d'Hergé:

<i>Planche d'apparition de la reprise</i>	<i>Source chez Hergé</i>	<i>Transformations sibiées et fonctions</i>	<i>Correspondances textuelles</i>
Pl. 4 Un personnage maigre asiatique malaisant.	Le pousse-pousse du <i>Lotus Bleu</i> .	Costume identique. Personnage d'importance, aux ordres du méchant Wong. Suppose que le personnage bien que vil est également peu subtil par comparaison au manque d'astuce, voire à la bêtise, des Dupont/d.	Idéogrammes rappelant un langage asiatique dans les bulles lui correspondant. Chez Hergé, Monsieur Wang est celui qui accueillera et aidera Tintin.
Pl. 13 Le méchant Wong.	Porte le costume que portaient les Dupont/d dans le <i>Lotus bleu</i> .	Tintin descendait une pente; Fulgurex la monte.	
Pl. 14 L'ombre de Fulgurex dans la nuit.	Rappel une des vignettes du <i>Sceptre d'Ottokar</i> .	Ici, l'accent est mis sur le ridicule des deux scènes: l'arrivée de la caisse sous les ordres de Wong et l'intervention de Fulgurex.	L'«impossible de continuer» chez Hergé devient «j'arrive» chez Tronchet.
Pl. 20 (et deuxième partie de la pl. 22) Le quai, le bateau et la caisse.	Rappel le début du <i>Craie aux pinces d'or</i> .		«Là-dedans, Beef-Nose, il y a un gros singe héros d'une de leurs histoires mythiques».
Pl. 47-48 Le décor et les deux personnages figurent (on pourrait dire parodient) Tintin et le capitaine Haddock.	Allusion plus qu'évidente à <i>Tintin au Tibet</i> .	L'interrogation sur l'existence du Yéti est reprise.	«Le coup de la caisse, ça me réussit toujours». «Mais puiiisque je vous dis que c'est le Yéti, bougre de tête de mule!» «espece de bach-i-bouzouk» le double du capitaine s'adresse en ces termes à Tintin, ce qui n'est jamais le cas dans l'œuvre d'Hergé.

Yo frente al otro: la visión de Alemania en la obra de Albert Camus

Cristina Solé Castells
Universidad de Lérida

Todo lo referente a Alemania y/o a los alemanes ha estado secularmente impregnado para los franceses de una fuerte carga emocional que ha condicionado las opiniones, los análisis, las actitudes. Desde la visión idílica y mistificada de la Alemania de Mme de Staël hasta los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, pasando por la actitud revanchista de los intelectuales que vivieron el desastre de 1871, la evolución ha sido importante y compleja. La literatura constituye un fiel reflejo de ello.

Albert Camus, nacido en 1913, forma parte de una generación de escritores que es ajena a la tradicional rivalidad entre ambos países, que no ha vivido de forma directa ninguna de las contiendas anteriores a la Segunda Guerra Mundial, que no se siente vinculada a los agravios del pasado, y que analiza el conflicto con Alemania desde una óptica más distanciada y más global.

A pesar de todo, de 1871 a 1945, la sucesión de tres guerras franco-alemanas ha alimentado la pervivencia de abundantes clichés y estereotipos referidos a Alemania y al pueblo alemán. Entre ellos destaca la imagen del «boche» o del «prusiano» semisalvaje, cruel, sucio y famélico, organizado en grupos numerosísimos y bien armados que destruyen todo a su paso; disciplinados, obedientes y efectivos pero carentes de iniciativa propia, de personalidad y de capacidad intelectual; desprovistos asimismo de todo sentido ético y de toda grandeza moral.

Estos tópicos fueron legión tras la guerra de 1870-1871 y llenaron la literatura de las décadas posteriores. Al tiempo que definían al enemigo, servían a la sociedad francesa para definirse a sí misma, por contraste, en una concepción simplista y disociativa de una realidad organizada a base de pares antagónicos claros y perfectamente definidos. Una realidad que era de naturaleza colectiva: definía a los seres humanos, no como individuos, sino como partes integrantes de un grupo perfectamente cohesionado. Esta percepción supone mirar al individuo desde fuera, manteniéndolo siempre en el exterior

de sí mismo, lejos de toda interiorización, de todo conflicto moral, limitado a lo superficial y lo aparente.

La presencia de estos tópicos fue disminuyendo paulatinamente, en especial a partir de los primeros años del siglo XX, de forma paralela al progresivo debilitamiento de las fronteras psicológicas entre los países y al auge de los individualismos. Es cierto que la Gran Guerra puso nuevamente de actualidad aquellos viejos clichés, por otra parte muy enraizados en la sociedad francesa. Pero su presencia se enmarcó básicamente en diarios, revistas, dibujos, caricaturas, así como en la novela popular¹.

Algunos escritos de Camus, compuestos durante la Segunda Guerra Mundial o inmediatamente después, reproducen en parte estos clichés. Así en sus *Lettres à un ami allemand* (escritas entre 1943 y 1944, en el fragor de la guerra), Camus opone la inteligencia y el pacifismo franceses a la estupidez y al militarismo alemanes: «C'est peu de chose que de savoir courir au feu quand on s'y prépare depuis toujours et quand la course vous est plus naturelle que la pensée»², leemos. Critica además la idea que los alemanes se hacen de Europa, limitada —dice— a la voluntad de poder, en flagrante contradicción con la amplitud de miras y la voluntad integradora de los franceses: «L'Europe, pour vous, est une propriété tandis que nous nous sentons dans sa dépendance»³.

Otros tópicos no menos manidos están asimismo presentes en las *Lettres à un ami allemand*: así mientras el alemán es descrito como sanguinario y bárbaro, el francés constituye un modelo de civilización y superioridad moral: «Vous vous moquez de la connaissance, vous parliez seulement de puissance»⁴. Alemania es un pueblo de esclavos obedientes que contrasta con la libertad y la madurez psicológica de los franceses.

Sin embargo posteriormente, en el prólogo a la edición italiana de las *Lettres*, Camus matiza sus palabras, especificando que no se refieren al pueblo alemán en su conjunto, sino solo a los nazis, y que cuando habla de «nous» no se refiere solo a Francia, sino al conjunto de Europa⁵. Añade a esta precisión la conocida frase, ilustrativa de su pensamiento: «J'aurais honte aujourd'hui si je laissais croire qu'un écrivain français puisse être l'ennemi d'une seule nation. Je ne déteste que les bourreaux»⁶. La gran mayoría de los intelectuales suscribió estas palabras de Camus, y fueron muchos los que, como él, desde el final de la Segunda Guerra Mundial llevaron a cabo laboriosas gestiones para restablecer el diálogo y los intercambios culturales con Alemania.

1 Las novelas de Charles Méréouel *Alliées* y *Le crime de Gisèle* constituyen un ejemplo de ello.

2 Camus, A. (2006): *Lettres à un ami allemand*, en *Œuvres complètes*, Gallimard, París, p. 10.

3 Camus, A. (2006): *Lettres...*, p. 21.

4 Camus, A. (2006): *Lettres...*, p. 22.

5 Pero el título que en su día eligió para su «brochure» no se refiere «à un ami nazi», sino «à un ami allemand». Al margen de este «desliz» semántico, nos parece innegable la trayectoria europeísta e integradora de Camus.

6 Camus, A. (2006): *Lettres...*, «Préface à l'édition italienne», p. 7.

En el citado prólogo, Camus define además sus *Lettres* como un documento de lucha contra la violencia. Pero su lucha no solo se orienta contra la violencia de la guerra, sino también contra otras muchas formas de violencia, como el odio, o la actitud belicista que —especialmente en aquellos años de guerra fría— alimentan las ideologías totalitarias tanto de izquierdas como de derechas, o la tensión que conllevaba el frágil equilibrio del mundo occidental, dividido en dos bloques antagonistas que amenazaban con desencadenar una nueva confrontación bélica, etc.:

Le malheur est que nous sommes au temps des idéologies et des idéologies totalitaires, c'est-à-dire assez sûres d'elles-mêmes, de leur raison imbécile ou de leur courte vérité, pour ne voir le salut du monde que dans leur propre domination. Et vouloir dominer quelqu'un ou quelque chose, c'est souhaiter la stérilité, le silence ou la mort de ce quelqu'un. (...) Il n'y a pas de vie sans dialogue. Et sur la plus grande partie du monde, le dialogue est remplacé aujourd'hui par la polémique⁷.

Y esta polémica: «Consiste à considérer l'adversaire en ennemi, à le simplifier par conséquent et à refuser de le voir. (...) Devenus aux trois quarts aveugles par la grâce de la polémique, nous ne vivons plus parmi des hommes, mais dans un monde de silhouettes»⁸, afirmaba en noviembre de 1948.

Para Camus la libertad y la justicia constituyen los fundamentos sobre los que debe asentarse necesariamente toda forma de gobierno que aspire a la estabilidad, al progreso y a la construcción de un entorno que posibilite una relativa felicidad del hombre. Para él la justicia constituye asimismo una forma de revuelta contra la injusticia, que él juzga inherente a la condición humana. Conquistar la justicia es una forma de salvar al hombre, de proporcionar un sentido a su vida y de mantener viva en él la esperanza.

Camus acusa al nazismo vencido, pero también al comunismo y al liberalismo burgués de su tiempo, de ceder a la desesperación y de haber caído en el nihilismo: todos ellos —afirma el escritor— admiten la injusticia como propia de la condición humana y, desesperando de luchar en su contra, optan por servirse de ella e institucionalizarla. A todos ellos les acusa de sacrificar los valores fundamentales del hombre en favor de un utilitarismo miope, pegado a lo inmediato y carente de toda dimensión trascendente. En estos aspectos, Camus sitúa pues en un mismo plano el nazismo vencido en la guerra, y los totalitarismos vigentes en su tiempo:

Certains intellectuels de gauche (...) sont aujourd'hui fascinés par la force et l'efficacité comme le furent nos intellectuels de droite avant et pendant la guerre. Leurs attitudes sont différentes, mais la démission est la même. Les

7 Camus, A. (1965): «Le témoin de la liberté», en *Actuelles I*, en *Essais*, Gallimard, París, p. 401.

8 Camus, A. (1965): «Le témoin de la liberté», en *Actuelles I*, en *Essais*, Gallimard, París, p. 402.

premiers ont voulu être des nationalistes réalistes; les seconds veulent être des socialistes réalistes. Finalement ils trahissent également le nationalisme et le socialisme au nom d'un réalisme désormais sans contenu, et adoré comme une pure et illusoire technique d'efficacité⁹.

Este paralelismo demuestra que la sociedad no ha avanzado, y que una y otra vez se repiten los mismos errores, aunque los protagonistas sean diferentes.

En todos los casos, para Camus el error de base reside en pretender construir el futuro partiendo desde arriba, es decir: partiendo de conceptos teóricos que se pretende aplicar a la sociedad sin tener en cuenta la realidad, la voluntad y la libertad de los individuos que la componen. Ello ha provocado el desánimo y la pérdida de la esperanza del hombre, al tiempo que «une solitude a commencé pour chacun des hommes libres»¹⁰. Una soledad que genera angustia y que contribuye al incremento de la inseguridad y en última instancia, de la tensión social.

Así pues la distancia clara e insalvable que otrora la literatura y la sociedad francesas establecían entre el «prusiano», el «boche» o el «alemán», y Francia aparece completamente desdibujada en el pensamiento de Camus. Para él, como para buena parte de los escritores del siglo XX¹¹, los conflictos entre ambos países no se conciben ya como un antagonismo de carácter ontológico —la raza alemana u otra—, sino como una consecuencia de la inhumanidad, a la cortedad de miras y/o de la estupidez de determinados individuos, grupos ideológicos y dirigentes políticos, que no se pueden circunscribir a un país o a una etnia concretos, sino que están presentes en el interior de todas y cada una de las sociedades. El/los culpable(s) se encuentra(n) pues tanto en el exterior como en el interior. El antiguo enemigo —concreto y perfectamente localizado— deja paso así a una pluralidad de rivales dispersos, circunstanciales y mal definidos.

Ello se inscribe en el seno de una evolución sociológica generalizada en el mundo occidental, que tiende al desdibujamiento progresivo de las distancias y que comenzó a partir del desmoronamiento del Antiguo Régimen y de sus esquemas rígidos y estancos.

El acercamiento entre los dos países, el incremento de los intercambios culturales y sobre todo comerciales, el aumento considerable de los viajes turísticos en ambos sentidos, y en definitiva la disminución de la distancia psicológica que se produce de forma clara creciente desde finales del siglo XIX, así como el fortalecimiento del papel de las otras naciones en la escena internacional, y el auge de los individualismos —cada cual lucha por singula-

9 Camus, A. (1965): «L'artiste et son temps», en *Actuelles II*, en *Essais*, p. 802.

10 Camus, A. (1965): «Le pain et la liberté», alocución de 1953, recogida en *Actuelles II*, en *Essais*, p. 794.

11 Citaremos a Anatole France, Henri Barbusse, André Gide, Romain Rolland, R. Martin du Gard o Vercors, entre muchos otros.

rizarse, por conquistar una identidad diferenciada en el seno de una sociedad más uniforme que nunca— comportan el nacimiento de un sentimiento de rivalidad y de concurrencia entre todos, cuya virulencia crece a medida que aumenta la proximidad. René Girard analiza cómo la proximidad hace al *otro* más accesible, y esto alimenta el deseo, no de emular sus virtudes o sus éxitos, sino de apropiarse de ellos, de sobrepasarlos y finalmente de anular a este *otro* convertido en un molesto rival. Constata además que esta evolución se produce a todos los niveles: tanto entre las naciones como entre los individuos, y la define con los términos de «mediación interna»¹². Asimismo en su libro *La violence et le sacré*¹³ muestra cómo, desde las sociedades primitivas hasta nuestros días, la diferencia aparece como la base incontestable de toda organización social estable y pacífica. Las crisis y las situaciones de violencia son en su opinión consecuencia del debilitamiento de tales diferencias. Esta es la razón que explica también, a su juicio, la crisis de las sociedades occidentales de principios del siglo XX.

La obra de Camus —tanto ensayística como novelística— refleja con nitidez esta situación de mediación interna descrita por Girard. Esta se revela para nuestro autor la principal lacra de la sociedad; constituye un caldo de cultivo ideal del odio y la violencia que se eternizan en un círculo degenerativo que acaba por conducir a la desesperación y al nihilismo: al odio de los verdugos responde el odio de sus víctimas y así sucesivamente. Camus, como Girard, pone de relieve la urgencia de romper este círculo. En una alocución radiofónica de 1945, Camus asegura:

Et demain, la plus difficile victoire que nous ayons à remporter sur l'ennemi, c'est en nous-mêmes qu'elle doit se livrer, avec cet effort supérieur qui transformera notre appétit de haine en désir de justice. Ne pas céder à la haine, ne rien concéder à la violence, ne pas admettre que nos passions deviennent aveugles, voilà ce que nous pouvons faire encore pour l'amitié et contre l'hitlérisme¹⁴.

Como primera arma para hacerles frente Camus propone la inteligencia. Se opone así al pensamiento, muy extendido en su tiempo, que rendía culto a la sensación y al instinto como formas de conocimiento, en detrimento del intelecto. La inteligencia a la que Camus apela, no es la de aquellos intelectuales «lâches ou traîtres» que propiciaron y alimentaron los totalitarismos de su tiempo, sino «celle qui s'appuie sur le courage, de celle qui pendant quatre ans a payé le prix qu'il fallait pour avoir le droit d'être respectée»¹⁵.

12 Girard, R. (1980): *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, París, p. 23: «La médiation interne triomphe dans un univers où s'effacent, peu à peu, les différences entre les hommes».

13 Girard, R. (1982): *La violence et le sacré*, Grasset, París, p. 283.

14 Camus, A. (1965): «Défense de l'intelligence», alocución del 15 de marzo de 1945, recogida en *Actuelles I*, en *Essais*, p. 315.

15 Camus, A. (1965): «Défense de l'intelligence», alocución del 15 de marzo de 1945, recogida en *Actuelles I*, en *Essais*, p. 316.

La inteligencia aparece como condición *sine qua non* para que sea posible reconquistar la libertad de los individuos. «Il n'y a pas de liberté sans intelligence et sans compréhension réciproques»¹⁶, afirma. La libertad es además un derecho fundamental inalienable: «La liberté n'est pas un cadeau qu'on reçoit d'un État ou d'un chef, mais un bien que l'on conquiert tous les jours, par l'effort de chacun et l'union de tous»¹⁷. A su vez, la inteligencia y la libertad son imprescindibles para triunfar de la injusticia, del odio y de la violencia, y poder así restaurar la paz y la armonía sociales. En última instancia Camus propone seguir el camino inverso al escogido por los totalitarismos, es decir: partir del hombre concreto y luchar desde la solidaridad y el esfuerzo común libremente asumidos para avanzar hacia la libertad y caminar así hacia un ideal de armonía y equilibrio. El éxito del proceso pasa por integrar en él al mayor número posible de seres humanos, incluidos aquellos que han luchado en contra de principios que él defiende, como la Alemania nazi, —porque «La paix du monde a besoin d'une Allemagne pacifiée et qu'on ne pacifie pas un pays en l'exilant à jamais de l'ordre international»¹⁸— y los dos bloques antagonistas de su tiempo —la URSS y los EE.UU.—. La conciliación de los antagonistas es fundamental en el proyecto de nuestro autor.

Camus es consciente de que dicho ideal es inalcanzable en la práctica, pero lo fundamental para él no es tanto la consecución del ideal en sí, como la esperanza, la ilusión y la satisfacción que produce en el hombre la lucha cotidiana y obstinada contra su propia condición y contra la degradación de esta. Esta lucha da sentido a su vida. En lo que él denomina el siglo de los tiranos y los esclavos, la libertad le parece la única religión viva¹⁹. Los objetivos que Camus propone al hombre se sitúan pues en una dimensión ideal, global y abierta, alejada de la realidad de su tiempo, marcada por las rivalidades y la competencia entre unas ideologías, unos individuos y unas naciones psicológicamente más próximos que nunca. Su proyecto pacificador pasa por la elevación de un ideal humano a la categoría de religión. Esta ampliación de horizontes actúa como un elemento distanciador que sustrae al hombre de la tensión angustiada, los odios y las rivalidades propias de la mediación interna y le lleva a dirigir su mirada hacia objetivos lejanos, siempre inalcanzables, situados en otra dimensión, exterior a aquella en la que se mueve y por ello libre de antagonismos y odios. Esto ha de permitir la recuperación de un cierto orden, un equilibrio y, en definitiva, de la paz sociales. Girard se refiere a este modelo de orden social con los términos de «mediación externa» y —coincidiendo con la propuesta de Camus— la localiza en

16 Camus, A. (1965): «Défense de l'intelligence», alocución del 15 de marzo de 1945, recogida en *Actuelles I*, en *Essais*, p. 316.

17 Camus, A. (1965): «Le pain et la liberté», alocución de 1953, recogida en *Actuelles II*, en *Essais*, p. 799.

18 Camus, A. (1965): «Anniversaire», en *Combat* (7 de mayo de 1947), reproducido en *Actuelles I*, p. 324.

19 Camus, A. (1957): Prólogo a la edición americana de *L'état de siège*.

aquellas sociedades que se organizan en base a un orden de elementos diferenciadores y cuyos objetivos y modelos de conducta se sitúan en una dimensión exterior a la de la propia realidad. Ambos autores coinciden pues en sus respectivos análisis de la realidad, así como en las soluciones propuestas.

Camus se manifiesta como un firme defensor del derecho a la diferencia de los individuos. Pero se trata para él de una diferencia que denominaremos «natural», y que se basa en el reconocimiento y el respeto a la singularidad propia de todos y cada uno, y que es consubstancial a su condición de ser humano. La aceptación de la diferencia constituye para él un valor fundamental para avanzar en la armonización de los contrarios, enriquecer la sociedad, pacificarla, potenciar el diálogo y, en definitiva, acercarla al ideal de libertad y justicia que defiende. Al contrario, la represión de las diferencias llevada a cabo por lo que él denomina «les idéologies de l'efficacité»²⁰ sostenidas por la técnica, es para él la responsable directa de la tensión y de la violencia sociales.

El arte constituye para el autor una importante herramienta diferenciadora y al mismo tiempo integradora. Camus se manifiesta contrario a la teoría del arte por el arte, a la que califica de «mensonge»²¹. Critica abiertamente a aquellos artistas del siglo XX que, obsesionados en rivalizar por la originalidad a toda costa, se alejan de la realidad. Su arte —dice— se torna entonces puramente formal y estéril. Camus por el contrario otorga al arte una función eminentemente social. Lo concibe como una herramienta privilegiada para devolver al mundo su unidad y al mismo tiempo su diversidad. Su objetivo no es juzgar, ni imponer criterios, sino comprender, justificar y abogar por el respeto y el amor hacia la vida en su pluralidad: «L'artiste distingue là où le conquérant nivelle. L'artiste qui vit et crée au niveau de la chair et de la passion, sait que rien n'est simple et que l'autre existe. Le conquérant veut que l'autre n'existe pas, son monde est un monde de maîtres et d'esclaves»²².

El arte por sí mismo no es capaz de traer al mundo la justicia y la libertad, pero sin él, el progreso de la humanidad se vería privado de toda forma, de toda fijación y, por tanto, no sería nada.

Pero a pesar de todos los esfuerzos, Camus, como lo demuestra Girard, llega a la conclusión de que el hombre jamás logrará erradicar la violencia y la injusticia del mundo. Ambas aparecen como inherentes a la condición humana, como un precio que hay que pagar para poder tener una posibilidad de realizar un mínimo paso hacia los ideales propuestos. Las sucesivas derrotas de Francia a manos de los alemanes han servido a Camus para tomar

20 Camus, A. (1965): «Le témoin de la liberté», alocución de noviembre de 1948, recogida en *Actuelles I*, p. 404.

21 Camus, A. (1997): «Conférence du 14 décembre 1957», en *Discours de Suède*, Gallimard, París, p. 32.

22 Camus, A. (1965): «Le témoin de la liberté», alocución de noviembre de 1948, recogida en *Actuelles I*, p. 404.

conciencia de que el más pequeño avance social exige un elevado tributo de sangre inocente. Idéntica reflexión realizó Saint-Just un siglo y medio antes, ante la evolución de los ideales revolucionarios hacia el terror. La conquista de la justicia y de la libertad conlleva, pues, inevitablemente muertes injustas. Camus acepta la contradicción y propone minimizarla en lo posible apelando a la mesura y al autocontrol:

En 1959 la démesure est un confort, toujours, et une carrière, parfois. La mesure, au contraire, est une pure tension. (...) [son] sourire resplandit au sommet d'un interminable effort: il est une force supplémentaire. (...) Quoi que nous fassions, la démesure gardera toujours sa place dans le coeur de l'homme, à l'endroit de la solitude. Nous portons tous en nous nos bagnes, nos crimes et nos ravages. Mais notre tâche n'est pas de les déchaîner à travers le monde; elle est de les combattre en nous-mêmes et dans les autres. La Révolte (...) est au principe de ce combat²³.

Este espíritu de mesurada lucha Camus lo halla reflejado en lo que él denomina «La pensée de Midi» o «la pensée solaire»: es el espíritu de revuelta, la tradición libertaria, tolerante y dialogante, el individualismo altruista, siempre medido y en armonía con la naturaleza, que él señala como propios de los países mediterráneos (la Grecia antigua, Italia, Francia y España). A esta tradición opone Camus «la pensée de minuit», propia de los países del Norte, que él identifica como el espíritu conducente al absolutismo histórico, al pensamiento autoritario, a la tiranía racional. Ambas tendencias traducen para él una vez más el eterno enfrentamiento entre el espíritu de mesura y la desmesura que anima la historia de Occidente desde la Antigüedad.

Camus es un humanista que cree en la fuerza del hombre, pero que es plenamente consciente de sus debilidades y de las consecuencias terribles que estas pueden acarrear. Su propuesta para trascender la injusticia y las contradicciones inherentes a la condición humana se fundamenta primero en la toma de conciencia y después en el rechazo («le refus») consciente y obstinado de su condición. La grandeza del hombre reside para Camus en su decisión de ser más fuerte que su condición. De esta forma el hombre aparece condenado a vivir siempre en guardia, siempre en tensión, en permanente lucha contra sí mismo y con los otros, levantándose para volver a caer una y otra vez, como el mítico Sísifo. Ya lo decía Montaigne en sus *Essais*: la vida es acción. La pasividad, el silencio, la resignación, el odio, son signos de la muerte del espíritu, esta muerte que persiguen a su entender los totalitarismos de todas clases y contra la que Camus se revela.

23 Camus, A. (1993): *L'homme révolté*, Gallimard, París, pp. 375-376.

La voix «off» comme élément structurel dans le récit filmique *La nuit sacrée*

Ana Soler Pérez
Universidad de Zaragoza

La nuit sacrée est le titre du film de Nicolas Klotz¹, réalisé comme l'indique la jaquette «d'après les romans de Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*». Dès l'incipit, une voix «off» s'élèvera dans le récit filmique de manière intermittente. Ces huit interventions constituent l'objet de notre analyse.

1. La distorsion sexuelle comme amorce narrative

La première image du film reflète un premier plan d'un garçon d'aspect maghrébin, qui avance, comme poussé par une force invisible, dans un mouvement de *travelling* avant. Au second plan, des hommes s'affairent dans la pénombre. À ce moment, une voix «off» féminine, retentit: «Je m'appelle Ahmed. Je suis né un jour ensoleillé. Mon père prétend que le ciel était couvert ce matin-là et que c'est moi qui apportais la lumière». L'identité masculine du personnage révélée par ce commentaire contraste avec la voix de femme qui parle. Cette distorsion sexuelle joue le rôle d'une amorce narrative introduisant les germes à partir desquels se construira le récit. Cette dissonance entre aspect physique et nature sexuelle, dévoilée par la voix «off», constitue le maillon principal d'une chaîne d'éléments-clés concernant la diégèse. La description ambulatoire et symbolique des différents tableaux vus par Ahmed renvoie à des faits narrés ultérieurement. Elle possède une fonction de cohésion portant sur l'ensemble du récit et jouant sur des connotations ou des figures, comme la métaphore et la métonymie (Vanoye, 2002: 103). Elle oriente l'interprétation du spectateur, esquissant la nature de l'univers diégétique où il va pénétrer. Au son d'une musique² stridente, on nous inflige la

1 Après *La Nuit bengali*, il s'agit de son deuxième long métrage. En 2001, son film *Paria*, qui traite des SDF, reçut le prix spécial du jury au festival de Saint-Sébastien.

2 Le créateur de la bande sonore est Goran Bregovic.

vue d'un spectacle sordide, constitué d'images répugnantes: chairs animales exposées, têtes d'animaux accrochées, viandes hachées, abats. Cet étalage de boucherie annonce d'entrée de jeu le caractère immonde de l'histoire. La représentation de ces corps mis en pièces possède une fonction référentielle: elle suggère l'outrage du corps en tant qu'unité, son ravalement au stade de chairs dégoûtantes et informes. Elle fait référence au corps d'Ahmed, qui lui aussi sera bafoué et travesti dans ses formes.

2. Le rapport des fantômes du passé

La deuxième intervention de la voix «off» retrace certains points du passé familial antérieurs à la naissance du protagoniste:

Avant ma naissance mon père était persuadé qu'une malédiction pesait sur sa vie. Il disait que son corps était possédé par une graine maudite. Sur sept naissances il eut sept filles. Il ne supportait plus les railleries de son frère qui se réjouissait à chaque naissance et faisait des spéculations à propos de l'héritage. Vous n'êtes pas sans savoir, mes amis et complices. La religion est impitoyable pour l'homme sans héritier: elle dépossède, ou presque, en faveur de ses frères. Et mon oncle attendait la mort de mon père pour récupérer une grande partie de notre fortune. C'est-à-dire, jusqu'à ce que moi, Ahmed, l'héritier, ait fait irruption dans sa vie.

Le stigmate parental de n'avoir pas d'enfants mâles demeure à peine moins lourd à supporter que celui de ne pas avoir de descendance du tout³. On comprend le désespoir du père, après tant de tentatives frustrées, ressenties comme autant d'échecs personnels. Aussi, la naissance d'Ahmed, rompant la malédiction et permettant la sauvegarde du patrimoine paternel, s'est avérée providentielle⁴. La présence de la voix «off» révélant les antécédents de l'histoire a

3 Ainsi, une des raisons spécifiques justifiant la répudiation de la femme, selon le *fiqh*, demeure sa stérilité ou le fait qu'elle n'ait pas enfanté de fils, cas assimilé au précédent. Accoucher d'une fille suppose une déception pour la mère surtout si elle n'a pas encore de garçons. La naissance d'un fils est reçue avec des youyous de joie, celle d'une fille est accueillie froidement.

4 L'absence d'héritier mâle n'est point sans conséquence dans la transmission du patrimoine de la personne décédée, selon une norme héritée de la tradition patrilignagère de la société musulmane. Le patrilignage fait référence au groupe formé par les hommes qui se réclament d'un ancêtre commun et la patrilinéarité demeure la filiation comptée par les hommes exclusivement, (cf. Lacoste-Dujardin, 1996: 12). Selon le droit successoral marocain, il existe deux types d'héritiers: les *Fardh* (qui héritent obligatoirement par loi: mère, grand-père, épouse et sœur utérine. Ils possèdent chacun une quote-part de l'actif successoral) et les *Aseb* (ce sont les héritiers résiduels, constitués par les parents mâles dont la part n'est pas fixée légalement). L'oncle, en cas de décès du père d'Ahmed, n'hériterait qu'en absence d'héritier mâle. Aussi qu'il soit frère utérin, germain ou consanguin, selon les droits de succession, il est exclu par la présence du fils du défunt. Consulter sur ce thème le *Code du Statut Personnel et de Successions*, livre VI, articles 230 et suivants. Donc, la *Moudawana*, en matière d'héritage, porte préjudice à la femme, qui hérite la moitié que

évitée une rupture dans le déroulement chronologique de l'histoire, préservant la linéarité du récit, qui demeure une gageure du metteur en scène.

Exerçant sa fonction communicative, la narratrice s'adresse à ses narrataires virtuels les nommant «amis et complices». Le second terme gagne toute sa signification, dans son acception juridique. Les images accompagnant les commentaires «off» composent une scène où le patriarce agit à l'abri des regards indiscrets, à la faveur de la nuit, comme s'il redoutait d'être pris en flagrant délit. Il occulte sa présence à son frère et à une autre femme qui passe devant le bassin. Pourquoi tant de précautions? Le spectateur pressent aussitôt la dissimulation d'une infraction ou d'un secret. La troisième intervention de la voix «off» se chargera de sonder le mystère.

3. La subversion menée à ses ultimes conséquences

Lors de la scène suivante, la distorsion sexuelle trouve sa pleine justification: le sang écoulé sur la jambe d'Ahmed est d'origine menstruelle. Le mystère demeure éclairé: il est en réalité une fille travestie en homme. Les bandelettes opprimant ses seins, qu'il retire dans la baignoire, le confirment.

Le lavement des souillures du sang menstruel symbolise un rite de passage. L'eau purificatrice, rénovatrice signale le changement radical qui va s'opérer dans l'existence d'Ahmed: l'abandon de l'enfance et l'accès à l'âge adulte. À la sortie de ce «cauchemar», le protagoniste souffre une profonde et subite mutation psychologique et physique. Sur l'écran elle se matérialise par le changement d'actrice interprétant le personnage: Amina prend le relais de Carole Andronico.

Ce sang menstruel, symbole de féminité et promesse de fécondité, agit comme un catalyseur. Il réveille en lui une révolte intérieure, qui le poussera à mener la subversion à ses ultimes conséquences. Il décide désormais d'agir comme un homme sur tous les rapports. Son père, instigateur de la supercherie, sera évincé et Ahmed mènera la situation existentielle qu'on lui a imposée à des confins surréalistes: «Je ne serai plus une volonté du père. J'allais devenir ma propre volonté».

Cet acte d'affirmation de sa nature mâle suscite des conséquences immédiates. Ahmed commence à se laisser pousser la moustache, dans une claire affirmation de sa pilosité masculine, preuve de son entrée dans le monde des hommes. Un virement dans son comportement le convertit en patriarce de la famille, avec tous les us et abus qui découlent de cette condition. Il harcèle ses sœurs, décide de diriger les affaires familiales et de remplacer son géniteur dans ses voyages d'affaires. C'est une épreuve de feu supposant l'extériorisation de cette subversion limitée jusqu'ici à la sphère familiale ou, tout au plus, à l'espace protecteur de l'environnement habituel. Mais Ahmed se

l'homme situé sur le même plan de parenté. Et cette question n'a pas été modifiée lors de sa récente réforme.

montre disposé à ne reculer devant aucun obstacle: «J'allais (...) vivre ma condition dans toute son horreur».

La décision de se marier suppose le paroxysme de la monstruosité. Ce mariage implique une hérésie suprême, en tant qu'officialisation d'une union de type homosexuel⁵. De plus, il s'érige en défi contre l'autorité paternelle. Ahmed inflige à son père une punition du même degré d'ignominie que celle que ce dernier lui imposa à sa naissance. Piégé par sa propre abomination le géniteur ne peut refuser, sans perdre la face devant la communauté, l'«union monstrueuse» d'Ahmed avec Fatima, sa cousine dégénérée.

4. L'affranchissement paternel

La scène-clé du film demeure celle où le patriarche, mourant, convoque Ahmed à son chevet pour lui demander pardon. La voix «off» reparait doublant les images d'une scène nocturne, où des enfants dansent sur la terrasse d'une maison⁶. Il s'agit d'une nuit magique, «sacrée», car c'est «la vingt-septième du mois du Ramadan, quand les anges et les esprits descendent avec la permission de leur seigneur pour régler toute chose» révèlent les commentaires «off». Cette nuit, appelée aussi du destin, «le prophète Mohammed eut la révélation de la mission dont il allait être chargé par Allah»⁷.

Une musique mélodieuse mais au volume élevé, couvrant quelque peu la voix «off», annonce la transcendance de la séquence suivante, porteuse du climax dramatique. Elle débute par la vision en plongée d'une chambre en pénombre où Ahmed demeure au chevet de son père. Elle est filmée à travers la jalousie d'une fenêtre haut placée, ce qui confère à la pièce l'apparence d'une cellule de prison. Le symbolisme de l'emprisonnement conçu par cette technique demeure fondamental pour mettre en relief la scène de la libération. Cette nuit, le père décide de «remettre les choses à leur place, avant que les anges ne s'en mêlent» et demande pardon à son fils. Il justifie la subversion imposée par l'aveuglement dû à son profond désir d'avoir un mâle: «J'ai vu, je n'ai pas imaginé, je n'ai pas pensé, j'ai vu entre ses bras [de la sage-femme] un garçon». Il affranchit son héritier de la charge ignominieuse portée jusque là pour sauvegarder l'honneur et la fortune familiale et l'encourage à quitter «cette maison maudite» pour vivre sa vie de femme.

5 Et le *fiqb* est absolument impitoyable à ce sujet et considère ces relations aberrantes et passibles de mort; (cf. Boudhiba, 1998: 44).

6 Les voiles blancs vaporeux assimilés à des ailes leur confèrent l'apparence d'anges. La nuit adopte des tonalités bleues qui éclairent de leurs faisceaux brillants de nombreuses étoiles.

7 Le Coran, descendu des cieux cette nuit-là, fut dicté au prophète par l'intermédiaire de l'ange Jibril (Gabriel). On y affirme qu'il s'agit de la meilleure de toutes les nuits. On la choisit pour circoncire les jeunes enfants et les croyances populaires lui attribuent des propriétés miraculeuses; cf. Mourad Achour: «Leïlet El-Qadr. La nuit de la Révélation», <http://oumma.com/articlephp3?id_article=317>.

5. La perte de repères

L'affranchissement concédé par le patriarche ne restitue pas totalement la liberté du protagoniste, qui ne peut assumer aussitôt sa véritable apparence physique. Il doit poursuivre la mystification devant les autres, pour éviter le scandale et contrer la cupidité de son oncle. Mais surtout, comme le rapporte la voix «off», il se trouve plongé dans une vacuité existentielle et un désarroi profond: «Après l'enterrement j'ai perdu tous les repères. Pendant quelques jours, je ne savais pas où j'étais ni avec qui j'étais». Plusieurs scènes démontrent les difficultés du héros à assimiler ce processus de mutation ontologique. Les haut-le-cœur ressentis dans le restaurant du marché s'interprètent symboliquement comme la difficulté de «digérer» la nouvelle situation. De même, il abandonne son port hautain et majestueux d'avant la sépulture, faisant preuve d'une attitude et d'une conduite qui trahissent sa situation de vulnérabilité. Ainsi est-il bousculé impunément dans les ruelles par les nombreux passants. Son comportement envers la prostituée démontre la même impassibilité. Celle-ci le soumet à un interrogatoire: «Qui tu es? Un homme, une femme, une colombe, une araignée⁸. Qu'est-ce que tu caches sous ta *djellaba*? Réponds ou tu ne sors pas d'ici». C'est la première fois que quelqu'un met en question sa nature sexuelle ce qui implique qu'Ahmed nage entre deux eaux, ne pouvant plus occulter désormais sa composante féminine, liée à la passivité et à la soumission, malgré son apparence masculine. Sa dualité androgyne, mi-homme, mi-femme, acquiert alors toute son ampleur. Le côté mâle d'Ahmed affleure quand il accepte les baisers de la prostituée, mais sa fuite lorsqu'elle veut caresser son sexe répond à une réaction propre de sa nature féminine qui refuse l'homosexualité. Cette scène joue le rôle d'un révélateur pour le personnage qui, acculé par les événements, doit adopter sans délai une décision définitive.

6. La prise de conscience de son essence féminine

Le héros recouvre son essence féminine et, tel un néophyte, se doit d'acquérir de nombreuses connaissances, dérivées de ce changement ontologique et annoncées par la voix «off»:

Il faut que je laisse le temps à ma peau de muer. Je retrouve les premières sensations de mon corps. J'apprends à le regarder, à peigner soigneusement mes cheveux. (...) Je dois aussi apprendre à parler comme une femme, comme une femme. J'espère que je serai heureuse dans l'autre moitié de moi-même.

Cette métamorphose exige préalablement l'effacement des traces du passé, d'où l'enterrement dans la tombe paternelle de ses effets personnels.

⁸ Ces deux espèces animales renferment un symbolisme sexuel: la colombe est associée à un phallisme de la puissance, l'araignée à une «suggestion hideuse de l'organe féminin», (cf. Durand, 1984: 116 et 145).

Sa nouvelle physionomie implique aussi l'affirmation de son Moi féminin et l'avènement d'une nouvelle étape existentielle. Cette dernière sera dépourvue d'ancrage spatial, fait souligné par l'immensité des terres se dessinant à l'infini devant ses yeux, mais encore sans ancrage temporel car délestée de passé et orpheline de projet de futur. «Je suis une étrangère, une vagabonde, sans papiers, sans identité, venant du néant et allant vers l'inconnu. Je retourne sur mes pas, je vais de moi à moi», confesse la voix «off». Ces derniers mots font référence à la réintégration du moment antérieur à sa naissance, à la récupération de son Moi originel, avant sa souillure. C'est un être nouveau, une créature minuscule face à la multiplicité de perspectives qui s'offrent à elle.

7. Le règlement de comptes

Mais le passé ne peut s'effacer totalement, il conserve des prises sur Zahra, maintenant otage. La découverte par l'Assise de cette vie antérieure trahit la fragilité de sa situation actuelle. La remise en ordre des choses lors de la nuit sacrée et la fuite d'Ahmed n'ont pas résolu définitivement le conflit. Le problème de l'héritage reste entier et le flanc de la lutte contre les prétentions de l'oncle ouvert.

Le retour incognito de l'héroïne à la maison natale se fait dans un travestissement vestimentaire où se mêlent des traits de féminité et de masculinité. Ses cheveux cachés sous un turban et sa djellaba noire avec capuche contrastent avec ses sandalettes. Ce physique androgyne, osmose entre les deux moitiés de son être, coïncide avec la reprise de son identité première: «Retrouver le lieu de ma naissance. Le lieu maudit et sacré où, moi, Ahmed, je vivais encore enfermé». Tributaire du silence de son oncle, seule la mort de celui-ci l'affranchira complètement: «Je voulais en finir. Je ne pouvais être libre qu'en allant jusqu'au bout de cette histoire». C'est pourquoi elle le poignarde, sur la terrasse familiale, après qu'il l'ait traitée de «trou dans un corps de chiffon».

8. La réclusion

Les derniers commentaires «off» apparaissent lors de l'emprisonnement de la protagoniste. L'annihilation de son oncle et la réconciliation avec sa mère signalent la libération définitive des spectres du passé pour Zahra. Mais cette liberté émotionnelle nouvellement acquise contraste avec son enfermement dans la prison. Les yeux bandés, dans l'espace dénudé de la cellule, elle en tâtonne les parois. Cette réclusion solitaire tranche avec ce que transmet la voix «off», où l'on apprécie des caractéristiques propres du conte oral, produit par un conteur face à son auditoire. La narratrice s'adresse à ses destinataires comme s'ils étaient présents dans la situation d'énonciation et devaient abandonner les lieux une fois la narration achevée: «Si quelqu'un parmi vous», «Bonne route. Et si vous rencontrez (...)». En léguant ce «trésor» et ce «puits

profond», la narratrice se déleste du fardeau de ses «blessures» et transmet son expérience pour qu'elle serve d'exemple à l'avenir.

Les dernières images du récit filmique insistent sur cette mission divulgatrice. Le Consul, érigé en conteur public, prend le relais de la voix «off» pour perpétuer cette histoire extraordinaire. La scène acquiert un ton fantastique: le Consul apparaît aux côtés d'Ahmed enfant, qu'il est censé ne pas avoir connu et tient à la main, comme gages d'authenticité de son récit, une chaussure, le bracelet et le sac à main de Zahra. Ceci contribue à fausser les données temporelles et à considérer les temporalités de l'action et de la narration pseudo-contemporaines. Cette transgression, à mettre sur le compte d'une métalepse, renvoie à une image d'intemporalité et d'immobilisme corroborée par les paroles du conteur, qui affirme: «Ce pays n'a pas changé».

Conclusion

La voix «off» possède donc un rôle structurel: elle scande le récit filmique signalant les différentes étapes du chemin de croix de Zahra. Intimiste et proche de la confidence, elle retrace les états d'âme de la protagoniste au cours de sa mutation ontologique, pour assumer finalement une portée plus ample et propagatrice. S'érigeant en témoin d'exception d'un sacrifice aberrant, elle mise sur la mémoire pour en enrayer l'oubli afin de proscrire à jamais la perpétration d'un crime aussi exécrable.

Bibliographie

- Boudhiba, A. (1998 [1975]): *La sexualité en Islam*, PUF, Paris.
- Durand, G. (1984 [1969]): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, Paris.
- Lacoste-Dujardin, C. (1996 [1985]): *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*, La Découverte, Paris.
- Vanoye, F. (2002 [1989]): *Récit écrit, récit filmique. Cinéma et Récit I*, Nathan, Paris.

Le regard du voyageur français sur la femme espagnole et la galanterie au XVIII^e siècle

Inmaculada Tamarit Vallés
Universidad Politécnica de Valencia

Dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle, il semblerait que la description d'autres habitants, d'autres cultures, d'autres formes de vie n'ait pour but que de mieux définir la propre culture par un procédé de comparaison avec la culture de l'autre, mis à part la volonté de répondre à une curiosité logique et caractéristique du siècle. Le voyage devient un art, et il ajoute le concept d'utilité, à la manière de Denis Diderot dans son *Voyage de Hollande*. Car, à son retour, le voyageur écrit afin de raconter sa représentation d'un nouveau monde. Au moyen de l'écriture, le voyage atteint son vrai but: faire connaître.

Dans ce contexte, le voyage français en Espagne est déterminé par le point de vue du voyageur, par la comparaison à la propre identité. Par conséquent, ces récits offrent un regard biaisé sur la réalité, tout en créant des types nationaux à traits exagérés, mis en valeur au détriment d'autres aspects qui existeraient aussi dans la vie réelle. Sans qu'ils deviennent nécessairement des caricatures, il est important de souligner ces spécificités tout à fait étrangères qui entraîneront la création d'une image plate et superficielle de l'Espagnol. Il s'agit d'un tableau qui reflète la perspective des voyageurs; leur rapport personnel avec la réalité espagnole transperçant leur écriture influence ainsi la construction de cette représentation.

Au milieu de ce regard particulier que chaque voyageur peint dans son récit, la femme espagnole représente un élément d'attraction, une source de curiosité pour les auteurs et les lecteurs. L'image des Espagnoles que ces récits propagèrent parmi les nombreux lecteurs est ainsi devenue un petit grain de sable qui s'est mélangée à l'image déjà créée dans les récits des voyageurs antérieurs. Cette image sera complétée par couches grâce aux apports d'autres voyageurs futurs. D'un récit à l'autre, éthopée et prosopopée des Espagnoles sont enchaînées en subissant de petites transformations au fur et à mesure que le siècle avance. Il faut signaler aussi que les concepts de la femme, de l'amour et de la séduction sont toujours mis en rapport dans les récits des

voyageurs. Dans ce domaine, les habitudes espagnoles semblent si lointaines aux yeux de voyageurs français qu'ils y consacrent une grande partie de leurs observations autour de la femme. La comparaison, explicite ou implicite mais toujours présente, avec la façon de vivre l'amour dans leur pays les emmènera à envisager la vie amoureuse de l'Espagnole telle une grande inconnue difficile à dégager.

Mais observons quelques exemples. L'auteur inconnu au style laconique de *l'État politique, historique et moral du royaume d'Espagne l'an MDCCLXV* décrivait ainsi la situation de la galanterie espagnole vers la moitié du XVIII^e siècle: «Il n'y a en Espagne ni verroux, ni grilles, et très peu de Jalousie: on ne soupire plus dans les rues, et l'amour se fait comodement» (*État politique*, 1765: 480). La situation galante qui représente l'Espagnole soupirant derrière la jalousie au clair de la lune, tandis que son amant lui parle dans la rue, est déjà considérée un lieu commun qui semble démodé. Les soupirs et les regards languides, seules aspirations des nobles amoureux, sont devenus un souvenir du passé.

Revenons sur Madame d'Aulnoy, auteur du voyage en Espagne dont le point de vue dans sa *Relation* publiée vers la fin du XVII^e siècle a sans aucun doute influencé les récits des voyageurs postérieurs. Elle affirmait dans une phrase célèbre que les Espagnols semblaient être nés pour la galanterie. Dans son récit, le manque de liberté des amoureux provoquait la naissance de stratégies diverses pour se rencontrer en secret, et de codes amoureux pour se communiquer sans être découverts à l'occasion de spectacles publics ou dans les églises. L'auteur décrivait les Espagnoles ayant le savoir faire nécessaire pour répondre aux chevaliers et en employant les mots justes, car elles avaient beaucoup d'esprit: «Il faut convenir qu'elles disent précisément ce qu'il faut, & elles n'ont pas la peine de le chercher, leur esprit y fournit sur le champ» (Aulnoy, 1691: 289-292).

Un peu plus tard, vers 1730, le père Jean-Baptiste Labat, retenu à Cadix au retour des colonies vers la France, offre un regard très différent des habitudes galantes dans les églises. À son avis, ce sont les femmes qui provoquent les hommes, qui s'approchent d'eux et leur parlent, tout en cachant leur identité derrière leurs *mantillas*. Ce sont elles qui leur lancent des compliments et qui intriguent; ainsi, dans l'image transmise par Labat, la femme participe activement aux situations galantes. Plus encore, elle tient les rênes et provoque les hommes de manière effrontée: «Elles accostent ceux qui leur plaisent, lient des conversations, & souvent des intrigues les plus plaisantes du monde; on en feroit des volumes... Ceux qui aiment les aventures en trouvent assurément, & en sont ordinairement les dupes» (Labat, 1730: 396).

En 1756 Coste d'Arnobat, voyageur à Pampelune, décrivait les hommes au visage triste et pâle suivant les femmes dans les églises et leur offrant l'eau bénite. Ils faisaient aussi des sérénades nocturnes qui étaient en fait de faux combats entre deux adversaires au profit de l'exhibition de la force masculine, où les femmes jouaient le rôle de spectatrices prenant partie pour l'un

ou pour l'autre. L'avis de cet auteur en ce qui concerne la galanterie espagnole est qu'elle est composée d'un ensemble de traditions stéréotypées, assez ridicules et très éloignées du raffinement français. Voici la description de ses avances frustrantes à l'occasion d'un *refresco* lorsqu'il se lance à la conquête d'une dame espagnole:

Comme je suis François, & que parmi ces Dames il y en avoit de charmantes, je fus bientôt fatigué de jouer un personnage si froid. Déjà je quittois ma place, pour aller, auprès de ces Belles, soutenir l'honneur de ma Nation, lorsqu'un Petit-Maitre Espagnol (Automate bien plus ridicule que les nôtres), me tira par la manche, & m'avertit de mettre un genou à terre devant la Dame à laquelle je voudrais parler. Je trouvai cet usage assez bien établi: on s'exprime bien mieux dans cette situation. (Coste d'Arnobat, 1756: 470)

À l'aide d'un style ironique, il continue à comparer des situations galantes en Espagne à la galanterie française. Il trouve que les différences sont énormes; à ses yeux, la galanterie espagnole n'arrive pas au niveau de sa concurrente française. Face à l'élégance d'une réunion pareille en France, aux mouvements et aux regards expressifs des participants, à leurs conversations pleines d'esprit, les Espagnols restent émus à la vue de la dame qu'ils veulent honorer de leur amour. Ils ne font que *rouler sans cesse des yeux*, mais ce regard ne reflète pas leur tendre amour mais le désir furieux de posséder cette femme. Ainsi, du point de vue particulier de cet auteur déterminé peut-être en excès par la comparaison avec la réalité de son pays, l'Espagnole devient un simple sujet passif des situations galantes. Elle ne répond pas aux avances des prétendants mais elle conserve son rôle statique.

Pourtant, à l'époque de la publication de ce récit, il en existait déjà d'autres divulguant l'idée que les femmes espagnoles jouissaient d'une grande liberté. Ainsi, le marquis d'Argens affirmait que «les duegnes, les jalousies, ne subsistent plus, ou du moins ce qu'il reste de cet attirail de la jalousie n'est plus qu'un cérémonial assez inutile pour la sureté des maris» (D'Argens, 1738: 184).

Il constatait également qu'il y avait d'importantes différences entre la galanterie française et espagnole, dont la plus remarquable tenait au secret qui enveloppait les sentiments des amoureux en Espagne et leurs attitudes tristes, face à l'incontestable bonheur d'aimer français. Il s'agit donc de deux pôles opposés qui lui font affirmer que «d'un espagnol et d'un françois, on pourroit faire un amant raisonnable, encore que l'un et l'autre le soient très rarement lorsqu'ils sont amoureux» (D'Argens, 1738: 334).

Boyer D'Argens reprend l'idée de Madame d'Aulnoy affirmant que la galanterie est née en Espagne, mais pour la refuser catégoriquement. Il est du même avis que Coste d'Arnobat en ce qui concerne les habitudes espagnoles telles que les sérénades, parler à la dame au balcon, la suivre dans les églises, lui témoigner de plus de respect que si elle était une sainte. Il affirme que ce sont des traditions plus ridicules aux yeux des non-initiés que «la pétulance et l'étourderie des petits-maitres françois».

Malgré l'incompréhension des Français de l'époque envers les manières galantes espagnoles, dans les récits des voyageurs il semble évident que les Espagnoles changeaient peu à peu leur rôle passif dans les rencontres amoureuses. Un illustre voyageur, Caron de Beaumarchais, affirmait à Madrid en 1764 que les Espagnoles savaient profiter de la liberté qu'elles avaient atteinte: «Aucunes femmes au monde ne jouissent d'une aussi grande liberté que celles de cette capitale, et l'on n'entend pas dire qu'elles négligent ordinairement les avantages de cette douce liberté» (Beaumarchais, 1764: 48-49).

Un voyageur remarquable de fin de siècle en mission diplomatique, Jean-François Peyron, considérait que les Espagnols avaient hérité des Arabes leurs traits particuliers de galanterie. Il introduisait ainsi l'influence méridionale dans les traits distinctifs des traditions amoureuses espagnoles; car à l'Espagnol «la galanterie, un grand respect pour les femmes, le langage de la métaphore et de l'hyperbole, lui viennent des Maures» (Peyron, 1782: II, 140). La description de la femme espagnole est également intégrée dans le lieu commun de l'Espagnol étant le fruit de l'influence du climat qu'il subit dû à sa géographie méridionale. Ces traits conforment l'image de l'Espagnole qui devient une femme aux passions ardentes et exaltées, exhibées explicitement dans ses rapports avec le sexe opposé.

Quelques années plus tard un autre homme diplomatique, Jean-François Bourgoing, constatait également la pleine liberté dont jouissaient les Espagnoles. Il se met dans la peau de leurs amants en affirmant qu'elles se montrent plus réceptives aux propos galants des prétendants, et qu'il ne faut plus craindre la jalousie des maris car elles se cachent sous leurs voiles ou *mantillas* afin d'assurer l'impunité des rencontres amoureuses:

(...) en favorisant le mystère, ils assurent l'impunité aux larcins de l'amour. Ces amans qui, sous le balcon de leur maîtresse invisible, soupiroient sans espoir leur douloureux martyre, et n'avoient que leur guitarre pour témoin et pour interprète, ont été relégués dans les comédies et les romans. (Bourgoing, 1797: II, 292)

En ce qui concerne la galanterie, l'aspect le plus intéressant du récit de Bourgoing est la verbalisation explicite de la comparaison. Il se demande si la galanterie espagnole est comparable à la galanterie française. À son avis, la galanterie française se compose d'expressions élégantes, de propos galants que les hommes adressent aux femmes sans qu'elles leur exigent rien. Les Espagnols, quant à eux, utilisent des expressions beaucoup plus exagérées et emphatiques mais, à leurs yeux, une belle femme qui se fasse respecter est «une divinité qu'on ne peut pour ainsi dire aborder qu'un genou en terre».

Cependant, la différence la plus importante réside dans l'exclusivité que les Espagnoles exigent de leurs amoureux. Elles aiment être adorées, admirées par les hommes mais surtout se savoir le seul objet de leur amour. Il est donc impossible qu'une réunion se déroule en Espagne de la même façon

qu'en France, où les hommes s'adressent galamment à toutes les femmes qui se trouvent dans une réunion. L'exigence d'exclusivité, donc de fidélité, éloigne les deux types de galanterie, car la galanterie espagnole doit nécessairement être plus austère, plus limitée. En Espagne, il faut se décider pour une seule femme; c'est la seule façon d'atteindre l'amour d'une Espagnole.

Précisément, cette apparente liberté dont les Espagnoles commencent à profiter à la fin du XVIII^e siècle provenait en grande partie d'un processus croissant d'imitation de l'étranger, et plus spécialement de la France, parmi les couches élevées de la société. Les femmes des couches aisées imitent les modes du pays voisin en essayant de copier leurs habitudes. Il n'est donc pas étonnant que les critiques de l'Espagne la plus traditionaliste, parmi lesquels se trouvait Francisco Nifo, aient imputé l'origine de la corruption des mœurs et des désastres de l'Espagne du moment aux influences étrangères.

En effet, d'après cet auteur, c'était de l'étranger que venaient deux nouvelles modes des Espagnoles à conséquences funestes: le goût du luxe excessif et la mode du *cortejo*, un accompagnant masculin fixe des dames mariées qui avait accès même à leurs chambres privées. Pourtant et malgré les critiques, cette mode galante s'est imposée dans certaines couches sociales qui suivaient obstinément les modes importées de l'extérieur afin de se faire remarquer et de devenir ainsi une élite moderne, qui souhaitait se mettre au niveau d'autres pays tels que la France et l'Italie.

La mode du *cortejo* s'est ainsi répandue, et les maris qui prétendaient la modernité l'ont acceptée. En effet on a réussi à proclamer des liaisons amoureuses qui existaient déjà et à rendre plus facile la rencontre des amants, qui se sont renforcés grâce à l'acceptation dans des pays européens plus avancés. Autrefois les dames devaient déguiser leurs amants en *estudiantes*, ou tisser des intrigues pour les rencontrer; elles sortaient par exemple en secret par la porte arrière pendant la visite chez une amie. Maintenant, ces amants peuvent les accompagner librement, même en public, en prenant le statut de leurs *cortejos* officiels.

En réalité, les voyageurs s'étaient déjà aperçus beaucoup plus tôt qu'en Espagne, même avant le *cortejo*, l'Espagne du père Labat ou de Coste d'Arnobat, les dames n'étaient pas aussi vertueuses que les institutions le prétendaient et les amoureux ne se bornaient pas à soupirer derrière les jalousies. C'est pour cela qu'ils témoignèrent des stratégies utilisées par les Espagnoles pour atteindre leurs buts de séduction. Dans leurs récits, l'Espagnole n'a jamais été un modèle de vertu, mais plutôt une femme rusée dont le manque de liberté provoquait l'accroissement de ses désirs amoureux.

Cependant, dans l'essai du voyageur français de dévoiler l'énigme de cette femme étrangère, l'allusion à la France et aux Françaises comme point de repère est toujours présente, tout en préservant l'habitude du voyageur français de ramener tout à soi. Quelques voyageurs, comme Bourgoing, sont allés au delà de la simple observation de l'image et le mode de vie des Espagnols qui a pour but de mettre en relief la propre réalité. Ils essayèrent à leur mesure

de comprendre l'autre en oubliant les propres structures. Mais le point de vue reste celui de la supériorité, incontestable dans beaucoup d'aspects, de la culture française sur celle des Espagnols. Cette réaffirmation permet la construction du discours des voyageurs autour de la réflexion sur des sujets à l'ordre du jour, tels que la superstition et le fanatisme, la liberté, l'éducation et les passions.

Car la liberté, la recherche du bonheur et la jouissance des plaisirs, qui font partie du regard illustré sur la vie amoureuse en France, sont des concepts qui semblent absents du domaine amoureux où vivent les Espagnoles. L'image galante de l'Espagnole que les voyageurs transmettent prend ainsi un caractère de duplicité, d'ambiguïté, basculant entre la femme malheureuse et celle qui porte malheur. Cette image est représentée, aux aspects les plus extrêmes, par la victime d'un amour malheureux qui languit dans un couvent et par l'effrontée danseuse de *fandango*. Ces deux images qui ne sont pas opposées mais complémentaires rempliront les pages des romans et c'est à partir d'elles que naîtra le personnage de *l'Espagnole* qui persiste encore aujourd'hui.

Bibliographie

- (1914 [1765]): *État politique, historique et moral du royaume d'Espagne l'an MDCCLXV*, éd. de J. Thénard, *Revue Hispanique*, XXX, 376-514.
- Aulnoy, M.-C Madame d' (1691): *Relation du voyage d'Espagne*, Claude Barbin, Paris, [disponible sur <<http://gallica.bnf.fr>>].
- Beaumarchais, P.-A. (1998 [1764]): «Lettre au duc de la Valière», in Bennassar, B. et L. (éd.): *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Laffont, Paris, 47-52.
- Bourgoing, J.-Fr. (1797): *Tableau de l'Espagne moderne, par J. Fr. Bourgoing, ci-devant Ministre plénipotentiaire de la République française, à la cour de Madrid, Correspondant associé de l'Institut national. Seconde édition, Corrigée et considérablement augmentée, à la suite de deux voyages faits récemment par l'Auteur en Espagne*, Bourgoing, Du Pont, Devaux et Regnault, Paris.
- Boyer d'Argens, J.-B. (1738): *Lettres juives ou Correspondance philosophique, historique et critique entre un juif voyageur et ses correspondants en divers endroits*, (réprod. de la éd. de La Haye de P. Paupie), [disponible sur <<http://gallica.bnf.fr>>].
- Coste d'Arnobat, C.-P. (1922 [1756]): *Lettres sur le voyage d'Espagne par M.****, éd. de Charles Verdier, *Revue Hispanique*, LVI, 458-507.
- Diderot, D. (1819): «Voyage de Hollande», in *Oeuvres complètes de Diderot*, Garnier Frères, Paris, [disponible sur <<http://gallica.bnf.fr>>].
- Labat, J.-B. (1730), *Voyages du P. Labat de l'ordre des FF. Prêcheurs en Espagne et en Italie*, Paris, ed. Jean-Baptiste et Charles J.-B. Delespine, [disponible sur <<http://gallica.bnf.fr>>].
- Nifo y Cagigal, F. M. (1755): *Representación (de burlas becha de veras) al nobilissimo gremio de los hombres de juicio de esta gloriosa monarquía, en la que manifiesta la España antigua sus honrados sentimientos contra los perniciosos abusos de la España moderna*, José de Orga, Madrid.

Peyron, J.-F. (1782): *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778; dans lequel on traite des Moeurs, du Caractere, des Monumens anciens et modernes, du Commerce, du Théâtre, de la Législation des Tribunaux particuliers à ce Royaume, et de l'Inquisition; avec de nouveaux détails sur son état actuel, et sur une Procédure récente et fameuse*, P. Elmsly, Londres et P. Théophile Barrois, Paris.

Les Cajuns «nos cousins d'Amérique»

Christine Verna Haize
M^a Isabel Corbí Sáez
Universidad de Alicante

La Louisiane est loin de n'être exclusivement que cette contrée exotique qui invite le touriste à s'y aventurer aux rythmes du jazz et du blues, de la musique dodo, ou à la quête de cette cuisine savoureuse et parfumée qui accueille dans ses plats les mets les plus divers —reflets même d'une cohabitation multiethnique. Cet état du sud des États-Unis est en fait un exemple des conséquences de tout un passé impérialiste: d'abord français sous Louis XIV, puis espagnol, et finalement vendu à la jeune République américaine. Si le français au départ était la langue officielle —sans pour cela être la langue dominante—, à partir de l'annexion à l'État confédéré, l'anglais commença de façon brusque et soutenue à étouffer une complexité linguistique et culturelle qui a conféré à la Louisiane ce charme indéniable, un charme qui la différencie par ailleurs du reste du pays¹.

Certes le processus d'américanisation —déclenché en 1803— put simplifier en apparence cette cohabitation de langues et de cultures², cependant un regard attentif nous dévoile le passé d'une Louisiane multiraciale, multi-linguistique et multiculturelle ainsi qu'un présent qui se résiste à oublier cette complexité. Parler de cet état américain ne se limite donc pas uniquement à

1 La Louisiane exerce un énorme attrait sur les touristes et représente de ce fait un atout touristique pour les États-Unis en particulier et pour le reste du monde en général. Le parcours de cette région découvre un héritage historique, culturel et linguistique pluriel camouflé en apparence sous cette condition d'état américain. En ce qui concerne l'héritage francophone —parmi ses multiples héritages, citons comme exemples l'espagnol et l'indien entre autres—, le touriste ne peut pas l'ignorer car une simple promenade tout au long des rues de la Nouvelle Orléans découvre ce passé français, sans oublier ce voyage à travers les terres marécageuses —les bayous, qui eux aussi portent des noms français— et qui nous renvoient à ce passé acadien.

2 Les créoles blancs étant les descendants des Français ou des Espagnols appartenant aux classes sociales les plus favorisées (propriétaires des plantations). Les créoles blancs s'opposant aux créoles de couleurs qui eux étaient les descendants des esclaves venus de Haïti ou de Saint-Domingue.

parler de cette Nouvelle Orléans et de sa culture négro-américaine, mais aussi de Lafayette —capitale du sud-ouest— et de cette Acadiana³. Terme qui sans aucun doute nous rappelle l'exil des Canadiens français de l'Acadie à la fin du XVII^e siècle. Fuyant la domination anglaise, grand nombre d'exilés choisirent de s'installer sur de nombreux territoires éparpillés un peu partout aux États-Unis dont l'un d'entre eux fut la Louisiane⁴. Ces colons français, pour la plupart d'entre eux de paisibles paysans venus de l'Ouest de la France, ou du Nord du Poitou, depuis les temps de leur déportation⁵ des terres canadiennes, ont fait preuve d'un grand esprit de groupe, d'une ténacité sans pareil pour sauvegarder leur langue et leur culture⁶ et par conséquent leur identité face à une langue et à une culture de plus en plus dominante et envahissante:

Somme toute, bien que les créoles eussent contribué à faire de la Nouvelle Orléans une ville différente culturellement des autres villes américaines, la survie d'une culture française robuste en Louisiane reposait en cette fin de siècle sur les Acadiens, les indiens francophones et les créoles de couleur des régions rurales. (Trépanier, 1993: 3)

Certes, les créoles blancs appartenant aux classes supérieures se sont centrés sur les régions les plus riches et ont subi un processus d'américanisation total puisque la langue anglaise a été non seulement la langue des transactions commerciales mais aussi un signe différenciateur de classe. Par contre, les langues vernaculaires ont été considérées comme un indicateur de manque d'éducation et de culture.

Ces descendants des colons français de l'Acadie⁷, dotés depuis toujours d'un grand esprit d'indépendance et de solidarité tel que le souligne le chanteur et poète Zachary Richard (Richard, 2002: 2), cherchèrent à se regrouper sur différentes régions pour reconstruire leur communauté et leur mode de vie. C'est ainsi qu'en Louisiane, ils s'installèrent sur les régions marécageuses et ceci va précisément être à la base de cette identité cajine. Certes, le mot «cajun» ou «cadjin» est une déformation du mot «acadien», cependant ce mot véhicule et différencie plus particulièrement le cas du francophone louisianais. Cécile Trépanier affirme:

Les migrations dans des régions jusque-là inoccupées par d'autres groupes ethniques, l'adaptation de leur mode de vie aux milieux humides et l'incorpo-

3 Acadiana étant un mot valise qui englobe Louisiane et Acadie.

4 Relevons que les Acadiens s'installent sur de nombreux territoires du continent nord américain et qu'un petit groupe revient en France.

5 Les colons français qui refusèrent de se soumettre au roi d'Angleterre furent déportés en 1755.

6 Notons que les Acadiens sont le premier peuple d'origine européenne installé sur le continent nord américain à s'appeler par un nouveau nom.

7 Il est à noter, cependant, qu'un petit nombre d'Acadiens s'intègre aux classes les plus favorisées.

ration de gens d'autres origines dans leur culture provoquaient graduellement la transformation de l'Acadien en Cadjin. (Trépanier, 1993: 3)

Malgré la pression incessante et destructrice exercée par la société et la culture américaine —retenons que l'anglais est la langue officielle et donc la langue qui régit tous les domaines de la vie— la communauté francophone ou cadjine —au nombre d'environ 300.000— se résiste toujours à l'intégration totale à la culture et à la société américaine, défendant une identité francophone et l'usage du français⁸. C'est ainsi que depuis quelques décennies on constate de la part d'un grand nombre de cadjins un grand effort pour promouvoir les spécificités de l'identité cadjine: présence de plus en plus grande du folklore cadjin, cuisine cadjine, création du CODOFIL —organisme chargé de promouvoir la langue française en Louisiane, faisant possible par exemple l'enseignement en français par immersion dans certains collèges⁹.

L'enthousiasme que nous avons porté à notre recherche est certainement cette notion de survie, ces francophones de minorité qui n'acceptent pas la décadence de la langue française et cette lutte constante même si parfois insidieuse nous a particulièrement émues. N'étant évidemment pas louisianaises, notre étude devait être centrée sur un texte en français louisianais. *Un grand pas vers le bon Dieu* ne pouvait que mieux satisfaire notre objectif puisque tel que le souligne l'auteur (Vautrin, 1989: 5) son intention était de «donner aux héros de ce livre la vérité sensuelle et jaillissante de la langue et des chansons cadjines». Jean Vautrin de dire: «C'est le secret de ce livre où chacun, venu du Poitou ou d'Irlande, issu d'Allemagne ou d'Acadie, Indien, créole ou yankee, souvent noir cousin des esclaves, parle français pour tailler son chemin dans le monde» (Vautrin, 1989: 1)¹⁰.

En nous appuyant sur l'œuvre de Jean Vautrin *Un grand pas vers le bon Dieu*, raconté dans le savoureux français des Cajuns, il nous a paru intéressant d'étudier certaines expressions acadiennes qui se sont maintenues dans le monde rural poitevin; ainsi que d'observer les caractéristiques langagières des Cajuns dont leur identité passe par le français. Nous nous sommes centrées sur l'analyse des différents champs lexicaux et sémantiques propres aux Cajuns tels que l'agriculture, la pêche, la chasse, et la religion en quelque sorte leur vie quotidienne.

L'apport d'archaïsmes nous a paru tout à fait surprenant et édifiant, nous nous demandons souvent pourquoi avoir abandonné certaines expressions

8 Bien que, progressivement, l'usage de la langue anglaise ait envahi la plupart des foyers francophones, à l'heure actuelle on constate un effort de plus en plus conscient et soutenu pour rétablir l'usage du français en famille, à l'école.

9 CODOFIL («Council for the development of French in Louisiana»): organisme gouvernemental créé en 1968 qui a pour mandat la défense et la promotion de l'usage du français telle qu'elle existe en Louisiane.

10 Dorénavant la page correspondante aux citations de l'œuvre de Jean Vautrin sera référencée entre parenthèses dans le texte même.

imaginées, pourquoi avoir abandonné cette belle langue de Rabelais. Nous nous sommes centrées sur les archaïsmes lexicaux car les études de syntaxe auraient été trop étendues.

I. Archaïsmes

I.1. La graphie: nous trouverons une graphie quelque peu fantaisiste tout à fait propre à celle du XVII^e siècle.

j>i: Djeu pour Dieu; ss>s: gensse pour gens; eï>oï: Se neïer dans les eaux; ia>ya: taïau pour tayau (chien); i<e: vini pour venu, dipuis pour depuis, i<u: fisil.

I.2. Le lexique

I.2.1. Analogies:

Souventes fois: par analogie avec quantesfois XVII^e siècle (p. 11); le litage: par analogie à couchage action de se coucher (p. 13); le mal sort: mauvais sort construction analogique sur maléfice (maleficium-méfait) (p. 43).

I.2.2. Solécismes:

Amitié est si fort: le genre des mots n'étaient pas encore bien défini au XVII^e siècle, nous trouverons dans le langage cadjun cette même caractéristique (amitié, amour pouvaient être employées «de commun genre»); couleur: employé également de «commun genre».

I.2.3. Substantivations:

La fâcherie: substantivation chère au XVII^e siècle (p. 54); le bon vivre: nous rencontrons sur le même modèle, le bien dire, le bien écrire (p. 10); un mal faire: (p. 30) un mauvais coup; le dégoûtement (p. 55).

I.2.4. Adverbialisations:

Vitement: sur ce même modèle nous trouverons moindre>moins; très fréquent au XVII^e siècle (p. 56).

Transformations graphiques et phonétiques:

Cil-là: celui-là (p. 10); tum'tracasse: tu me tracasses (p. 12)¹¹; quèq'chose: (p. 16) quelque chose; quo faire: (p. 29) pourquoi faire; la vie asteur; l'adverbe *tout à l'heure* signifie: dès à présent, tout de suite (p. 58), cet archaïsme est encore employé de nos jours dans les pays de Loire (Poitou, Berry).

I.2.5. Vocabulaire désuet

La mesure: vertu chère au XVII^e siècle, actuellement on emploie l'harmonie (p. 10); le bon vivre: actuellement on emploie une façon de bien vivre (p. 10); avoir doutance: actuellement on emploie avoir des doutes (p. 10).

11 Dans le patrimoine linguistique berrichon nous trouvons dans les expressions courantes de nombreuses contractions «tum di rin», «tum fai rin», «tum veu quois».

II. Terminologie marine: termes technique ou didactique de marine

Comme les gens de mer étaient nombreux parmi les premiers Acadiens, les termes marins sont très fréquents dans le roman, mais ce qui a attiré notre attention c'est surtout le transfert de cette terminologie aux circonstances de la vie quotidienne. Nous avons observé qu'elle était surtout employée dans les relations intimes avec les filles et lorsqu'il s'agit du travail de la terre. Ces glissements de langue nous ont paru très intéressants, en voici quelques-uns:

II.1. Relations intimes et terminologie marine:

«En s'*amarrant* à la cadette» (p. 10); «*l's'amarre* après le premier jupon qui vole» (p. 18)¹²; «Bazelle était si *frayante*» (p. 10); «bien *greyés*» (p. 71)¹³; «J'aurai pas l'air d'un *lofeur*» (p. 17)¹⁴.

II.2. Autres emplois dans la vie quotidienne:

<«Ils *reviraient* la terre» (p. 10): virer de bord (changer de cap); «jouait de la *trompe* comme un bateau perdu» (p. 15): référence à la trompe de brume, appareil sonore utilisé comme signal en cas de brume; «*t'es de mon bord*» de mon côté.

III. Termes du travail de la terre et références atmosphériques

III.1. Amour de la terre:

«Il chérissait sa terre juste avant sa famille» (p. 9); «il s'accordait bien avec la nature» (p. 9); «ils se mangeaient quand même pas le *coton* sur les épaules» (p. 10)¹⁵; «que le *chêne* protège le Cadien» (p. 10)¹⁶.

III.2. Lutte et symbiose avec la terre:

«Il repartait se battre avec sa terre» (p. 14); «après *l'usure* du travail dans les champs» (p. 11); «à condition d'épouser un *vaillant laboureur*» (p. 11)¹⁷; «il a fallu adoucir les *herbes farouches* avant de penser au maïs!» (p. 12)¹⁸; «peinaient sur la récolte» (p. 11).

III.3. Comparaison entre la vie agricole et les relations humaines:

«Il lui donnait à tâter sa *racine*» (p. 13)¹⁹; «vous z'êtes lourd *comme un gros manche de pioche*» (p. 13)²⁰; «elle prenait le restant de che-

12 On emploie de nos jours «s'attacher».

13 Une femme en toilette de fête est ben gréee (ou greyée): gréer un bateau (le préparer, le garnir).

14 «Lofeur» vient de «lofer»: v. intr. (1771) mar. Faire venir le navire plus près du vent en se servant du gouvernail.

15 Nous pouvons établir un parallélisme avec l'expression «casser du sucre sur le dos de quelqu'un»: fam. «dire du mal de lui en son absence».

16 Le chêne symbole de robustesse, dans l'Antiquité le chêne était un arbre sacré. On emploie loc. fig. pousser, être fort comme un chêne.

17 L'adjectif «vaillant» reflète cette admiration pour les gens de terre.

18 Ici encore nous observons cette symbiose avec la nature.

19 Il se réfère au sexe masculin, de nos jours nous employons un terme marin «la bite» point d'amarrage dans un port.

20 Référence au travail épuisant des champs.

veux de son marié *comme une crinière de mulet*» (p. 14); «pourtant les *coqs* venaient» (p. 17)²¹; «j’peux pas m’inventer d’être en amour avec une *bûche*» (p. 18)²²; «je me baisse ce matin comme *une ramasse-coton*» (p. 35)²³; «nerveux *comme une sauterelle dans un parc de dindes*» (p. 41)²⁴.

III.4. Les conditions atmosphériques:

«des vilainies que *l’oragan* avait laissées sur le soja» (p. 17); «pour ne pas avoir la *grêle* sur ton ménage» (p. 20)²⁵; «tellement *tanné* derrière son attelage qu’il pouvait plus stand à force de rabourer la terre» (p. 21)²⁶; «la terre qui *gerçait* trop» (p. 26)²⁷.

IV. Termes concernant la chasse

«La valse battrait encore à trois temps: le troisième pour la chasse» (p. 10)²⁸; «des doudoucières sorties de sa *giberne*» (p. 15)²⁹; «sur le globe *giboyeux* des seins de Bazelle» (p. 98)³⁰.

V. Termes relatifs à la religion

«En bon Cadjin de la paroisse Évangéline» (p. 9); «Il fréquentait la messe» (p. 9); «Souventes fois, il en discutait avec Bazelle, sa femme devant le Bon Djeu» (p. 11); «u m’avais fait Pâques avant Carême!» (p. 12); «la sensation troublante d’avoir commis un inavouable péché» (p. 14); «cieux!» (p. 19); «il expédia 2 Pater et deux Ave. Il s’adressa à la Vierge Marie avec grand séruex» (p. 22); «Bonne catholique avec ça, croyante en Djeu plus que quiconque si bien que c’était toujours une obligation de prier pour les malades» (p. 23); «Crédieu!» (p. 23); «sorti de l’âme d’un enfant privé de baptême» (p. 24); «Fidieu!» (p. 12); «prier le Grand Juge» (p. 35); «Avec piété, elle se signa en passant et repassant devant un Sacré-Coeur de Jésus» (p. 36); «pour faire la Vierge pleurer» (p. 40); «elle se signa bien vite-ment» (p. 40).

21 La métaphore renvoie aux prétendants.

22 Il reste là comme une bûche, sans bouger, inerte. Une vraie bûche, quelle bûche! se dit d’une personne stupide et apathique.

23 Manière de se baisser pour ramasser le coton, référence au travail dur et douloureux.

24 Comparaison qui nous a paru très drôle et très imagée.

25 La grêle très redoutée par les gens de la terre, elle détruit tout sur son passage.

26 La peau tannée par les intempéries.

27 La terre qui gerce comme la peau.

28 Voir importance de la chasse.

29 La gibecière est un sac en cuir qui se porte en bandoulière (propre aux chasseurs, pêcheurs), la giberne étant autrefois plus employée chez les soldats.

30 Très abondant, où normalement il y a beaucoup de gibier.

Nous voulions vous captiver par cette charmante langue souvent imprégnée d'archaïsmes. Ce langage suspendu dans le temps, cette richesse d'emprunts divers, ce côté rustique, jovial parfois osé d'un langage non sophistiqué contrastant avec l'emploi d'euphémismes chargés de poésie qui donne une autre dimension au français. Nous espérons vivement que le but que nous nous étions fixé a été exaucé.

VI. Anglicismes

L'introduction nous a permis d'observer jusqu'à quel point les Acadiens immigrés en Louisiane ont dû souffrir une régression progressive de leur langue et de leur culture. La langue anglaise ayant été la langue officielle *de facto*, une langue qui a régi depuis plus de deux siècles les différents domaines de l'activité humaine: aspects socio-économiques, politiques, juridiques³¹ et culturels. Facteurs de premier ordre qui expliquent la survie ou non d'une langue minoritaire face à une autre dominante.

Certes le français de la Louisiane s'est enrichi de grand nombre d'emprunts appartenants aux langues des autres groupes ethniques en contact (Créoles de couleur, Espagnols, Allemands,...), cependant l'anglais est sans aucun doute la langue qui a exercé le plus d'influence, au risque même de cette mort annoncée que certains proclament depuis longtemps³². Par ailleurs, nous devons retenir que le processus d'anglicisation n'est pas un phénomène homogène et que l'influence de l'anglais sur le français varie en fonction de nombreux facteurs: géographiques, sociaux, politiques, juridiques et culturels. Il est fort compréhensible que l'anglicisation du français au Québec se différencie sur d'innombrables points de l'anglicisation du français en Louisiane du fait même que le Québec est un état francophone au sein d'un Canada —officiellement bilingue. Le français louisianais, par contre, doit lutter contre cette hégémonie de la langue anglaise —une hégémonie qui touche tous les domaines de la vie. Tel que le souligne Geneviève Mareschal:

L'anglicisation du français aux Antilles ne ressemble pas à celle que l'on peut observer en Amérique du Nord et les francophones d'Europe n'ont toujours pas adopté les mêmes anglicismes que les francophones d'Amérique du Nord. Des facteurs géographiques, politiques, économiques, sociaux et culturels sont à l'origine de ces différences, et l'anglicisation du français n'offre donc pas un visage homogène dans toutes les aires géographiques où cette langue est parlée. (Mareschal, 1988: 67)

31 La langue française fut pendant un certain temps (dans les débuts de la Louisiane) la langue officielle *de facto* et elle conserve encore un certain statut juridique. Ceci peut être corroboré dans le fait que le code civil louisianais actuel —constitué de milliers d'articles— est encore en français.

32 La Louisiane est en fait citée comme exemple à ne pas suivre de la part du Québec, voyant celui-ci en elle une intégration totale à la culture et à la langue américaine.

Cette deuxième partie se propose donc d'analyser les anglicismes —mots ou locutions propres à la langue anglaise— les plus fréquents et caractéristiques du français louisianais dont l'œuvre de Jean Vautrin nous offre un bel exemple.

VI. 1. Anglicismes lexicaux:

Les anglicismes intacts ou mots anglais utilisés tels quels. Dans l'œuvre de Jean Vautrin on observe que ce sont de loin les plus nombreux et les plus reconnaissables. La forme anglaise et son sens ou l'un des sens en cas d'unités polysémiques. Nous constatons qu'en général ce sont des emprunts qui relèvent surtout du domaine du travail ou des relations sociales. Or, on en trouve aussi dans d'autres cas, comme par exemple, dans la description de l'aspect physique, d'un état psychique... Il est aussi à observer que leur usage ne dépend pas de l'inexistence du mot en français, souvent ce dernier existe mais le mot anglais est préféré. Parfois on trouve quelques exceptions comme c'est le cas des mots qui renvoient à des signifiés inexistantes dans la culture française.

«Fidieu! C'est donc ça la dispute? (...) Dimanche je t'offrirai une jolie p'tite camisole frayante! Et je t'emmènerai giguer le *two-steps* au bal de Lapoussière» (p. 12)³³; «L'homme sentait le bois puyant et son haleine renvoyait une âcre odeur de *moonshine*» (p. 15)³⁴; «Achalé par la chamaille, Edius se resserrait un filet de *booze*» (p. 19)³⁵; «Exhalant sa fumée, qui rejoignait doucement l'espace *vacant*, Mom'zelle Grand-Doigt repensa à Raquin» (p. 43); «(...) Mom'zelle Grand Doigt qu'il n'osait plus aller trouver de peur que *l'outlaw* lui brûle la cervelle et par-dessus tout, la crainte de voir le peu qu'il avait su préserver de sa récolte être gâché par un dernier feu du ciel» (p. 54)³⁶; «Vieux Vic était le *constable* au village de bayou Nez Piqué. Oh, *man*, il conduisait l'ordre avec beaucoup de nerf. Il était *bald-beaded*, plus un poil sur le crâne, mais même s'il n'avait pas une grande prestance, il tenait beaucoup la paix au village» (p. 59)³⁷; «Il tournait le dos à la jeune fille, mais comme la doucette avait l'œil *sharp*, elle remarqua aussitôt l'économie de ses gestes, la largeur de ses épaules, l'étroitesse de ses flancs, battus par la gaine d'un revolver» (p. 69)³⁸.

Par ailleurs, nous observons que de nombreux anglicismes lexicaux souffrent une francisation soit partielle, soit totale. Comme exemples, nous pouvons citer l'ajout de la désinence du féminin à un adjectif anglais tel que

33 Observons dans cet exemple l'utilisation du verbe «giguer» (danser la gigue) avec l'anglicisme «two-steps» (type de danse relevant de la culture anglo-américaine).

34 Observons l'utilisation du mot anglais pour désigner une liqueur typique de la région.

35 Terme générique pour désigner une boisson alcoolisée.

36 Observons l'utilisation de l'anglicisme lexical pour désigner celui qui rompt les barrières de l'ordre social.

37 Notons dans un premier temps l'utilisation de l'anglicisme «constable» pour désigner un responsable de l'ordre gendarme. Dans un deuxième temps relevons l'utilisation de l'adjectif «bald-headed» qui a pour équivalent le mot français «chauve».

38 Observons l'utilisation de l'adjectif «sharp» pour «avisé».

«smarte» alors qu'en anglais les adjectifs sont invariables en genre et en nombre. Ou encore, l'ajout du suffixe de la première conjugaison verbale «er» tels que «bloffer», «loquer», «improuver», «charger» pour ne citer que quelques cas parmi les innombrables anglicismes de ce dernier type. De plus, dans ce cadre, nous devons relever l'adaptation phonétique de certains anglicismes comme par exemple «soute» de «suit» ou l'adaptation phonétique et graphique comme c'est le cas pour «improuver» de «improve».

VI.2. Anglicismes sémantiques:

L'anglicisme sémantique résulte de l'utilisation du sens anglais au lieu du sens original français. Il y a création de sens nouveau mais pas de forme nouvelle. Tel que le souligne Geneviève Mareschal, «l'anglicisme sémantique a pour caractéristique le fait que la forme française servant à recueillir le sens nouveau est identique ou très semblable (et souvent étymologiquement apparentée) à la forme du mot anglais auquel le sens est emprunté» (Mareschal, 1988: 70).

«rouler son temps» (p. 9)³⁹; «voicy a *sauvé* beaucoup d'argent» (p. 19)⁴⁰; «la *ranger* dans le mariage» (p. 19)⁴¹; «je voudrais bien *graduier* dans la finance» (p. 28)⁴²; «combien tu vas me *charger*» (p. 38)⁴³; «*lâchez-vous* tranquille» (p. 63)⁴⁴; «il est rentré à la *brune*» (p. 76)⁴⁵.

VI. 3. Anglicismes locutionnels:

Définie aussi comme locution calquée, c'est une expression traduite littéralement de l'anglais et non existante ou bien existant dans un autre sens en français (Le Colpron, 1982: 18).

«Quo faire tu *m'casses* le cœur comme ça, fille du Diable» (p. 18); «*tombé* en amour» (p. 10)⁴⁶; «*tirer avantage*» (p. 100)⁴⁷.

VI.4. Anglicismes syntaxiques:

«par des gens qui faisait *ça qui était leur duty*» (p. 80)⁴⁸; «ça faisait venir un *smile*» (p. 81)⁴⁹; «et des bons amis qui sommes nous» (p. 101)⁵⁰.

39 Du verbe «to rule»: organiser, commander, gouverner.

40 Du verbe «to save»: économiser, épargner.

41 Du verbe «to keep»: ranger, protéger, sauvegarder.

42 Du verbe «to graduate»: obtenir un diplôme universitaire.

43 Du verbe «to charge»: coûter. «Combien ça va me coûter?».

44 Du verbe «to loose oneself»: se détendre, se relaxer.

45 De l'expression idiomatique: to «be back at dark»: rentrer à la tombée du jour.

46 De «fall in love».

47 De «take advantage».

48 Anglicisme qui vient de la structure syntaxique «by people who were doing what was their duty».

49 Anglicisme qui vient de la structure syntaxique «it made a smile come».

50 De la structure «and good friend that we are».

VI.5. Cas particuliers:

Nous voulons signaler ici quelques cas qui ont retenu notre attention et qui mériteraient une étude spécifique. Bien entendu, étant donné les limites que nous impose la communication, il s'agit ici de les relever et d'en retenir quelques caractéristiques laissant pour un autre colloque une analyse plus approfondie.

Nous trouvons très fréquemment des formes verbales qui combinent une forme française et une forme anglaise, tels que «J'veux gone», «Il avait grab», «Je suis gone», «Moi j'préfèrais go to jail», «Il n'osait pas move» ou encore «Il s'a parti», «Il s'a frotté», «Il s'a approché» par analogie au «present perfect» anglais⁵¹. Évidemment, on assiste ici à un mélange de formes qui pourrait être expliqué de façon approximative⁵² en fonction de plusieurs facteurs. En premier lieu, retenons que la maîtrise de plusieurs langues facilite ce genre de situation de façon immédiate et spontanée; les interférences et les formes hybrides étant des phénomènes très courants et ce n'est que grâce à un effort conscient et soutenu que ces glissements sont évités. C'est pourquoi on attribue fondamentalement à ces combinaisons verbales un manque de culture et de compétence linguistique. Cependant, il nous semble que nous devons y voir de même un plaisir indéniable à jouer et à jongler avec les mots français et anglais, ainsi qu'une marque d'identité.

Bien avant que les études de francophonie aient promu les études des différentes variantes du français dans le monde, le français de la Louisiane ne soulevait aucun enthousiasme si ce n'est cet exotisme auquel il était associé. Souvent mis en rapport avec une compétence linguistique appauvrie et un manque de culture comme pourraient le démontrer les derniers exemples abordés, cette variante a souvent été dénigrée et ignorée. Certes l'usage de l'anglicisme est absolument surprenant, mais cette anglicisation —toujours inutile pour les puristes— n'est-elle pas normale dans le contexte de la Louisiane? Puisque la langue et la culture représentent les piliers fondamentaux de toute identité, à l'heure actuelle dans cette volonté de préservation il s'agit beaucoup plus de relever les caractéristiques et les particularités du français cajun. Face au désir de parler un français proche du français standard défendu dans de nombreuses régions francophones, nous nous trouvons ici face à un phénomène différent: celui de dé-

51 Ici, nous nous trouvons face à l'erreur de l'utilisation du passé composé avec le verbe «avoir» et non pas le verbe «être». Cette confusion peut provenir de deux facteurs: d'une part, il s'agirait d'une analogie avec la forme anglaise du «present perfect» qui se réalise avec le verbe «have», ou ceci peut venir de la confusion dans l'utilisation du verbe «être» ou «avoir» pour le passé composé, phénomène assez courant dans les niveaux de langue assez bas. Par ailleurs, cette confusion peut aussi provenir du français parlé dans les débuts de l'Acadie. Les paysans qui constituèrent ce peuple parlant un français populaire et argotique commettaient sans aucun doute cette erreur, et c'est sans doute pourquoi ces descendants des Acadiens le commettent toujours.

52 Nous insistons sur le fait que cela n'est qu'une approche et que nous dédierons une étude plus détaillée et profonde à ces cas.

fendre les spécificités du français louisianais dont l'une d'entre elle est l'usage de l'anglicisme.

Nous terminerons par cette belle métaphore «dernier cri d'un oiseau de mer tombé dans un océan d'oubli» que nous transmet Zachary Richard pour rendre hommage à une culture qui a surmonté la déportation et l'exil pendant près de quatre cents ans. Tombons tous sous le charme d'une langue aux mille accents, rallions-nous enfin au *Cris sur le bayou* de Jean Arceneaux (Arceneaux, 1980).

Bibliographie

- Arceneaux, J. (1980): *Cris sur le bayou*, Éd. Intermèdes, Montréal.
- Colpron, G. (1982): *Dictionnaire des anglicismes*, Beauchemin Itée, Chomedey.
- Mareschal, G. (1988): «Contribution à l'étude comparée de l'anglicisation en Europe francophone et au Québec», in Pergnier, M. (éd.): *Le français en contact avec l'anglais*, Didier Érudition, Paris, 67-78.
- Richard, Z. (2002): «L'émergence d'une littérature francophone en Louisiane», <<http://www.centenary.edu/french/textes/emergence.htm>>.
- Trépanier, C. (1993): «La Louisiane française au seuil du XXI^e siècle», <<http://www.fl.ulaval.ca/cefan/franco/my-html/LOUISIA.html>>.
- Vautrin, J. (1989): *Un grand pas vers le bon Dieu*, Gallimard, Paris.

7. Intertexto(s) y polifonía(s) virtuales

Intertexto(s) y polifonía(s) virtuales: el formato digital

Mercedes Fernández Menéndez
Universidad de Oviedo

Introducción

La escritura digital materializa de forma fehaciente la «heterogeneidad constitutiva» del discurso, si se me autoriza la evocación aproximada de la noción de Authier-Revuz (Authier-Revuz, 1995). Inicio estas reflexiones a partir de esta representación que sugiere, a la vez, la pluralidad enunciativa (polifonía) y la complejidad de las nuevas dependencias entre los textos (intertextualidad), al tiempo que el carácter constitutivo de ambas. Como sabemos, las nociones de intertexto y polifonía hablan desde hace casi medio siglo de los lazos estructurales que unen al ser discursivo/uno y monológico con el ser discursivo/plural y dialógico; analizan los nexos existentes entre el autor/único y el autor/receptor de otras autorías, en definitiva el diálogo entre enunciadorees como lo concibe Ducrot (Ducrot, 1984: 170-233) y el diálogo entre textos tal como lo describen Bajtín (Todorov, 1981: 95) y Julia Kristeva (Kristeva, 1968: 61), entre otros¹.

Desde esta perspectiva, el objeto *texto digital* o *hipertexto* se nos presenta como un auténtico calidoscopio de imágenes elocuentes, representativas todas y cada una de ellas de la alteridad inherente a todo proceso de pro-

1 El conjunto de opciones metodológicas que en la literatura lingüística otorgan a la alteridad un valor constitutivo y explican la presencia del otro en el discurso y/o en la lengua convergen en algunos puntos, como poner de manifiesto la dimensión plural de toda enunciación y el carácter constitutivo de la misma; pero difieren en el posicionamiento epistemológico y en su caso metodológico. Para ilustrar este propósito, me apoyaré en los presupuestos de Ducrot y de Authier-Revuz. Ducrot establece que el sentido de un enunciado describe la enunciación como una especie de diálogo cristalizado, en el que varias voces se entrecruzan (Ducrot, 1984: 8, 9, 231) lo que supone el establecimiento de un locutor y varios enunciadorees. Para Authier-Revuz *el otro* («l'autre») no se resuelve únicamente en su dualidad en relación al *yo* («moi»), sino que la pluralidad se instaura en el propio *yo*, divide al propio *yo*. Authier-Revuz establece otro tipo de alteridad que llamará alteridad segunda que atraviesa el propio *yo*. En el discurso «homogéneo» del *yo* se inscribe «l'hétérogénéité constitutive de l'énonciation» (Authier-Revuz, 1995: 80-81).

ducción textual, ya que la escritura digital exige un planteamiento previo, coherente y jerarquizado de la función y del estatus de los múltiples textos llamados a ser vinculados entre sí. Nos estamos refiriendo, sobre todo, a la escritura en línea de páginas web de naturaleza dinámica, no a los textos estáticos, resultantes de la transposición electrónica de libros o textos anteriores lineales.

Desde este planteamiento, las páginas web vienen considerándose como obras complejas, documentos multimedia interactivos, cuyo resultado visual o interfaz, configurado en forma de pantallas sucesivas, resulta de la articulación de textos, gráficos, fotografías, listas de enlaces de información adicional, materiales audio, entre otros; ello hace difícil su calificación². Las opciones van desde la consideración como base de datos (siempre que exista un mínimo de originalidad en la selección de los contenidos) hasta la valoración como obra audiovisual, sin que falten quienes las consideran un programa de ordenador o una obra multimedia. Además, las nuevas tecnologías establecen como *modus operandi* la interacción entre código fuente (lenguaje específico HTML, XML, JAVA...), código objeto (código máquina) y aplicación final, que es la única llamada a ser visualizada y/o leída por el usuario. A su vez, este resultado final no depende solo y exclusivamente del creador del texto, sino que es subsidiario, en su resultado final, de las potencialidades de las herramientas disponibles.

Si a ello añadimos la extrema volatilidad del formato digital por las múltiples posibilidades que ofrece de manipulación, actualización, reproducción, traducción, etc., quizás podamos afirmar que nunca con anterioridad en la historia de los textos habíamos podido aprehender de manera tan plástica el carácter intertextual y la naturaleza polifónica de los mismos.

En otro orden de cosas, esta complejidad de los nuevos tipos de obras resultantes está en el origen de la dificultad de determinar en ocasiones la autoría de los productos. Para ello, el régimen jurídico ha tenido que llevar a cabo una serie de adaptaciones doctrinales en cuanto a difusión y a derechos de autor se refiere (Garrote, 2003).

1. Las tres intervenciones

Dado el impacto de las nuevas tecnologías en el mundo académico, esta mesa redonda³ se dirige a todos los profesores, usuarios de la red, redactores de trabajos teóricos o didácticos, con el objeto de abrir un debate en torno a tres ejes de interés general: la problemática de la escritura digital, los as-

2 El interfaz de usuario debe de incluir, además de la presentación en pantalla, lo que se entiende por elementos expresivos, lo que los americanos consideran elementos funcionales, tales como menús, botones, o la mera disposición mediante ventanas que se abren sucesivamente.

3 Los textos íntegros de las intervenciones figuran a continuación de esta presentación.

pectos legales que conlleva este nuevo paradigma de escritura y las políticas universitarias al respecto.

1. «Escritura lineal/escritura virtual: especificidades», a cargo de la Dra. Demaizière, antigua directora del CEAO (Centro de Enseñanza Asistida por Ordenador). Universidad de París 7.

La Dra. Demaizière identifica inicialmente cada uno de los objetos de aprendizaje virtual, desde el punto de vista de las peculiaridades de la escritura de los formatos y de su estructura conceptual, además señala, en cada caso, las hipótesis cognitivas que los sustentan y el alcance de su manejo en el campo de la enseñanza.

Así en el caso del hipertexto, estructura modular para una lectura en una navegación sin condicionantes, plantea el límite de la sobrecarga cognitiva, con la consecuente puesta en peligro del proceso de formación por exceso de información. Por su parte, el «logiciel», soporte de corte más clásico y de estructura modular pero de lectura guiada, presenta un buen equilibrio información/formación. Pone la Dra. Demaizière en cuestión la eficacia del documento en línea de clases magistrales, destinado a ser consultado por el alumno a distancia, sobre todo en el supuesto de no verse complementado con foros, actividades tutoriales, etc. En relación a las presentaciones con PowerPoint, evoca la problemática que plantea la memorización de contenidos cuando la percepción es sintética.

En la segunda parte de su exposición, se centra en los problemas propios de la lectura en pantalla, para detenerse en el tratamiento específico de ciertos parámetros de la escritura de la página en línea, como son la coenunciación o la anaforización, cuyas particularidades vienen motivadas por el tipo de lectura no lineal.

2. «Escritura virtual/Propiedad intelectual: derechos de autor y copyright», a cargo de la Dra. Orejudo Prieto de los Mozos, profesora de Derecho Internacional Privado de la Facultad de Derecho de la Universidad de Oviedo.

La Dra. Orejudo aborda las creaciones digitales desde la perspectiva de la regulación de la propiedad intelectual, ya que el progreso tecnológico plantea nuevos retos y tanto el nuevo entorno global como la forma de circulación desmaterializada exigirán adaptaciones en materia de tutela de derechos. Destaca, en un primer momento, los aspectos básicos conflictivos y las adaptaciones en el marco del Derecho Internacional, para concluir con la resolución de conflictos en línea.

Así, la problemática de la competencia judicial de los estados para decidir las cuestiones litigiosas con implicaciones internacionales se abre al *forum actoris*, que resolverá la complicación de un posible fraccionamiento de la competencia entre varios tribunales distantes unos de otros. A las víctimas de

una infracción de derechos de propiedad intelectual en varios estados se les otorga la posibilidad de demandar en el estado en el que estén domiciliadas. Por otra parte, el principio de territorialidad estatal establecerá el ámbito de validez espacial de la propiedad intelectual, limitándolo al estado donde se concede el derecho de la propiedad, sin detrimento de la existencia de un marco multilateral básico, resultante de la armonización de los sistemas jurídicos nacionales.

En relación a la resolución de conflictos en línea, la profesora Orejudo planteará las ventajas derivadas de la rapidez y los límites de la autenticación de los documentos, por la actual vulnerabilidad de los mismos en la red.

3. «Universidad ‘abierta’/Políticas universitarias», a cargo del Dr. Díaz Fernández, Vicerrector de Investigación de la Universidad de Oviedo.

El Dr. Díaz Fernández analiza la incorporación de los textos digitales a los procesos de formación en términos de oportunidad para el avance del conocimiento. Evoca asimismo algunos riesgos (la merma del espíritu crítico, el absentismo, etc.) que entraña el uso de las nuevas tecnologías, cuando no van acompañadas de la necesaria armonización del proceso formativo con objetivos más generales. Repasa igualmente las dificultades que, a día de hoy, conlleva la apertura de los procesos de formación universitaria a las nuevas tecnologías (la escasez de materiales, el carácter heterogéneo de los mismos, el alto coste en tiempo de dedicación para el profesorado, el apoyo institucional aún precario). Se detiene en algunas iniciativas de interés existentes como el proyecto AulaNet de la Universidad de Oviedo, que prevé la informatización de programas universitarios.

Concluye con unas reflexiones de carácter general que afectan a la naturaleza de los textos científicos en materia de autoría y de protección de derechos de autor.

2. Discusión

La intervención más extensa fue la relativa a la problemática de la escritura y sus derivaciones, en el caso de la redacción de materiales aptos para la enseñanza/aprendizaje en línea. La Dra. Demaizière subrayó el hecho de que la escritura virtual compromete al profesor, al redactor y, en su caso, al editor a llevar a cabo serios planteamientos de diseño y adaptación de los materiales. Siempre que se pretenda la producción de verdaderos hipertextos, en cuanto a estructura y presentación se refiere, insistió en la necesidad de que los autores han de iniciar una reflexión discursiva, pero también metodológica (Demaizière, 1986, 1987, 1992, 1995, 1996, 1998)⁴.

⁴ Demaizière explora en profundidad las potencialidades de las herramientas informáticas y conoce el entramado complejo de la producción de objetos digitales así como las problemáticas que derivan del diálogo máquina-usuario.

No faltaron las preguntas relativas al gran impacto que las nuevas tecnologías están teniendo en el mundo y, en particular, en el académico, interesando como era de esperar, las grandes potencialidades, pero también los problemas y límites.

El Dr. Díaz Fernández respondió a preguntas relacionadas con las inmensas posibilidades que en la perspectiva actual casi parecerían de ciencia ficción, pero también insistió en los enormes condicionantes a día de hoy; en particular se refirió al coste elevadísimo de los productos, a las limitaciones que algunas sociedades científicas imponen a sus publicaciones, a la gran inversión que supone el proceso de informatización en términos de tiempo, etc.

La Dra. Orejudo Prieto de los Mozos cerró el turno de intervenciones; entre sus aportaciones tienen especial interés aquellas que respondieron a las preguntas sobre protección de los derechos de autor en el entorno digital, en el que las creaciones circulan de forma inmateral (o virtual) y a escala global; dicha protección está prevista en el ordenamiento jurídico que, en su desarrollo, siempre ha ido parejo al desarrollo tecnológico. Insistió en el hecho de que la propiedad intelectual de toda obra original queda salvaguardada por mecanismos tales como la firma electrónica, la inserción de símbolos como © del «copyright» que precisa la indicación de lugar y año de publicación, o la asignación del número IDNN entre otros.

3. Conclusiones y perspectivas

Dada la complejidad que plantea la elaboración de materiales virtuales de apoyo a la enseñanza convencional, el proceso de digitalización de programas, proyectos, etc., compromete a las instituciones, muy en particular, a las universitarias, a dotar de medios (plataformas adecuadas) y recursos a los investigadores y profesionales implicados (equipos de apoyo a docentes, tiempo,...). Este nuevo paradigma de escritura exige del redactor/editor competencias profundas que le conduzcan a integrar los nuevos productos y a superar las barreras de la enseñanza tradicional a distancia; o las de la clase convencional con materiales anexos en transparencias o fotocopia que, en definitiva, suponen el punto de partida de nuestras experiencias profesionales anteriores.

Desde el punto de vista de la apertura que supone para las universidades las posibilidades de visualización a escala global de la actividad académica y de la actividad investigadora, una programación abierta a todos los públicos y una actividad investigadora con posibilidades reales de redes de cooperación supondrán más que nunca un auténtico reto para la calidad, una real posibilidad de universalización de los saberes universitarios, y una garantía en el proceso de democratización de las instituciones universitarias.

Parece razonable pensar que en un futuro ya muy próximo, la escritura digital se convierta en un pilar básico del diálogo interprofesional y de la prác-

tica intertextual, máxima si tenemos en cuenta que nos hallamos inmersos en el proceso de construcción del espacio europeo universitario, espacio privilegiado para la circulación de textos e hipertextos.

Bibliografía

- Authier-Revuz, J. (1995): *Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, París.
- Demaizière, F. (1986): *Enseignement assisté par ordinateur*, Ophrys, París.
- (1987): «EAO et langues étrangères à l'université», *Bulletin Epi*, 47, 192-196.
- (1996): «Multimédia et enseignement des langues: rêves, craintes et réalités nouvelles», *Les langues modernes*, 1, 19-27.
- (2004): «Ressources et guidage-Définition d'une co-construction», en Develotte, Ch. y Pothier, M. (dirs.): *La notion de ressource à l'heure du numérique*, École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, Lyon, 81-103.
- Demaizière, F. y Dubuisson, C. (1992): *De l'EAO aux NTF. Utiliser l'ordinateur pour la formation*, Ophrys, París.
- Demaizière, F. y Foucher, A. L. (1995): «Vidéo et didacticiel multimédia: entre aide à la compréhension et conceptualisation linguistique», en Ruschoff, B. y Wolff, D. (eds.): *Technology Enhanced Language Learning in Theory and Practice, Proceedings of Eurocall 94*, Pädagogische Hochschule, Karlsruhe, 110-121.
- Demaizière, F. y Berthoud, A.-Cl. (1998): «Des formes linguistiques pour communiquer: vers de nouveaux rapports entre linguistique et didactique», en Springer, Cl. (ed.): *Les linguistiques appliquées et les sciences du langage*, Université de Strasbourg 2, Estrasburgo, 164-178.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París.
- Garrote Fernández-Díez, I. (2003): *El derecho de autor en internet*, Editorial Comares, Granada.
- Kristeva, J. (1968): «Problèmes de la structuration du texte», *La Nouvelle Critique*, (Linguistique et littérature), 55-64.
- Todorov, T. (1981): *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Éditions du Seuil, París.

Écriture virtuelle de ressources pédagogiques

Françoise Demaizière
Université Paris 7

Introduction

J'envisagerai une situation d'enseignement/apprentissage: écriture d'un enseignant à destination d'un apprenant. Un certain nombre de modèles pédagogiques, de situations de référence vont avoir une influence, perçue de manière plus ou moins consciente: le manuel, le cours (le cours magistral, le cours de langue «communicatif» et ses échanges nombreux avec l'apprenant)... Il conviendra de voir pour chaque cas de figure si une «transposition» est intéressante, adéquate... en fonction de la spécificité du support.

1. Des objets textuels à considérer

De quels objets textuels parle-t-on? Examinons rapidement la variété possible à partir de quelques cas représentatifs.

1.1. L'hypertexte

L'hypertexte est la première réponse qui vient sans doute à l'esprit, mais quelques précisions s'imposent. J'envisagerai d'abord des objets pédagogiques qui sont des hypertextes constitués en tant que tels, et donc l'écriture d'un document pédagogique conçu en une fois comme un tout cohérent et unique et ayant cette structure hypertextuelle. On divise alors l'information, les éléments, en livres, chacun ayant des pages, chaque livre constitue un élément autonome, chacune des pages doit, elle aussi, pouvoir être consultée de manière autonome. Il n'y a pas de hiérarchie entre livres, entre documents constitutifs, c'est là la définition de départ (fort éloignée de bien des interprétations actuelles). Sur chaque document, chaque page, on peut définir un certain nombre de déclencheurs de liens hypertextes, qui conduisent l'utilisateur/lecteur/apprenant vers un autre élément de l'hypertexte. Une fois arrivé en ce nouvel endroit de l'espace hypertextuel le lecteur aura toute li-

berté de continuer la lecture/consultation à partir du nouveau point où il se trouve ou bien de revenir à son point de départ, à sa localisation antérieure dans l'hypertexte. L'hypertexte est construit dans la perspective d'une lecture/consultation non linéaire, d'une navigation. Il s'agit, à l'origine, de construire des documents permettant une circulation reproduisant le fonctionnement de la mémoire associative et s'agissant d'apprentissage de faire l'hypothèse, le pari, que si l'apprenant décide de son cheminement plutôt que de suivre un parcours préparé pour lui il parviendra à un meilleur apprentissage. Les principes et les utopies sont forts. Certaines recherches ont mis en évidence la difficulté que peut présenter ce support pour un (apprenant) utilisateur: désorientation, surcharge cognitive. On peut néanmoins supposer que, surtout dans un contexte universitaire, il y a là un potentiel à examiner de près. L'hypertexte et la navigation posent le problème de la frontière entre formation et information, problème que l'on retrouve avec internet et la Toile. Le rapprochement est souvent fait avec une encyclopédie; il est en partie pertinent pour ce qui est des procédés d'écriture à employer et des positionnements et des prises en charge énonciatifs de l'auteur.

1.2. Le scénario de didacticiel classique

On peut envisager un scénario pédagogique plus classique, je pense à ce que l'on a longtemps appelé les didacticiels. Ce peut être un scénario pour un cédérom ou un site internet pédagogique. Il s'agit là d'une approche qui remonte à l'époque de l'enseignement assisté par ordinateur. Elle reproduit, cherche à simuler (à tort ou à raison) ou se rapproche d'un certain nombre de documents pédagogiques papier ou de situations d'échange entre apprenant et enseignant comme le cours (particulier plutôt) ou le manuel d'exercices. À la différence de l'hypertexte, le rôle proposé à l'apprenant n'est plus celui d'un navigateur totalement libre mais souvent explicitement celui d'un «élève», le logiciel incarnant sous une forme ou une autre un enseignant. On verra par exemple, une icône représentant une chouette, symbole du savoir, pour accéder à la bonne réponse. Ces produits ont été très linéaires à leurs débuts. On propose en général, aujourd'hui, des structures modulaires qui permettent un choix à l'entrée pour proposer ensuite un parcours relativement linéaire dans chaque sous-bloc ou module. Des ressources annexes viennent souvent enrichir le scénario, dictionnaire, memento grammatical... J'y reviendrai (voir 1.5.).

1.3. Le cours mis en ligne sur une plate-forme de formation à distance

La référence est alors souvent encore, de fait, le photocopie du cours par correspondance. Un modèle bien éprouvé dans certains cercles. S'il s'agit «simplement», de demander à un enseignant de donner son photocopie de cours pour qu'il en soit fait un fichier que les étudiants téléchargeront à par-

tir de la plate-forme, l'on n'a pas véritablement d'écriture virtuelle spécifique. On peut utiliser le même objet textuel que dans la situation non virtuelle d'envoi du document papier par la poste. Savoir si pédagogiquement ce type de document de travail est le mieux adapté à l'apprentissage de l'apprenant, s'il se prêtera le mieux à des activités d'échange sur la plate-forme (forums, échanges avec un tuteur...) est évidemment un réel problème pédagogique et didactique à traiter par ailleurs. Si l'on souhaite adapter la ressource d'apprentissage à la spécificité du support on pourra souhaiter introduire au moins en partie certaines des caractéristiques des objets évoqués ci-dessus, mais on ne pourra plus alors garder la même forme au document de base.

1.4. Les diapositives Powerpoint ou autres «résumés»

On a là une pratique courante (on fournit le plan d'un exposé, les citations, les schémas...), qui peut poser des problèmes de lecture plus que d'écriture (voir 3.2.).

1.5. Les objets «annexes»

Par exemple un glossaire, un mémento grammatical, une base de données d'informations sémantiques ou culturelles complétant, «en annexe», une activité, une méthode... Il faut pouvoir y accéder à tout moment (comme pour un élément d'un hypertexte) mais l'insertion doit se faire à partir d'une structure de type didacticiel ou cours mis en ligne. On va ainsi diriger sur une «règle de grammaire» à partir d'une variété d'exercices. Les exemples de la fiche grammaticale seront-ils pertinents pour chacun des énoncés qui vont y conduire? Il peut se produire un effet de décontextualisation gênant.

2. Quelle écriture?

2.1. Prise en charge énonciative

Les interlocuteurs, les co-énonciateurs, sont différents selon les cas de figure. Dans un hypertexte ou une série de diapositives PowerPoint, on est dans une métaphore usager du logiciel/outil de consultation mis à disposition. L'auteur des textes est donc *a priori* très peu présent en tant qu'énonciateur montrant sa prise en charge des énoncés: pas de formes interlocutoires de type «nous/vous». La posture est celle de la création d'une base de données informatives, de références. S'il y a des exercices impliquant des formes d'échanges plus «pédagogiques» avec le logiciel, il y aura plutôt un échange sur le mode «Exact» (souvent avec une représentation visuelle plutôt que par un texte) que des formulations du type «Vous avez fait une erreur». Les didacticiels, quant à eux, ont à leurs débuts souvent joué sur un degré de personnalisation élevé: l'interactivité dite intentionnelle était forte et condui-

sait à une présence des auteurs enseignants. On trouvait des «nous»: «Nous allons maintenant étudier» (le fameux «nous» pédagogique); «Attention nous vous avons déjà fait remarquer que...», et beaucoup de «vous» en regard: «Vous avez raison»... La tendance récente pousse à s'éloigner de plus en plus de formes lourdement textuelles de simulation d'un dialogue enseignant/apprenant (longues explications, commentaires de réponses détaillés). Le logiciel est de plus en plus un outil interactif et de moins en moins une simulation de dialogue pédagogique. Son écrit s'est désincarné, laissant ainsi plus de place à l'apprenant (vision optimiste), ou le laissant dans un environnement trop «déshumanisé» pour être motivant?

Ceci a également des répercussions sur le style plus ou moins porteur de jugement sur la performance de l'apprenant: on se contente de donner un score, de cocher les réponses exactes... Pas d'exclamations, horrifiées sur le mode «Grosse faute!» ou enthousiastes «Vous êtes le plus fort!». L'humour ne se manifeste pas de la même manière non plus: il aura tendance à s'exprimer de manière plus voilée. On est dans un registre plus proche de l'écrit que de l'oral, oral qui, lui, était plus présent dans le didacticiel «ancien». (L'écrit oralisé est aujourd'hui présent dans les situations de communication médiées par ordinateur, forums, clavardage, courriels...).

On trouve parfois des formes de semi-personnalisation par l'introduction d'un «compagnon» de l'apprenant, personnage, robot, extra-terrestre... qui apparaît à l'écran et est censé guider l'apprenant: voir le compagnon du logiciel de traitement de texte. Ce tiers peut amener à des formes d'échange avec interlocution directe «Voulez-vous faire...?», «Je crois qu'il faudrait faire...». Les auteurs du produit construiront le dialogue de ce participant sur le mode qui leur paraîtra le plus approprié pédagogiquement¹. S'agissant d'apprentissages linguistiques il faudra être attentif à ce que cet élément tiers ne vienne pas inutilement compliquer une situation d'énonciation déjà particulièrement complexe pour la construction des repérages énonciatifs par l'apprenant: difficulté à construire des activités portant sur le maniement des déictiques par exemple, sur les possessifs...

2.2. Mode de lecture non linéaire

Les repérages spatio-temporels sont spécifiques à la situation d'utilisation d'un logiciel, surtout s'il est hypertextuel. Le ici et maintenant de l'utilisateur est inconnu de l'auteur quand il crée le logiciel, son historique encore plus. Les plus gros défauts d'écriture que l'on rencontre dans les logiciels tiennent en général à une méconnaissance de cette composante.

1 On pourrait également évoquer ici les avatars des univers virtuels, le fait que dans certains forums interviennent de faux apprenants qui sont en fait des enseignants ayant pour rôle de dynamiser les échanges.

La lecture non linéaire oblige à limiter voire à supprimer les formes de reprise linguistique, les désignations, déterminations, anaphores qui se construisent à partir d'un segment antérieur du texte. Le repérage ne peut se faire qu'à l'intérieur de l'unité minimale, celle dont on peut être certain qu'elle sera en totalité sous l'œil du lecteur. Dès que l'on passe d'une page écran à une autre, le retour textuel possible avec un livre par exemple devient impossible. Il n'y a pas de continuité de l'espace de consultation. La contextualisation de chaque partie, de chaque grain, pour utiliser un terme en vogue, se fait sous des formes multiples et imprévisibles. En corollaire, la non-linéarité de la lecture amènera, au niveau du contenu lui-même, à introduire des répétitions qui dans un texte «continu» seraient inappropriées. Dans un hypertexte, le recouvrement partiel est constitutif de l'objet et du mode de lecture et d'appropriation par l'apprenant. On est dans une procédure itérative, dans laquelle on passe et repasse par certains points, l'appropriation se faisant en partie par l'effet cumulatif ainsi produit. Il ne s'agit pas de relire le même texte comme lorsque l'on relit plusieurs fois une partie d'un «cours» classique mais de voir et revoir sous des angles légèrement différents les mêmes éléments pour ainsi en avoir une appréhension complète; un effet de répétition par la proximité mais pas à l'identique. Le rédacteur ne va pas éviter les redondances, bien au contraire. À l'inverse il sera possible de rester allusif en certains points, l'apprenant navigateur ayant la possibilité de cliquer sur un hyperlien ou un escamot ou de revenir vers un point donné après être passé par des segments qui lui auront apporté les éléments de complément nécessaires. Le jeu des redondances et des précisions se fait donc dans la perspective de la lecture particulière qui aura lieu avec ses retours sur des passages déjà parcourus.

De la même manière il sera souvent inapproprié de numéroter les parties traitées si l'on veut rester dans l'esprit d'un objet textuel hypertextuel. On essaiera de construire une page d'entrée dans laquelle les éléments mis à disposition seront présentés sans hiérarchie suggérée. Évidemment, si l'on veut travailler sur un objet consultable «en tous sens» mais que l'on souhaite voir consulter de manière privilégiée dans un certain ordre, il sera aisé d'induire une circulation linéaire en numérotant justement, en ordonnant les rubriques comme dans une table des matières classique.

Le rapport au temps est également spécifique. Il est impossible de parler de ce qui a été dit ou fait «tout à l'heure»: on ne peut connaître le temps écoulé depuis que l'apprenant a consulté l'endroit auquel on fait référence, ni même savoir s'il est préalablement passé par ce point.

2.3. Spécificité de la page écran

C'est ici l'espace plus que le temps qui importera. Même dans le cas d'un parcours linéaire, passage d'une activité (question, exercice, test...) avec une ou des réponses données par l'apprenant, à un commentaire donné par le lo-

giciel par exemple, il faut veiller aux problèmes de reprise et de continuité spatio-temporelle: difficile d'envoyer un commentaire du type «Ceci est inexact» si l'apprenant n'a plus sa réponse sous les yeux parce que l'on a dû passer à un autre écran. Le défaut est pourtant courant. On retrouve des problèmes de désignation et d'anaphore.

2.4. La multimodalité

On en arrive ainsi à la multimodalité qui va enrichir le texte et le message mais demander à être maîtrisée elle aussi: respect des règles ergonomiques de base, utilisabilité du produit fini, ici encore maîtrise des spécificités des désignations et des références et reprises linguistiques d'éléments textuels, visuels ou sonores. La multimodalité complexifie les réseaux de repérage. On peut rédiger un texte qui sera lu ensuite à l'apprenant et qui concernera une image, par exemple. Le jeu des repérages, des démonstratifs, des anaphores, des références peut alors devenir particulièrement complexe.

3. Écriture et lecture

L'anticipation de la situation de lecture par l'apprenant doit guider l'écriture virtuelle. Certains points à prendre en compte ont déjà été évoqués. J'en ajouterai quelques autres maintenant.

3.1. Ce qui est écrit mais ne sera pas lu

Je pense à un certain nombre d'indications intermédiaires qui servent à construire le logiciel et sont pour cela inscrites dans la maquette du produit et sa programmation par exemple, sans apparaître pour autant à l'utilisateur final: regroupement d'éléments en blocs et sous-blocs, indications que telle réponse est exacte ou erronée... On l'indique pour la programmation, pour le calcul du score final, par exemple mais cela n'apparaît pas à l'écran. Spontanément le concepteur ne ressent pas la nécessité de repréciser par un texte ce qui a déjà été indiqué par lui et est éventuellement sous ses yeux au moment où il rédige pour l'utilisateur apprenant, avec pour résultat que l'apprenant pourra être confronté à un commentaire ou un score dont il ne connaît pas les points d'appui et qui deviennent de ce fait largement obscurs pour lui. Certaines étapes préparatoires de la rédaction amènent souvent à mettre par écrit des éléments qui ensuite ont le même effet «d'effacement» sur la rédaction finale.

3.2. Ce qui n'est pas écrit

Allant encore plus loin, j'évoquerai ce qui n'a pas même été écrit ou verbalisé par le concepteur, expert du domaine, alors qu'il s'adresse à un ap-

prenant qui est, lui, un novice. De nombreuses études ont montré la difficulté à naviguer dans un hypertexte: désorientation mais surtout difficulté à reconstruire des éléments fondamentaux du savoir proposé à la consultation. Le «savoir» d'un hypertexte est tout autant dans les liens, dans le pourquoi de ces liens que dans le contenu de chaque page ou élément proposés à la consultation. C'est pourquoi certains auteurs d'hypertextes pédagogiques ont proposé des systèmes d'explication qui donnaient, à la demande, la justification, l'explication du lien qui venait d'être activé. C'est souvent dans le pourquoi du passage d'un élément à un autre, dans le pourquoi et le comment du découpage d'un domaine en X ou Y parties que se trouve le véritable savoir. L'apprenant qui n'appréhende pas cette organisation sous-jacente en est resté à l'information sans arriver à la formation. Le problème n'est évidemment pas spécifique à l'écriture virtuelle, toutefois, ici comme ailleurs, les technologies semblent amplifier certains problèmes didactiques et pédagogiques, ou en tout cas les révéler.

À mon avis des difficultés de même type existent actuellement avec la prolifération des documents de type résumés d'exposés mis à disposition sous forme de séries de diapositives PowerPoint, par exemple (voir ci-dessus 1.4.). Comment reconstituer la démarche de l'exposé à partir du seul plan, des seuls titres de partie? De tels documents sont indéniablement utiles, je crains qu'en les transformant en supports d'apprentissage on ne commette des erreurs pédagogiques similaires à celles commises lors des premiers engouements pour les hypertextes.

Conclusion. Pour une conscience linguistique et discursive mais aussi méthodologique

J'ai essayé de mettre en évidence quelques points pertinents pour une maîtrise linguistique et discursive de l'écriture virtuelle de ressources pédagogiques. Il est évident que tout projet d'écriture et de mise à disposition pédagogiques implique des choix méthodologiques d'arrière-plan. Ils sont fondamentaux même si je n'ai pas pu les aborder ici. Écrire, mettre en ligne... mais dans quel projet, sur quels présupposés didactiques, quelles hypothèses, quel appui sur des expériences antérieures, avec quel dispositif de formation au sens large, quel encadrement?

La protección de los derechos de autor en internet: aspectos de Derecho internacional privado y resolución alternativa de litigios en línea*

Patricia Orejudo Prieto de los Mozos
Universidad de Oviedo

Introducción

Desde que en 1709 la reina Ana de Inglaterra aprobase el primer documento legislativo de protección general de los derechos de autor (OMPI, s.f., 2), los distintos Estados que forman parte de la comunidad internacional vienen protegiendo la creación literaria, artística y científica, conscientes de la estrecha relación que guarda con el desarrollo cultural, científico y tecnológico. La tutela de tal creación, como es sabido, se efectúa por medio del reconocimiento de una propiedad calificada de «especial» por recaer sobre un bien de naturaleza inmaterial, cual es la plasmación de una creación del intelecto: se trata de la propiedad intelectual.

La regulación de la propiedad intelectual siempre ha corrido pareja, en su desarrollo, al progreso tecnológico (Delgado, 1998: 25). Por ello, la normativa tuitiva de los derechos sobre bienes inmateriales se enfrenta al reto, en la actualidad, de acomodarse a las nuevas técnicas de comunicación; en concreto, a la posibilidad de que cualquier tipo de creación sea digitalizada¹ y por lo tanto susceptible de ser incluida en un nuevo entorno de carácter global, en el que circulará de forma desmaterializada (i. e., en internet).

* El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación BUJ 2002-02182, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, cofinanciado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y el FEDER, «Estudios sectoriales de competencia judicial internacional y reconocimiento de decisiones en el nuevo Derecho procesal comunitario», del que es investigadora principal la Dra. Pilar Rodríguez Mateos.

1 La digitalización de las obras consiste en la transformación de la muestra de una señal en impulsos binarios o secuencias de ceros y unos bits, de manera que, cuando el número de muestras es suficiente, resulta posible lograr una réplica perfecta del original. (De Miguel, 2002: 208).

La vía más adecuada para lograr una protección realmente eficaz de los derechos de autor en tal entorno globalizado pasa por lograr una regulación internacional armonizadora de los mismos (Gozten, 1996); no es de extrañar, así, que esta sea una de las principales funciones de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)². Pero también desde los sistemas nacionales se ha tratado de dar pronta respuesta al fenómeno, tratando de adecuar los sistemas jurídicos al diagnóstico realizado y a los mejores remedios propuestos por los informes y estudios elaborados (Gómez Segade, 1996: 138-149). De estos análisis destaca sobremanera, máxime si se tiene presente que se enmarcan en sistemas tan diferentes como lo son los modelos anglosajón de «copyright» y continental de derechos de autor, que todos ellos concuerden en un aspecto fundamental, cual es la posibilidad de emplear el régimen de protección ya existente. No resulta preciso —se concluye— un nuevo sistema específicamente elaborado para los derechos de propiedad intelectual en internet, sino que basta con modificar el existente, adecuándolo ahí donde la regulación dispuesta para el entorno analógico colisione con los problemas que ocasiona la digitalización de las obras (Gómez Segade, 1996: 151).

1. El Derecho internacional privado en materia de protección de la propiedad intelectual en internet: aspectos básicos

Aprender los problemas a los que se enfrenta el sistema de Derecho internacional privado español en materia de protección de los derechos de autor en su adaptación al entorno digital³ es una empresa inabarcable en un trabajo, como lo es este, de espacio muy limitado. Por ello hemos de contentarnos con esbozar una caracterización extractada de los mismos, esto es, realizar un recorrido sintético por los principales sectores de esta rama del ordenamiento jurídico.

El primero de esos sectores es el relativo a la competencia judicial internacional, que se ocupa de determinar si son competentes los tribunales del Estado español para decidir de una cuestión litigiosa con elementos internacionales. Por lo que a esta cuestión respecta, los principales inconvenientes que presenta la protección de la propiedad intelectual en el entorno digital son, por una parte, el posible fraccionamiento de la competencia —el titular del derecho de autor puede tener que acudir a diversos tribunales para ver resarcidos los daños que haya sufrido en varios Estados—, y por otra, la potencial obligación de acudir a tribunales extranjeros, eventualmente muy ale-

2 Cuyo declarado fin primero es el de «fomentar la protección de la propiedad intelectual en todo el mundo mediante la cooperación de los Estados...». Vid. art. 3 del Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual firmado en Estocolmo el 4 de julio de 1967 y enmendado el 28 de septiembre de 1979 (disponible en <www.wipo.int>).

3 Pues también es predicable del DIPr actual tal posibilidad (Calvo y Carrascosa, 2001: 28).

gados; se propone, en consecuencia, una apertura al «forum actoris», esto es, a la posibilidad de que las víctimas de una infracción de sus derechos de propiedad intelectual demanden ante los tribunales del Estado donde están domiciliados⁴.

Al segundo sector le corresponde determinar qué ley ha de ser aplicada al litigio, caso de que los tribunales españoles sean competentes para resolverlo. Respecto de esta cuestión, es lugar común, en todos los sistemas, que la protección de una obra se establezca en cada Estado conforme a su propia ley, de manera que tal creación ha de cumplir los requisitos previstos en cualquier otro para que también allí sea objeto de protección. Esta idea se expresa en el denominado principio de territorialidad estatal: el ámbito de validez espacial de la propiedad intelectual se limita al Estado que concede el derecho sobre esa propiedad⁵. Sin embargo, ello no obsta a que exista una normativa internacional que, acogiendo tal principio de territorialidad e independencia de los Derechos nacionales, haya resultado determinante para lograr una protección efectiva de las obras a nivel internacional, a través de la armonización de una infinidad de sistemas jurídicos, entre los que se encuentra el español⁶. La consecución de protección internacional a través de esos instrumentos se ha logrado merced a dos elementos: el primero es el principio de trato nacional, que obliga a los Estados parte a otorgar a los nacionales de los otros Estados parte, o a quienes tengan la residencia habitual en ellos y publiquen por primera vez en su territorio, la misma protección que conceden a sus propios nacionales. El segundo es el establecimiento de una serie de reglas mínimas que cada Estado tiene la obligación de respetar, y que abarcan aspectos tales como el reconocimiento de concretos derechos y su duración mínima, o la inexigibilidad de formalidades para el reconocimiento de dichos derechos. Es de esta forma como se ha conquistado un marco multilateral básico para la mentada protección internacional de la propiedad intelectual (Fernández Rozas, 2004: 287-290). Pero, además, interesa recordar la incidencia de diversas directivas comunitarias, a cuya regulación mínima ha debido adaptarse el ordenamiento español, como el del resto de

4 Sobre la problemática del sector en internet, entre otros, De Miguel (2002: 306-318); Esplugues (1998: 191-246); Fuentes (2003: 119-147); Calvo y Carrascosa (2001: 107-118).

5 Así, en el sistema español de Derecho internacional privado, los tribunales españoles aplicarán la ley para cuyo territorio se solicita la protección del derecho de autor, conforme al artículo 10.4 C.c.

6 Forman parte de nuestro ordenamiento, en efecto, instrumentos como el Convenio de la Unión de Berna de 9 de septiembre de 1886 para la protección de las obras literarias y artísticas (además de España, son parte del mismo 153 Estados); la Convención universal de Ginebra sobre derechos de autor de 1952 (71 Estados); el Convenio de Roma de 1961 sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes (76 Estados); y el Acuerdo aprobado como Anexo 1C al Acuerdo de Marrakech, de 15 de abril de 1994, por el que se establece la Organización Mundial del Comercio-Acuerdo sobre Aspectos del Derecho de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (Acuerdo ADPIC o TRIPS, en sus siglas inglesas).

los Estados miembros de la UE, alcanzando con ello una armonización de los derechos de propiedad intelectual aún más intensa entre los ordenamientos comunitarios. De este modo, al menos se mitiga la incidencia del principio de territorialidad, que si resulta ser el principal problema en orden a proteger las creaciones literarias, científicas y artísticas en el ámbito internacional, se agudiza especialmente en internet, donde colisionan la territorialidad de tal protección y el carácter des-territorializado de la Red⁷.

El tercer y último sector, para el caso de que hayan conocido tribunales judiciales extranjeros, determinaría qué condiciones ha de cumplir la resolución emitida para extender su eficacia al ordenamiento jurídico español. Entre tales condiciones, la que puede ocasionar mayores obstáculos al reconocimiento —en el sistema autónomo español— se encuentra el control de la competencia del tribunal de origen, puesto que puede que, para el supuesto, diversos tribunales de diferentes Estados se considerasen competentes para resolver de un mismo litigio, conociendo posiblemente uno que presentaba escasa vinculación con el mismo (De Miguel, 2002: 319-320).

2. La resolución de conflictos en línea

Al igual que de los ordenamientos jurídicos existentes se extraen —con las debidas adaptaciones— las soluciones a los problemas que genera la protección de los derechos de autor en el entorno digital, inevitablemente también se extienden a estos los inconvenientes que tales sistemas jurídicos acusan. Uno de ellos, de todos conocido, es el de la —a veces extrema— lentitud de la justicia, que si resulta desalentadora para cualquier otra materia, roza la extravagancia en la resolución de un litigio relativo a cuestiones vinculadas a un entorno, el digital, caracterizado por su rapidez. No menos importante resulta el excesivo coste económico de los litigios, especialmente si, como se ha expuesto, con frecuencia acontece en los vinculados a internet que hayan de desarrollarse en el extranjero. Así ocurriría, v. gr., en un supuesto de infracción del derecho exclusivo de reproducción de la obra de un autor domiciliado en España si el acto no pudiera localizarse en territorio español y el demandado estuviera domiciliado en un país extranjero (De Miguel, 2002: 306-317). Por ello, no solo se intentan potenciar los tradicionales métodos alternativos de resolución de conflictos (ADR —*Alternative Dispute Resolution* en sus siglas inglesas—: arbitraje, mediación, conciliación, etc.), sino que además, aprovechando precisamente el espacio virtual, se han puesto en marcha mecanismos que tratan de que dichos métodos se desarrollen en la propia Red: se trata de los ODR (*Online Dispute Resolution*) o e-ADR (*electronic-ADR*)⁸. Existen ya, en efecto, decenas de mecanismos de ODR de di-

7 Específicamente en lo que respecta a la protección del derecho de autor en la Red, (Michinel, 1998: 193-190).

8 Aunque, en puridad, existen diferencias entre los ODR y los e-ADR (Schiavetta, 2004).

ferente naturaleza, implantados o promocionados por instituciones públicas o entidades privadas⁹, entre los cuales es posible encontrar formas de resolución extrajudicial de conflictos en línea de diverso signo; principalmente, de negociación (automatizada¹⁰ o asistida), mediación y arbitraje. A través de estos se procura dar una solución, también en línea, a los conflictos que se producen en la Red: así, a los relativos al ámbito de las telecomunicaciones, los nombres de dominio o las propiedades especiales (Kessedjian y Cahn, 1998: 978-979). En consecuencia, cabe interrogarse acerca de la conveniencia de someter un conflicto relativo a la infracción a través de internet de un derecho de propiedad intelectual a alguna forma disponible de ODR¹¹, desde el punto de vista de su posible eficacia en el sistema español¹².

La negociación y la mediación solo dan lugar a un acuerdo entre las partes, cuyo incumplimiento tendría que denunciarse ante los tribunales, como cualquier incumplimiento contractual. Con ello, salvo que se acate voluntariamente, solo habría supuesto, respecto de la situación litigiosa, cierta pérdida de tiempo y de recursos¹³: volverían a plantearse los problemas clásicos de DIPr a que se hizo referencia anteriormente. Solo una resolución arbitral puede tener fuerza vinculante para las partes —aunque en este ámbito no falten referencias, impropiedades, a «arbitrajes no vinculantes» (Schultz, 2002: 1)—, de manera que la decisión (laudo), en su caso, podrá invocarse ante órganos jurisdiccionales, con el fin de obtener su ejecución forzosa. La cuestión

9 Vid. al respecto la cincuentena que recoge <<http://www.odr.info/providers.php>> (última fecha de consulta: 18-VI-2004); vid. igualmente el Informe UNCTD, 2003.

10 En la negociación asistida, como en la «fuera de línea», las partes han de llegar a un acuerdo sin que ningún tercero (persona o máquina) intervenga; lo que añade el medio virtual es una forma de comunicación efectiva (Schultz y otros, 2001: 5-6). Sin embargo, la automatizada no puede concebirse fuera de la Red, puesto que funciona a través de ofertas que cruzan las partes por medios electrónicos. El propio ordenador calcula la media entre ambas ofertas, de manera que si esta se encuentra en una horquilla establecida, el ordenador avisaría de que el asunto se habría arreglado. Por ello, esta forma se emplea fundamentalmente para llegar a un acuerdo sobre la cuantía de una deuda (Schultz y otros, 2001: 4-5).

11 Hay que tener en cuenta que no todas las instituciones que ofrecen ODR resuelven sobre aspectos de *intellectual property* (propiedad intelectual e industrial): de hecho, de los proveedores de ODR, menos de un 10% lo hace; la mayor parte ofrece este servicio para contratos celebrados en línea (UNCTD, 2003). Es el caso, por ejemplo, de una iniciativa partida del ámbito universitario, apoyada por la Comisión Europea y el Ministerio de Empresa, Comercio y Empleo irlandés (*Department of Enterprise, Trade and Employment*): se trata de ECODIR (*Economic Consumer Dispute Resolution*). ECODIR no puede, en efecto, emplearse para litigios de propiedad intelectual: vid. artículo 1 de las *ECODIR Resolution Rules* <<http://www.ecodir.org>> (última fecha de consulta: 18-VI-2004).

12 Eficacia que se pretendería si la decisión adoptada en línea ordena el cese de una actividad infractora que se lleva a cabo en España, o si hay en España bienes del deudor, en caso de que este haya sido condenado al pago de una indemnización por la conducta [en relación con resoluciones judiciales, (De Miguel, 2002: 318-321)].

13 Y de ahí que se propongan medios alternativos para asegurar la ejecución de la resolución sin tener que acudir a los órganos jurisdiccionales estatales: vid. al respecto, v. gr., Kaufmann-Kohler (2003: 20-21).

que se plantea, entonces, al igual que ocurre cuando se ha obtenido una resolución judicial extranjera sobre un litigio¹⁴, es la de determinar si puede tener eficacia en España (v. gr., en el ejemplo anteriormente propuesto, porque el infractor tenga bienes en territorio español sobre los que instar una ejecución forzosa) el eventual laudo que se dicte como consecuencia de que el titular del derecho de exclusiva y su infractor hayan acordado someter la controversia a un arbitraje en línea.

Pues bien: con arreglo al Convenio de Nueva York de 10 de junio de 1958 sobre reconocimiento y ejecución de resoluciones arbitrales extranjeras¹⁵, instrumento fundamental para el reconocimiento de los laudos extranjeros en el ordenamiento jurídico español —como en el del resto de los numerosos Estados parte—, el reconocimiento podría presentar inconvenientes respecto de los laudos dictados en línea. Repárese, v. gr., en lo referente a su propia aplicación: mientras el artículo I CNY exige que el laudo se haya dictado en el extranjero, o que no sea considerado nacional en España, el arbitraje en línea se encuentra localizado en un espacio virtual (i. e., está deslocalizado). Para solucionar este problema, a efectos de someter el laudo al CNY, se buscan vínculos territoriales —como si de un arbitraje no virtual se tratase—, de manera que se sostiene, en consecuencia, que habrá de aplicarse el CNY cuando las partes hayan pactado como lugar de emisión del laudo uno que se encuentre en el extranjero (De Miguel, 2002: 494), o si tal lugar fuera de España es el que han elegido a tal fin los árbitros (Hill, 1998: 4) o —caso de que no haya habido ningún tipo de elección— es donde se encuentra establecida la institución proveedora de ODR (Schiavetta, 2004:11)¹⁶.

Pero los principales inconvenientes que presenta el arbitraje en línea, a efectos de reconocimiento del laudo conforme al CNY, probablemente radiquen en las propias características del entorno digital, en el que la seguridad aún no está garantizada y las obras o documentos que circulan pueden ser fácilmente modificadas. Así, dos obstáculos de entidad se encontrarían relacionados con los dos documentos sobre los que pivota el sistema de reconocimiento del CNY; por su posible inadmisibilidad cuando son emitidos en línea, y porque es menester asegurar que la cláusula arbitral y el laudo pueden ser «almacenados» o «depositados» donde no puedan ser borrados, y que no han sido alterados o falsificados en su contenido. En lo que se refiere al acuerdo de sumisión al arbitraje «on-line», que se realiza mediante intercambio de correos electrónicos entre las partes, si bien es cierto que no estaría incluido en el CNY (Schultz, 2002: 6), se baraja la posibilidad de que sea asi-

14 Pero con la diferencia de que esta forma de ODR por lo general resulta más económica que un proceso judicial y se resuelve con mayor celeridad; ello, al margen de otras ventajas inherentes al arbitraje, tales como la confidencialidad o la mayor especialización de los árbitros.

15 *BOE* núm. 164, 11-VII-1977 (en adelante, CNY).

16 La autora apunta, como otro posible lugar a tener en cuenta, el del establecimiento del servidor de la plataforma tecnológica.

milado al intercambio de telegramas (Hill, 1998: 1; Schiavetta, 2004: 12)¹⁷; pero aun así, a las partes les resulta factible modificar el contenido de los mensajes en los que va contenido el acuerdo. La solución a este problema puede venir de la mano de la tecnología (inclusión de firmas digitales o de «marcas de agua», intervención de cibernotarios, etc.) (Schultz, 2002: 6), pero también de la previsión de la obligatoriedad de dar curso a una impresión del laudo, firmado por todos los árbitros, en papel¹⁸ (Hill, 1998: 1). También la tecnología puede coadyuvar a una correcta custodia de todo documento de entidad para el arbitraje: así, de los acuerdos y de las sentencias arbitrales (Schiavetta, 2004: 13). Por lo que a estas respecta, a efectos de que puedan sujetarse al CNY¹⁹, y al margen de que puedan ir certificada a través de la firma electrónica, resultaría conveniente prever la posterior firma, por parte de los árbitros, de una copia en papel, y su envío por correo ordinario a las partes (Schultz, 2002: 8-9). Otro ejemplo de posibles obstáculos al reconocimiento del laudo, para finalizar con la somera exposición, lo constituiría la falta de previsión a la hora de convenir un sistema de notificaciones entre las partes que garantice los derechos de defensa de ambas en el procedimiento arbitral (Shultz, 2002: 7).

En definitiva, las partes han de prevenir la adaptación del arbitraje en línea a los requisitos fundamentales de cualquier arbitraje no virtual, a fin de procurar una eficacia ante los órganos jurisdiccionales que, por demás, en espera de una adaptación de los instrumentos reguladores del arbitraje comercial internacional al nuevo fenómeno, actualmente no estaría asegurada.

Bibliografía

- Calvo Caravaca, A. L. y Carrascosa González, J. (2001): *Conflictos de leyes y conflictos de jurisdicción en internet*, Colex, Madrid.
- Delgado Porras, A. (1998): «La propiedad intelectual ante la tecnología digital: las obras multimedia», en Fernández Masiá, E. y otros (eds.): *Los derechos de propiedad intelectual en la nueva sociedad de la información. Perspectivas de derecho civil, procesal, penal e internacional privado*, Editorial Comares, Granada, 25-46.
- De Miguel Asensio, P. A. (2002³): *Derecho privado de internet*, Civitas, Madrid.
- Esplugues Mota, C. (1998): «Normas de competencia judicial internacional en materia de propiedad intelectual», en Fernández Masiá, E. y otros (eds.): *Los derechos de*

17 Respecto del acuerdo de sumisión, el art. II.2 CNY dispone que ha de tratarse de una cláusula puesta por escrito, «incluida en un contrato o un compromiso, firmados por las partes o contenidos en un canje de cartas o telegramas»; siendo así, la cláusula de sumisión tendrá que considerarse válida, con arreglo al art. II.1 CNY.

18 Quien también apunta que para asegurar que la otra parte recibe el mensaje, como en materia de notificaciones, puede solicitarse confirmación de la recepción del mismo.

19 Que exige, en su art. IV a), la presentación de «el original (se entiende por escrito) debidamente autenticado o una copia del original que reúna las condiciones requeridas para su autenticidad».

- propiedad intelectual en la nueva sociedad de la información. Perspectivas de derecho civil, procesal, penal e internacional privado*, Editorial Comares, Granada, 191-246.
- Fernández Rozas, J. C. (2003): *Ius Mercatorum. Autorregulación y unificación del Derecho de los negocios transnacionales*, Consejo General del Notariado, Madrid.
- Fuentes Mañas, J. B. (2003): «Determinación de la competencia judicial internacional en los 'ilícitos a distancia' sobre derechos de autor en Internet», *Revista Española de la Corte de Arbitraje*, 2003, 119-148.
- Gómez Segade, J. A. (1996): «Respuestas de los sistemas de propiedad intelectual al reto tecnológico. El Derecho europeo continental y el Derecho anglosajón del Copyright», en *El Derecho de propiedad intelectual y las nuevas tecnologías*, Ministerio de Cultura, Madrid, 131-152.
- Gotzen, F. (1996): «Les réponses actuelles du droit international aux défis des nouvelles technologies», en *El Derecho de propiedad intelectual y las nuevas tecnologías*, Ministerio de Cultura, Madrid, 153-170.
- Hill, R. (1998): «On-line Arbitration: Issues and Solutions», <<http://www.umass.edu/dispute/hill.htm>>
- Kaufmann-Kohler, G. (2003): «La resolución de los litigios en línea – perspectivas y retos del contencioso internacional contemporáneo», *Revista Latinoamericana de Mediación y Arbitraje*, 4, 11-22.
- Kessedjian, C. y Cahn, S. (1998): «Dispute resolution On-Line», *The International Lawyer*, 32, 4, 977-990.
- Michinel Álvarez, M. A. (1998): «La propiedad intelectual en el plano internacional: ley aplicable al derecho de autor», en Fernández Masiá, E. y otros (eds.): *Los derechos de propiedad intelectual en la nueva sociedad de la información. Perspectivas de derecho civil, procesal, penal e internacional privado*, Editorial Comares, Granada, 163-190.
- Oficina Internacional de la OMPI (s. f.): *La protección internacional del derecho de autor y de los derechos conexos*, <<http://www.wipo.org/>>.
- Schiavetta, S. (2004): «The Relationship Between e-ADR and Article 6 of the European Convention of Human Rights pursuant to the Cas Law of the European Court of Human Rights», *The Journal of Information, Law and Technology*, 1, <<http://elj.warwick.ac.uk/jilt/04-01/schiavetta.html>>.
- Schultz, T. (2002): «Online Arbitration: Binding or Non-Binding?», *ADRonline Monthly*, 11, <<http://www.ombuds.org/center/adronline.html>>.
- Schultz, T., Kaufmann-Kohler, G., Langer, D., y Bonnet, V. (2001): *Online Dispute Resolution: The State of the Art and the Issues, E-Com Research Project of the University of Geneva*, Ginebra, <<http://www.online-adr.org/>>.
- UNCTD (United Nations Conference on Trade and Development) (2003): *E-Commerce and Development Report 2003*, <<http://www.unctd.org>>.

Intertexto virtual: el formato digital

Mario Díaz Fernández
Universidad de Oviedo

1. Importancia y actualidad

Los desarrollos de hipertextos y procedimientos relacionados con la inducción a los lectores de la elección de caminos e interpretaciones se han constituido en una herramienta potente con posibilidades no muy bien previstas para la interacción entre el productor y el consumidor de las ideas, pensamientos, obras de arte o cultura en general. Esta metodología para crear nuevas formas de relación entre autor y lector puede generar opciones de sociedad más abierta respecto a la situación tradicional, o al menos donde las nuevas reglas salven muchas limitaciones, cambiando en todo caso las formas de relación, constricciones, o incluso los elementos de coacción intelectuales o materiales. No solamente se plantean nuevas posibilidades con procesos de interacción de diversa magnitud entre escritor y lector, se plantean asimismo, nuevas oportunidades y problemas de autoría, que junto con otras consideraciones sobre las perspectivas que se abren, trataré aquí en este manuscrito. Conviene también señalar aquí, que en diferentes contextos y situaciones son también bastante diferentes las implicaciones que el intertexto puede generar.

Una de las primeras observaciones es que se pueden alterar las definiciones de autoría y propiedad de un texto específico. Las posibilidades de conexión, de penetración en nuevos textos, las sucesivas contribuciones y construcciones que se hacen en algunos productos, y no digamos ya si se analiza cuál es la procedencia de la descripción de nuevos productos que surgen de ideas desarrolladas durante los propios procesos de seguimientos de intertextos, son algunas indicaciones de un problema sujeto seguramente a iniciativas, sutilezas y picardías que pueden tener trascendencia en la autoría, en el discernimiento de descubridores o inventores, y con importantes implicaciones económicas

Por indicar un campo absolutamente distante de lo indicado en el apartado anterior, señalaré en este segundo lugar las capacidades que se desarro-

llan al construir ciber subjetividades. Este proceso puede describirse a partir de diversos contextos, pero también con fuertes bases en intertextos, en base digital en distinta forma, textual, o con participación gráfica. Se ha escrito mucho acerca de cuestiones que se desarrollan a partir de estas subjetividades, como las preguntas que se generan acerca de la veracidad de nuestras experiencias, las que se desarrollan en textos, en formato electrónico y, en particular, las que se generan en actividades en línea, incluso con participación a escalas de un número muy elevado de personas, o incluso con entidades personales de tipo digital.

Otro aspecto de considerable interés, que podría también tener repercusiones en el desarrollo social, lo constituye el posible efecto que estos cambios tienen sobre el incremento o reducción de nuestro sentido crítico. Este espíritu crítico podría haber influido en la evolución del desarrollo humano, es inherente quizás a la propia humanidad, sino lo es a los humanos de forma particular. Se ha indicado que el consumo de materiales en línea requiere herramientas de evaluación más crítica que los presentados en medios tradicionales. Algunos prevén un incremento democrático al proliferar los medios electrónicos, pero parece evidente que esto podrá o no desarrollarse en función de muchas otras variables. Constituye como casi todos los avances del conocimiento humano una oportunidad que puede aprovecharse, pero también un riesgo que sino insalvable, si puede generar periodos de tiempo de cierta complicación, o dicho en términos del universo, otras flechas del tiempo de difícil predicción y poco ajustables según la evolución humana previa. Resultará clave cómo se enfoca desde el principio esa participación y apertura.

En este contexto de visualizar la importancia actual, debe recordarse que la rapidez en la extensión de estos sistemas depende además no solamente de la creación de programas de elaboración y gestión, sino también de la rapidez con la que se extiende el uso de las herramientas precisas en este contexto, tanto por parte de los elaboradores de materiales como de los consumidores: no se requiere mucho esfuerzo para reconocer la evidencia de que nos llegan alumnos con altos y crecientes niveles de formación en tecnologías de la información, y con muchas expectativas en las posibilidades de utilización de la Red. Por tanto crecerá de forma rápida el número de personas con capacidad no solo para acceder a la mecánica de la elaboración, sino también para consumir e interactuar con los productos literarios y de pensamiento que se elaboran en los formatos de nueva presentación

2. Elaboración de materiales y disponibilidad

2.1. Apoyo a la formación

Las posibilidades de elaborar materiales de alta interacción con los lectores, en los campos del entretenimiento, o incluso en los formativos, están

mucho más avanzados de los escasos usos que aún hoy se hacen. Algunas limitaciones parecen estar en el escaso interés y perspectivas por parte de los autores, seguramente acompañado de una escasa extensión de nuestro conocimiento de esas herramientas. Las posibilidades de aplicación pedagógicas son objeto actual de numerosos programas y congresos especializados, aunque aún no son manejadas por la mayoría de los docentes.

En realidad, el uso de materiales dispuestos en la Red para la interacción profesor-alumno tiene un carácter esencialmente complementario en la mayoría de las universidades. Incluso las actividades con base a una interacción más amplia en formato digital suelen colocarse actualmente en una estructura paralela a la de las actividades docentes fundamentales de las universidades, por ejemplo Aulanet en la Universidad de Oviedo. La disponibilidad creciente de materiales en Red puede, no obstante, generar problemas en la gestión de la educación si no se acompaña con objetivos más generales y una adecuada conformación de la enseñanza. Algunos problemas de falta de asistencia a clase se han planteado cuando los alumnos disponían de los materiales educativos de forma previa, y si la clase no se organiza de forma complementaria, junto con los otros materiales, para mejorar el proceso de aprendizaje.

La labor de diferenciación entre las actividades convencionales con cierto grado de formación-e, y las universidades cuya característica es la formación a distancia como UNED o UOC parece que se está estableciendo paulatinamente de forma clara. Quizás un fenómeno análogo les ocurre a los productores de cultura en soportes tradicionales, y que, por desconfianza, por diferenciación, o simplemente por motivos de conveniencia, no se plantean mezclar su forma de expresión con la de los autores que comienzan en los otros medios. En todo caso parece que, dentro de estos últimos, se desarrollan más rápido los de la expresión visual que los de la escrita.

En el contexto del uso de los materiales complementarios en la formación convencional, los procesos avanzan de forma bastante heterogénea, según la proximidad de los autores al medio ordenador. Recuerdo, hace ya casi diez años, encontrarme en la Red con un curso de Ingeniería donde se presentaban los laboratorios en una película, o donde las asignaturas puestas en la Red permitían al alumno seguir una determinada materia con distintas velocidades según fuese su formación previa. Aparecían en el texto continuas conexiones, donde se resolvían dudas, o con cursillos de introducción a materias más básicas que se pueden precisar para entender o profundizar en los contenidos que se desarrollan.

La disponibilidad en la Red de materias básicas asequibles y bien identificadas, en forma de contenidos de fácil acceso, puede permitir construir de forma escalonada asignaturas más avanzadas de forma sencilla, en base al acceso por intertextos. De otra forma, sin disponer de estas materias básicas, la construcción, con una calidad suficiente, de todos los elementos de soporte para una determinada materia resulta imposible en la práctica, por la elevada dedicación que ello implicaría. Desgraciadamente no se dispone fácilmente de estas materias básicas en formato digital para muchas disciplinas.

Es evidente, también, que estas herramientas van permitiendo disponer de textos de aprendizaje y seguimiento válidos y adaptables para muy diferentes niveles previos de los alumnos, o para alumnos con interés en aspectos más básicos o avanzados. En fin, quizás conviene recordar aquí los movimientos que ha generado, sobre todo inicialmente, la propuesta del MIT de facilitar en la Red un buen número de sus materiales docentes.

En todo caso la tremenda potencialidad que todas estas herramientas plantean en el mundo de la transmisión de las ideas, o la generación de nuevas ideas y su crítica, no parece que se traslade fácilmente al hablar de crear o elaborar documentos con calidad en los campos de la cultura, o de las artes. Esta dificultad puede observarse incluso al hablar de las traducciones, por no hablar de la generación de nuevos materiales. Se pueden obtener traducciones con suficiente ajuste para un entendimiento de los contenidos, pero resulta mucho más difícil pensar que esas traducciones tengan un nivel de calidad suficiente como para que se puedan clasificar de traducción en un nivel superior.

Finalmente en este tema, indicar que otro problema actual, muy frecuente, se plantea a la hora de preparar a los profesores para que dispongan de las herramientas mínimas para poder realizar los materiales, o para transformar los ya disponibles en otros soportes. Se precisa evidentemente un apoyo importante para la formación de profesores en este contexto, o para facilitarles la labor por parte de personal más especializado o que se dote con este objetivo. En apoyo de esta formación, o quizás para complicar su papel en otros casos, viene el desarrollo y existencia en forma creciente de libros en Red. Esta es una herramienta que ha comenzado a presentarse para la formación, y en particular para las universidades, por ejemplo E-brary, que va a aportar nuevas formas para la educación de los alumnos. Por otra parte estos libros precisarán de profesores dispuestos a colgar materiales en este medio, que sean elaborados con este fin, con mayor o menor adecuación al mismo, y especificidad para distintas utilidades pedagógicas.

2.2. Disponibilidad de materiales de apoyo a la investigación

La disponibilidad de materiales de apoyo a la investigación es escasa aún. Existen campos de utilización en algunas áreas, aunque suelen ser limitados a desarrollos realizados por grupos o centros de investigación. Quizás algunos colegios profesionales, y editoriales o revistas científicas, están contribuyendo a dotar estructuras de mayor potencia y globalidad.

Conviene quizás señalar algunas herramientas ya extendidas de forma amplia. Las recopilaciones y análisis de la actividad investigadora publicada en el contexto de la «Web of Science», ISI, SCI, SSCI, Humanities..., resultan herramientas de uso normal en nuestras universidades, así como buscadores en áreas diversas, jurídico sociales, ciencias (Sci Finder). Debe además reconocerse el rápido crecimiento de revistas en Red (en algunos casos presen-

tadas en CD); algunas editoriales como Elsevier abarcan campos muy amplios con algunos miles de revistas, otras como Aranzadi se ciñen a áreas como el derecho.

Los costes más bajos del material de soporte electrónico han abierto además nuevas posibilidades de difusión de las actividades de investigación. Se facilita así la distribución autónoma, o la opción de que grupos de investigación lancen revistas a escala global. Así, por ejemplo, revistas en campos de humanidades, filosóficas, filológicas, etc. que demuestran el crecimiento rápido del uso de ordenadores en todos los campos del conocimiento. Recuerdo en los años 80 ver más ordenadores en un departamento extranjero de lenguas que en cualquier departamento de ciencias o ingeniería.

En cualquier caso, a pesar de la dispersión existente, las perspectivas de aplicación en este campo son muy optimistas. Los contenidos y métodos pueden ser implementados y crecer de una forma muy rápida debido a la presión y exigencias que suele requerir la fuerte competencia que existe en la actividad investigadora.

3. Los materiales que llegan

Las posibilidades del intertexto se han comenzado a indicar previamente en este manuscrito. Algunas opciones más básicas se manifiestan en forma de difícil diferenciación respecto a textos tradicionales. Recuerdo un artículo de Mendicutti donde, ante un encargo de un libro por poco dinero, razona señalando que la única posibilidad es intertextualizar, y esperar a que no le pillen por la ignorancia de los lectores y el descuido de los críticos. Incluso solicitaba con cierta sorna que le sugirieran algunas obras de donde sacar los textos. Hacia el futuro, las propuestas reales de literatura basadas en intertextos plantean en realidad opciones técnicas innovadoras, que en algunos casos parecen indicar la aparición de nuevas disciplinas en el campo de la creación.

Una de las opciones básicas de estos métodos de lectura que se desarrollan en formato digital es incluir mapa de lectura, motor de búsqueda, y medidor de avance que permite mayor control sobre la lectura. Esta estrategia genera pocas diferencias formales, aunque se cambia el soporte y se aprovechan algunas herramientas de manejo de ficheros. Algunas dificultades, como lo poco atractivo de la lectura en pantalla, pueden ser superadas por modificación del soporte visual. Una substitución para la configuración de libro puede ser obtenida con nuevos materiales, como los que ha señalado DuPont, de pantallas flexibles y ultrafinas, y por tanto con un manejo análogo al que tenemos con los libros.

Existen diversas propuestas de literatura técnicamente avanzada en formato digital. Resulta difícil analizarlas, pero sí pueden verse sus características a través de alguna de estas propuestas. Uno de los términos que se han difundido se indica con la denominación de «literatrónica», «tecnoliteratura»,

o «literatura de hipertexto avanzada». La propuesta podría describirse como crear obras de ficción como sistema de información, en medios digitales, donde la narrativa está compuesta por un conjunto de unidades de contenido conectadas dinámicamente por el ordenador, y con retroalimentación entre lector y el sistema de información, generando una lectura por tanto muy personalizada.

Esto presenta una estructura absolutamente nueva, frente a los hipervínculos que conducen al mismo destino (estáticos) o que conducen a un número finito de destinos (condicionales). Planteada la obra de ficción como un sistema de información, análisis, diseño e implementación, se puede adaptar a la interacción con el lector, y obtener una ficción de tipo adaptativo en el lenguaje del control de sistemas; en lugar de ir recorriendo las situaciones a través de sucesivas colinas: sería como estar en un mar en oleaje, sin puntos premeditados. El intercambio textual en el sistema autor-medio-lector está controlado por unas reglas de escritura y lectura, estas últimas ejecutadas tradicionalmente por el lector, aunque ahora puede participar también la máquina.

Las características del medio físico digital respecto a los tradicionales, como los libros, además de las diferencias obvias, añade una interactividad que produce alta retroalimentación. En los eventos comunicativos, una persona puede dirigir un acto comunicativo al ordenador que recibe esta y puede devolver la información al lector completando la retroalimentación. Notar que entonces el evento global depende de los procesos que se ejecutan en la máquina, por lo que el medio digital actúa en el mensaje. Esta es la gran diferencia de interactividad del medio digital respecto al físico, y mientras que no se aproveche esta interacción en la máquina, los textos en formato digital mantienen cierto carácter de extensión de la estructura del formato papel.

Para entender una posible metodología para estos hipertextos adaptativos, suponed una base de información. Si tenemos ya la primera página, a continuación el lector podría elegir entre dos al menos, por lo que habría que escribir un número increíble de páginas para contemplar cualquier posible opción para la segunda, y a continuación para las siguientes. Para evitar esto se deben buscar estrategias que reduzcan el trabajo y cuyos resultados para el lector sean asumibles. Una es crear páginas de hipertexto «atractor», con ciertas instrucciones: una evidente es que no se deben repetir, otra es introducir una distancia contextual entre las páginas, lo que marca la continuidad en la narrativa. Así, los pasos más cortos ofrecen mas probabilidad para la continuidad narrativa, pero tampoco el más corto tiene por qué ser el mejor. Además, según alguna información previa, por ejemplo qué paso ha elegido el lector anteriormente en el mismo libro, u otras preferencias predeterminadas por lector cambiarían los pasos para continuar. El texto resultante: así se hace adaptativo. Puede por todo ello pensarse que se podría leer más lo que uno quiere, incluso menos lectura perdida y abierta, pero precisamente ahí también está uno de los mayores riesgos del sistema.

Otras dificultades no inferiores a la hora de la implantación tienen que ver con la presentación final de los textos. Una consideración inicial es que el «software» de producción sea flexible para todos los temas, amigable para no perder tiempo, y accesible a suficientes lectores para que haya mercado. Otros tienen que ver con acostumbrarse a no leer en papel, o el fácil manejo de hiperconexiones para el lector. Solo a efectos indicativos recordar también la dificultad de disponer de algo tan útil como un indicador de lo ya leído y lo que falta, lo que resulta difícil debido al carácter adaptativo señalado.

Algunas predicciones en torno a estos métodos indican que la implantación importante podría comenzar por la ficción y textos del tipo de tebeos. Parece también que, al crearse nuevas estructuras innovadoras, se tendrían por el contrario textos con baja calidad literaria. Pero también se ha señalado, dada la experiencia de la literatura tradicional, que los primeros grandes trabajos de literatura de hipertexto aparecerían justo después de que haya un mercado sostenible.

4. Los textos y la autoría

Permítaseme ya, hacer la pregunta retórica de qué es un texto original. Cogamos un trabajo científico, por ejemplo, en áreas como la ingeniería. En todo el trabajo existe una serie de nuevas contribuciones o descubrimientos, que es lo que justifica que se haya publicado, y que puede representar, por ejemplo, el 20% del total textual. El resto, posiblemente, es una descripción del contexto o metodologías que han sido descritas, en un elevado porcentaje, en trabajos anteriores. Todos los trabajos están influidos por otros, no son nuevos completamente.

En los ámbitos artísticos o literarios esto es sin duda mucho menos patente, pero se conocen bien las influencias entre diversos autores, o, de forma parcial, se recogen con frecuencia citas textuales de trabajos previos. No parece por ello arriesgado decir que, tampoco en este contexto, las sucesivas obras son absolutamente 100 % nuevas. Las obras con intertextos en su contenido permiten identificar de forma clara la procedencia de algunas ideas, no sobrecargar los textos con la repetición de otros previos, o, por ejemplo, evitar las citas textuales, al menos para aquellos que no quieran recurrir a ellas, por ser ya conocidas, o por no considerarse suficientemente relevantes.

Quizás ello puede modificar la estructura formal de los textos y de otras obras artísticas con modelos análogos. También permitiría que este texto que está usted leyendo se hiciese mucho más breve, y más estructurado. También es cierto que habría precisado más tiempo para elaborarlo. Quizás también resultaría más útil, pero de lectura incluso más dura.

Pero no se trata ya, finalmente, solo del hecho de que los textos están compuestos de diversas participaciones, y no solo influido por otros, y de que esta participación por otros autores anteriores requiere una estrategia más amplia de citas en forma directa e indirecta, evitando plagios y dejando cla-

ras las relaciones textuales y legales. Existen muchos otros aspectos legales más localizados. Uno de ellos es la necesidad de establecer protocolos de defensa de materiales en línea, poco establecidos y aceptados en forma general; otro aspecto puede ser la necesidad de disponer de comisiones de ética que pueden abarcar cuestiones próximas como las disputas sobre materiales de profesores, o incluso situaciones con materiales manejados o elaborados por alumnos.

8. Creación literaria y polifonía

Présences de Gatti

Francisco González Fernández

Le 6 mai 2004, dans le cadre du XIII Congrès International de la APFUE, Armand Gatti offrit dans l'Auditorium Príncipe Felipe d'Oviedo une lecture inoubliable de son poème «Il tuo nome era Letizia/Ton nom était joie». Auparavant, en guise de présentation, le professeur Francisco González et un groupe d'étudiants de Philologie Française de l'Université d'Oviedo voulurent rendre hommage au dramaturge de génie. Le texte qui suit est la reproduction de cet acte.

«Ce soir on a essayé de se mettre au monde comme des grands.
Dès qu'on a prononcé son nom, il s'est retrouvé parmi nous».
(Armand Gatti: *L'émission de Pierre Meynard*)

Présentation de Francisco González

Avec la participation de: Olivier Bailly, Ariane Coquelet, Silvia Díaz, Ignacio Iglesias, Émilie Letertre, Diana Martín, Carmen Sánchez et Jacqueline Schulte.

Debout, face au public, le présentateur appelle un par un les personnages convoqués. Plusieurs étudiants se lèveront de leur siège et répondront à l'appel. Tous, disséminés dans la salle, resteront debout et regarderont droit dans les yeux Armand Gatti jusqu'au moment où celui-ci commencera à parler et à agir.

Jean Vilar!

Étudiant 1: Présent.

Buenaventura Durruti!

Étudiant 2: Présent.

Rosa Luxembourg!

Étudiant 3: Présente.

Felipe l'indien!

Étudiant 4: Présent.

Sophie Scholl!

Étudiant 5: Présente.

Antonio Gramsci!

Étudiant 6: Présent.

Jean Cavailès!

Étudiant 7: Présent.

Rogelia Cruz!

Étudiant 8: Présente.

Oui. Ils sont là. Avec Gatti.

Oui, ce soir, une fois de plus, Armand Gatti est présent. Invité, convoqué, dirais-je même, Gatti n'a pas hésité un seul instant à se rendre dans les Asturies, dans cette terre qui lui doit tant, qui lui doit, voilà bien des années, d'avoir soutenu avec son œuvre ses mineurs en grève. Une fois de plus, inépuisablement, il a répondu à l'appel. Il est là. Et il n'est point venu seul. Il ne voyage jamais seul. Il n'est jamais seul. À ses côtés, invisibles d'abord, silencieux, il y a toujours les autres, ses compagnons, eux qui attendent pour prendre la parole, pour parler à travers les mots de la poésie, à travers la voix du poète. N'est-ce pas cela justement le théâtre pour Gatti? Un espace hors de l'espace, un temps hors du temps, où tout est possible, où Auguste, Letizia, Roger Rouxel, Sacco et Vanzetti, Hans Scholl, Lao Tsé, Louis Auguste Blanqui, Évariste Gallois et un cortège interminable —interminable parce qu'il ne cesse d'augmenter à mesure que Gatti laisse errer ses pas et son regard autour de lui—, un cortège interminable d'hommes et de femmes, d'êtres devenus célèbres ou simplement engloutis dans l'oubli, broyés par le poids de ce Moloch qui porte le nom de l'Histoire. Mais tous, hommes et femmes qui surent au moment précis prononcer le mot juste dans le lieu juste. Tous convoqués à se manifester dans un espace où l'on peut changer le passé.

Comme Ruben Muichkine, qui restera toujours pour Gatti le frère juif. Ruben Muichkine qui, emprisonné à Tulle, enfermé pendant quatre-vingt-dix-neuf jours dans un trou dans des conditions terribles, en sortira, alors que tous les autres y sont morts, en dansant à la cosaque, en clamant lettre après lettre la totalité de l'alphabet. A, B, C, D, E, F, G... Quand bien des années plus tard Gatti mettra en scène *L'Alphabet d'Auschwitz*, il expliquera au public: «Tout ce que nous faisons, c'est pas pour vous. Ce n'est que pour une seule personne, Ruben Muichkine, parce que je ne sais pas ce qu'il est devenu. Je

sais que son père, sa mère, ses frères et sœurs ont été exterminés, et je ne sais pas s'il a survécu à Auschwitz. Mais s'il est en vie, un jour il viendra s'asseoir ici, sur cette chaise». C'est cela qui fait du théâtre de Gatti un événement unique, «que par le seul effort des mots et des gestes —a écrit Michel Séonnet—, quelqu'un, une personne, morte le plus souvent, soit finalement là, présente, maintenant: *ce soir*». Ombres, fantômes, ces êtres deviennent par le pouvoir de la parole de réelles présences humaines. Le théâtre non comme mausolée, mais comme place d'appel, appel des exclus du langage, ceux qui n'ont plus la parole parce qu'ils ont disparu et qu'«aujourd'hui sans eux, c'est sans nous»; mais aussi ceux qui ont été exclus du langage, qui en sont encore exclus. Pauvres, misérables, marginaux, immigrants, tous convoqués pour faire partie de l'aventure de la Parole Errante, pour devenir l'homme plus grand que l'homme.

Ce que doit être le Poète, Gatti ne l'a pas seulement appris, certes, dans les livres; c'est un Indien du Guatemala nommé Felipe qui lui a expliqué que les mots ne doivent pas raconter, mais dire, que l'écrivain doit être un «passeur des paroles de l'homme». On ne saurait trouver de formule plus juste pour définir Gatti. Car quand il parle, c'est invariablement pour transmettre les paroles de l'homme, pour aller vers l'autre, pour faire que l'autre vienne à lui, et essayer ainsi de franchir cette frontière qui sépare l'homme de l'homme: «Tous mes pas, dit-il, sont faits vers l'autre comme s'il devenait un horizon».

Écrire, errer, avancer en quête de l'autre. Si en lisant Borges on a l'impression de se frotter à toute la littérature, en lisant les innombrables pièces de théâtre de Gatti, en lisant ses poèmes, en lisant *La Parole Errante* —sans doute l'un des livres les plus importants de la fin du XX^e siècle—, en lisant même ses interviews, on pénètre également à l'intérieur de la Bibliothèque, mais pour entrer en contact avec ceux qui ont écrit ces livres, qui ont donné souvent la vie pour les mots qui comptent. Nul fétichisme du livre chez Gatti. La Bibliothèque est un espace utopique qui établit un rapport vivant au monde. Elle peut ainsi se trouver en prison ou encore dans le maquis, dans ce trou originaire de la Berbeyrolle, en Corrèze, où le jeune Gatti s'est mis à inventer le monde, à lire Gramsci, Michaux ou Rimbaud aux arbres qui l'accompagnaient. La Bibliothèque comme univers de réseaux, comme maison arborescente, Maison de l'Arbre, comme espace de liberté où trouver les moyens de devenir l'«ouvrier de soi-même».

Toute l'œuvre de Gatti est composée de questions. Le plus grand livre du siècle est même, selon lui, une question trouvée dans un des rouleaux d'Auschwitz, écrite par l'un des *Sonderkommandos* responsable du fonctionnement des crématoires: «Le mot chien aboie-t-il?». Ce que l'on pourrait paraphraser, donc appauvrir, mais quand même..., en se demandant si le langage hurle comme le monde, s'il existe un langage pour dire le monde dans toute son horreur. L'homme lui-même, lui avait appris son compagnon Adamesh, est une question, un point d'interrogation posé par Dieu sur la terre lors de la Création. On ne s'étonnera donc guère que Gatti commence ses ateliers de

théâtre en demandant aux stagiaires, à ses «loulous», de répondre à la question «qui suis-je». On serait tenté de répondre «suis-moi, suis-nous»: désigner l'identité par le mouvement, par le trajet collectif.

Essayer d'enfermer Gatti dans les limites d'une étiquette, comme on le fait trop souvent dans les manuels d'histoire littéraire, est vaine entreprise. Félin, il échappe à toute tentative d'apprivoisement. Le mot chat miaule-t-il ? En espagnol on dit que les chats ont sept vies, en français qu'ils en ont neuf. J'ignore le nombre de vies dont dispose un chat d'Italie, mais Gatti en italien c'est bien le chat pluriel, celui qui n'en finit pas de renaître, d'amorcer une nouvelle vie. Anarchiste qui ne connaît, comme Mallarmé, d'autre arme que le Livre, maquisard qui avait en haine les armes, journaliste, grand reporter, cinéaste, écrivain, dramaturge, metteur en scène, poète. D'autres consacraient toute une vie à chacune de ces disciplines, feraient même carrière. Après avoir obtenu le prix Albert-Londres pour «Envoyé spécial dans la cage aux fauves», il aurait pu mener une carrière prestigieuse de reporter; il aurait pu tout aussi bien s'installer dans le théâtre institutionnel, profiter même du scandale soulevé par l'interdiction de mettre en scène *La Passion du Général Franco*; il aurait pu se lancer dans le monde du cinéma commercial porté par le succès et le prestige de films comme *L'enclos*. Mais non. À chaque fois Gatti renonce, s'éloigne, se détourne de la ligne droite, poursuit sa propre route en quête d'aventure, aventure de la parole errante, aventure quichottesque, comme l'est toute aventure authentique.

Dans le maquis on l'appelait «Donqui», Don Quichotte, sans doute parce que déjà il était fou de livres. Il ne cessera plus de parcourir le monde, de chercher la mesure Auguste du monde. La démesure qu'il avait apprise de son père. «Soyez tous démesurés. Mort à la pesanteur». Peut-être en se lançant contre un moulin gigantesque, Don Quichotte ne cherchait-il qu'à s'élever, qu'à vaincre la pesanteur accrochée à une de ses ailes. Tel un oiseau, tel un arbre. Tel Gatti.

Mais Gatti est aussi celui qui refuse l'affirmation définitive, qui regarde tous les côtés de la question, qui doute, qui traverse les langages de la science moderne, de Bohr à Heisenberg en passant par Schrödinger, pour y creuser l'incertitude et le possibilisme. Turgueniev croyait que la nature humaine était incessamment partagée entre deux types essentiels: Hamlet, le penseur, l'homme conscient qui possède un esprit capable de tout embrasser, mais pour cela même condamné à l'immobilité, et Don Quichotte, l'homme qui est utile au monde parce qu'il ne voit qu'un détail vers lequel il avance. Homme d'action et penseur profond, Gatti a mieux que quiconque rassemblé tout au long de son existence ces deux tendances de la nature humaine. C'est qu'Armand Gatti est aussi l'homme des rencontres paradoxales. Fils d'un balayeur anarchiste dont les histoires nourriraient plus tard son écriture et d'une mère franciscaine qui, enfant, le poussait à être premier en français pour, disait-elle, ne pas avoir à frotter le cul des riches, Armand Gatti se trouvera toujours au beau milieu du paradoxe. C'est le seul endroit où il s'installera, celui où l'on ne cesse de bouger.

«Donqui» est donc aujourd'hui présent, et dans cet Auditorium transformé par sa présence en place des Appels, il va convoquer une nouvelle fois sa mère. Et il sera sans doute sensible, lui qui estimait tant André Breton, à l'ironie de la situation, due peut-être au hasard objectif, qui résulte du fait qu'il nous poussera à chercher sa mère dans son nom, Letizia, précisément ici, dans le Palais des Congrès qui porte le nom du Prince des Asturies, le Prince Felipe qui, comme chacun sait, épousera dans quelques jours Doña Letizia Ortiz. Pour un écrivain anarchiste qui a orchestré son œuvre de paradoxes, on ne saurait choisir un lieu plus parlant.

Mais il est temps de laisser la parole à Gatti, de le laisser parler au présent, de lui céder la place. Je vous présente Armand Gatti.

Il tuo nome era Letizia*
Tu nombre era alegría

Poema de ARMAND GATTI

(Traducción: José María Fernández Cardo)

Este texto ha sido escrito para la película
«Il tuo nome era Letizia»
«Tu nombre era Alegría»
realizada por Stéphane GATTI y producida por

la Región Piamontesa

el Parque Natural del Monte Sagrado de CREA

el Centro internacional de Creación «La Palabra Errante»

Con motivo de la exposición
«CREARE PER CREA»
que se ha celebrado en Turín
del 12 de mayo al 2 de junio de 1987
en el Palazzo Quinta Regionale.

* Los detalles sobre la génesis del texto reproducidos en esta página proceden de la edición del mismo realizada por La Parole Errante, con prefacio de Michel Séonnet. Se ha utilizado para la traducción la última edición del texto del poema de Gatti publicada como tomo 4 de la serie *De l'anarchie comme battement d'ailes*, «Ton nom était joie», Libre espace, Éditions Syllepse, 2003, París. Se ha respetado escrupulosamente la puntuación del texto original en la versión española (Nota del traductor).

1

¡Buscarte con una cámara, qué paradoja!

A ti, que las dos veces que me acompañaste al cine te dormiste, apenas terminado el genérico. Me acuerdo de las imágenes que desfilaban, de tu cabeza inclinada hacia delante y del miedo que tenía a que el sonido no fuera a despertarte.

Pero las paradojas han edificado, construido, sobrealzado toda tu vida. Y, sin duda, para sobrealzarla más todavía, ¿habría que dar a las imágenes de una búsqueda con la cámara, sobre las colinas de Montferrat, un sonido únicamente elaborado por las ballenas? Pero las paradojas con las que te orquesto son siempre paradojas de corta duración, se vuelven normales al tocarte.

Por la imagen, estás justo después de Méliès, uno de los inventores del cine de imaginación. Pero, por desgracia, apenas enunciadas, las palabras rompen la magia de lo que tengo que llamar tus rodajes solitarios.

Por el sonido, la ballena es más fácilmente identificable. Es el animal con el que Augusto, tu hombre, ha establecido relaciones de tiempo, de espacio, de simpatía, y, para decirlo todo, de esponsales permanentes. Su único decreto —como uno de los doce responsables de la república libertaria de Patagonia, que no duraría más de quince días antes de ser ahogada en sangre por las tropas argentinas— fue para el invento generalizado de las ballenas.

Desde entonces el canto de la ballena ha acompañado tu vida entera. Has sobrevivido a la muerte de tu hombre, pero no a la ballena —al menos a la que tu hijo había reinventado y que fue arrastrada por los revolucionarios a través de las calles de La Habana, bajo pretexto de festejar el carnaval— en el desfile de los vencidos del siglo.

Tu casa hoy vacía es la ballena todavía. Una vez al año tus nietos y tus biznietos, más o menos conscientes, vienen a ella y juegan a Jonás.

Y ahora aquí está su canto en la cita de la cámara —y de los paisajes que va a espigar en torno a lo que fuiste—.

2

Incluso antes de las colinas, hay que buscarte en tu nombre: Laetitia. Tenías el nombre de la alegría, madre —contra todas las evidencias—. Lo tenías todavía a los 81 años, cuando con el mayor secreto fuiste a inscribirte en un partido revolucionario, porque decías tú: mete miedo a los ricos, y sin ese miedo los pobres nunca avanzarían. Tú preparabas los amaneceres que cantan. Sin embargo tú no eras comunista como el tío Rainiero, que a punto estuvo de morir de hambre bajo el retrato de Lenin, porque no quería aceptar más la explotación del hombre por el hombre. Tú tampoco eras anarquista como Augusto, tu hombre, que fue agujereado con trece cuchilladas por los policías Pinkerton, metido en un saco y arrojado al lago Calumet en el sur de Chicago. Su militancia era el pañuelo negro alrededor del cuello.

La tuya, el cordón de la tercera orden de San Francisco de Asís alrededor de la cintura. Esas son las únicas identidades que habéis reclamado para vuestro último viaje, él en tierra francesa, tú en tierra itálica.

Las dos mueren con vosotros en este momento.

Tu nombre decía la alegría. Continúa diciéndola pero contigo, una alegría tan trágica como todas estas militancias reunidas. El todo, como Origen, para adaptar el cielo a las duras dimensiones humanas: las colinas del Montferrat.

3

¿Qué puede decir el Montferrat al que busca a su madre con una cámara? En principio, que tiene un centro. El centro para todos tus años piamonteses inscritos en el registro civil es la granja de los Fuegos Fatuos. Ha cambiado desde entonces, pero sigue estando a unos pasos del cementerio. Allí tú velas (continúas velando) con decenas y decenas de mujeres de negro como tú —todas habían agrandado el universo en su forma de verlo y hasta a veces lo habían construido con sus manos duras, cansadas y agrietadas como las tuyas—. Alrededor de la granja de los Fuegos Fatuos, siempre el mismo guión en círculo: emigración, catástrofe, regreso. Más de once veces.

Dos años, la edad a la que se descubre el mundo. Para ti es la edad en que tu padre Salvador el Magnífico, albañil, cae de un tejado y se mata en una calle de Marsella. Tu madre te trae. La granja todavía no existe. Y el Montferrat solo es un largo surco de escaleras —con puertas al final—. Todas cerradas. Tú eras un personaje de más en el paisaje.

¿Qué hacer de una hija sin padre? Y de rechazo en rechazo apareció a media cuesta encima del valle la granja de los Fuegos Fatuos. Con ella aparece Francisco, caballero de la carreta para el transporte de frutas y verduras en el recorrido Turín, Casale, el Valle. Te ofrece su protección y se casa con tu madre.

Once veces el mismo guión con la aparición del que iba a ser tu padrastro en la undécima versión.

Los países extranjeros cambian, las catástrofes no son las mismas. Pero las puertas cerradas del Montferrat permanecen. Durante mucho tiempo.

Variación en torno a la misma peripecia de siempre. ¡Qué otro guión puede inventarse la cámara que te busca!

Te decían pequeña como una hormiga. ¿Era a causa de ese eterno retorno con el que tú medías el lenguaje astral, y también la miseria? Para estos retornos al país solo los fuegos fatuos tenían la posibilidad de volar.

Todo el resto se arrastraba a ras de suelo, a ras de hambre. Te decían pequeña como una hormiga. Tu primera escuela fue la mirada sobre las hormigas como si se tratara de enseñarte a ti misma. Muchas palabras de las hormigas en las colinas fueron dichas sin tú saber nunca para quién reverdecía la naturaleza en estas primaveras que eran las de tu retorno. Olmos, y

olmos todavía, que han dado sombra a toda tu infancia —olmos hechos para volverla tutelar— olmos que han desaparecido en pocos años del mismo mal que tú en pocas semanas.

Que la encina se alíe al abedul, que se alíe al haya dentro de los encuadres múltiples que un emigrante puede suponerles, habrá siempre en este primer retorno al país (como en los exvotos de Crea) la imagen de la Madre llevándote. Y a sus pies las colinas.

4

Los exvotos han ido siempre contigo. Por ellos el mundo era verosímil.

Rostros de Montferrat a cuyo encuentro va la tierra, estais marcados por los retornos y las idas a los cuatro rincones del siglo y del planeta. Cada vez una parte de vosotros muere con vuestros muertos, pues el luto solo puede venir de las alegrías antiguas. ¿Dónde están esas alegrías?

Pero Augusto había sobrevivido. No pudiendo venir a las colinas por culpa del fascismo en el poder en toda la península, te dio cita justo después de la frontera francesa.

Delante de la casa de la Ballena.

Aquella vez no era sino un esqueleto en un museo, pero Augusto sabía arreglarse para que fuera La Ballena a pesar de todo. Luego su canto no te abandonó nunca.

Nació al mismo tiempo que yo.

5

Continúa solitario, todavía hoy en la estación de Turín. Tú tenías trece años. Una pancarta alrededor del cuello decía: «Busco trabajo». Ni siquiera un hatillo como todo emigrante serio. En un pañuelo un mollete de pan, y eso era todo. Trabajo encuentras y vendes periódicos en el andén de las estaciones. El miserable dinero de la sub-subcontrata y de los niños explotados.

¿Qué puede decir la estación de Turín a un hombre de más de medio siglo, buscando con una cámara a su madre, que todavía no tiene trece años? Decías tú: solo existía el llanto de los hombres vacíos —y esa estela, tras ellos, de olores descompuestos que nada borra—.

Turín se volvía una larga frase sin censura, para siempre ininteligible. Pensamientos del espíritu común que van a pedir asilo en las miradas de las estatuas del centro histórico.

¿Detrás de qué manzana de casas este mundo desaparecido (refugiados, vendedores ambulantes, indigentes, vendedores de mascada y de toscanos, carreteros, herreros, obreros metalúrgicos, seminaristas, vendedores de café y de todo lo que se puede meter en la boca, representantes siempre muy atareados de máquinas de coser) debe existir todavía? Pues continúa existiendo, entre los hombres, a los pies de los montes donde corre el río Po.

De Turín en esta época solo te ha quedado un grito de matadero. La guerra del 14. Sus infiernos caídos en desuso, sus hombres enterrados en el habla de antiguas catástrofes —incluso si algunos días Turín sonaba claro como sus montañas de las que era la historia avanzada—. Ha quedado Turín de la retaguardia. Turín hospital con una arquitectura interna en la que se cruzaban, caminaban paralelas, se desviaban las ideas, los bancos, los jugadores de fútbol, el pensamiento obrero, y los automóviles. El laberinto.

Nunca un laberinto, ni incluso encantado para ti por los santos de parroquia (como era el caso), ha devuelto un mundo a una niña minada por la tuberculosis en los andenes de la estación central. Aquella no era sino una soledad atravesada por una locomotora que chilla. En sus vagones todos los viajeros están hoy muertos.

Te vestiste siempre de negro. No el negro de Augusto colocado sobre la pirámide de los muertos y de los vivos para cantar allí la Social. Tú solo llevaste el negro del que está hecho el sol del Mediterráneo, un mar al que las colinas nunca han podido desembocar. A partir de la muerte de tu padre el Magnífico, reventado en los bajos de un edificio marsellés, tú fuiste la mujer de negro.

Cuando el viento circular sopla, el Montferrat abandona los mapas hoy turísticos y comienza la vuelta al mundo. En ese momento, solo está hecho de soledades que se añaden a las de los emigrantes. Familias de lo alto de las colinas, ellos son hoy el Montferrat del extremo de la tierra. La palabra tierra puede decir todo. Para los habitantes de lo alto de las colinas es la carta que trae el cartero del valle y cuyos sellos y matasellos dicen casi siempre un país de América.

El Chicago en el que tú viviste ya no existe. Salvo en los álbumes y en los documentos de época. Lo que tú has traído de allí se desmiga con el tiempo. Chicago solo ha sido una reanudación del guión inaugurado por el Magnífico pero con Augusto, esta vez.

Los asesinos del capital le habían arrojado a un lago después de haberle metido trece cuchilladas. Y tú volviste a marchar conmigo en ti, en dirección a las colinas.

La primera vez que tú volviste a las colinas era después de la muerte del Magnífico para (según los pronósticos) morir allí de tuberculosis, el mal de los pobres de entonces. El transporte se hizo con la carreta de frutas y verduras.

El arrozal mira la cámara, y la cámara acepta esta mirada. En ella has venido a colocarte después de dos años negros de enfermedad, curvada sobre la llanura de después de las colinas, tu peso calculado en sacos de arroz. Los pájaros de tus árboles no han sido nunca poetas de huracán —han dicho siempre la labor, la paciencia y la espera por encima de todo—. Y si la luna ha

sido inventada encima de las colinas es para allí ayunar las más de las veces.

Aquí las estrellas rivales (de arriba y de abajo) mezclan su saber que de noche mantiene sobre el arrozal lo incierto, lo frágil, lo contradictorio. El alba lo disuelve como si solo quisiera mostrar la parte laboriosa de las cosas. Es lo que cantan todavía los antiguos del arrozal de aquellos años. Sobre cada espiga de arroz, compañera de varios silencios, el universo se vuelve un conjunto de metáforas.

Reunidos bajo esta luz, todos tus años jóvenes (a la espera de la desmesura que lava la usura secular) dicen que toda la emigración de Montferrat comenzaba allí. El mapa del mundo era el contrato de trabajo en el arrozal el que lo reproducía. Solo el mapa, pues Turín, Chicago, París, Mónaco, Barcelona e incluso Casale algunos días siguen siendo un agrandamiento de un trozo de colina. Por todas partes la colina permanece fundamental. El amor es la mirada abierta sobre el ser de la amada, pero que la atraviesa para alcanzar la cumbre del árbol y ponerse en armonía con los pájaros que allí vienen a cantar.

7

Los Macarrones —(los nombres que se da a los emigrantes son ante todo culinarios) Macaroni— se decía de los hombres que en la emigración eran ellos también de las colinas. Augusto (el que te había elegido) era uno de ellos.

—Vino al salir de la guerra (Caporetto, Piave, Monte Nero... solo nombres que lloran, diez heridas que anticipan ya las de Chicago). Yo no lo vi nunca grande sino alto... Me tomó y lo seguí por todas partes en el mundo.

Era pelirrojo, tenía los ojos azules (cuando el azul es líquido). El medio día de las campanas que se responden en la sonrisa, y el hormigueo de los proyectos como astros por encima de la cabeza.

Los Macarrones son esos seres enormes, elementales que mueren lejos de las Colinas continuando su camino hacia Ellas.

Mezclas, tejidos, fascinaciones, cromosomía, los momentos de la existencia terminan siempre en el curso de las edades por encarnarse, saltando de una a otra. Durante los últimos años de tu vida has visitado sistemáticamente todas las iglesias del Piamonte o de otras partes, has hecho todas las peregrinaciones, has frecuentado todos los museos. Te creía en busca de la época de la Fe de la que seguías siendo una de las supervivientes. Te decías en busca de los colores que sostenían el mundo y yo te llamaba «Mi vieja dama indigna»...

Hay siempre un momento en que los pájaros de Giotto a los que se dirige San Francisco de Asís se convierten en los pájaros de nuestro propio jardín, el perro de San Roque se convierte en el propio personaje del destino, en el anciano del juicio final, en lo alto de la Sixtina, en nuestro vecino. Y la Primavera de Botticelli en nuestra propia primavera.

8

Todo eso tú lo sabías desde mucho tiempo atrás, y decías señalando a uno de los personajes de las capillas del Sagrado Monte: «¡Es uno de esos...!».

Y «uno de esos» ocupaba sitio en la estación de Turín, se hundía en el barro del arrozal, o se tomaba algunas horas de respiro obligado en el barco de los emigrantes.

Algunas veces las albas y los crepúsculos sobre las colinas se convertían en una larga espera de ESOS.

Y UNO DE ESOS se abría camino a través de las vidas yuxtapuestas en el espacio por los hermanos Tabachetti o Moncalvo, todos pintores.

Complicidades y comuniones se topaban con los objetos de todos los días, unas veces morían por ello, otras sacaban una evidencia de registro civil. Antes que ellos, otros personajes, en otras formas de expresión (¿de qué otras capillas?) han dirigido sus siluetas (previstas para otra historia) sobre vuestros lugares de trabajo —a través del mundo—.

Sumarlos es contar la Historia del Siglo.

Manos de mi madre estabais al lado de cada uno de sus gestos. Ellos han construido el mundo sobre los dos hemisferios. Vosotros formabais parte de ESOS.

Unas veces vosotros erais la pregunta. Otras, la respuesta.

Dijiste:

—El padre era como si las huellas que dejaba detrás de él fueran de los lobos. Gritaban tras su paso, con la voz de los muertos.

Nunca he sabido si se trataba de Augusto o del Magnífico. Pero el padre era uno de ESOS.

Y «esos» en sus capillas proporcionaban sueño y realidad a todos los ausentes de las colinas. En cualquier estación, sabían decirse buenos días sonriendo. Allí empezaba una aventura bien distinta.

9

¿De qué manera empiezan estos diálogos que somos? ¿Quién, pues, sustrae a las garras del tiempo velludo (y siempre efímero) algo que permanece y que la palabra hace persistir? Tú has estado siempre investida de esta Cuarta Palabra, y todos los animales te han dado siempre (en el sentido de don) la respuesta.

Ha habido perros en cada época señalada de tu vida.

Ese de tus pulmones quemados al que (no sin razones) tú atribuías la curación, ese testigo de tu matrimonio, ese que iba a saludar a los ahorcados de Chicago en su penúltimo refugio, ese de Augusto que murió el mismo día que él, ese de tu muerte y que al entrar en la iglesia se puso delante de la primera fila como si viniera a reclamar tu última morada, y que le pertenecía.

Como todos se han llamado Pinot, yo tengo ahora la impresión de un solo y único perro que ha acompañado toda tu vida.

La Cuarta Palabra ha hecho de Pinot un cantar de gesta, una epopeya, una gigantomaquia.

Buenas son las leyendas pues son un memorial. Pero, ¿para quién Muy-Alto, y por quién las leyendas van a ser interpretadas?

La cámara está puesta allí donde yo nací de ti sobre la Media Cornisa que cuelga sobre el museo oceanográfico monegasco. Pero está puesta al mismo tiempo sobre uno de los capítulos infinitos del cantar de gesta donde queda dicho cómo Pinot consiguió llevarte desde la Media Cornisa al museo oceanográfico donde te esperaba Augusto el milagrosamente curado de Chicago...

En el museo había una ballena y es allí donde seis meses más tarde te puse por única vez en tu vida el uniforme, te convertiste en guardesa de peces.

Después, esta ballena ha reunido siempre nuestros destinos como una cadena montañosa reúne las montañas. Ella fue el rasgo fundamental que confiere originalmente su unidad y su determinación a los dones del destino. Tu mirada puesta cada día sobre la Historia de los Océanos —y los remedios que había que aportar para que continúe siendo historia ante los ojos de los visitantes— fue el gran momento de tu vida.

¡Oh, Madre!

10

¿Qué es esto, tú ausente del paisaje?

Las posibilidades de cielo, de árboles, de pájaros, de dramas, de catástrofes de las que tú eras la única capaz de aproximarte se están desvaneciendo.

La lechuza del tejado encima del reloj solar se ha marchado. Sobre las carreteras de las colinas que guarda todavía el perro de San Roque, la tempestad continúa proclamándose el resultado del caos sagrado del que tú eres ahora uno de los personajes.

11

El retorno a las colinas que debía ser el último hizo de estas colinas el lugar de exilio de toda una vida. El habla piamontesa (cualesquiera que fueran las rotaciones de la tierra), que tú dispersabas a través del mundo, estaba muriéndose allí «como había muerto Garibaldi» y en tu espíritu era el mismo personaje. Te hacían falta sus palabras con las que la montaña responde en eco a la fraternidad, y el río a la conquista. ¿Pero cómo reencontrarlos con una vida que huía acribillada con más cuchilladas que el saco de Augusto en el lago Calumet? Los del retorno de tía Madalena, de las huelgas del 36, de

la muerte de tu madre, los conmemorativos de Sacco y Vanzetti... (los conmemorativos de una cometa de la que tú te las ingeniabas para alabar los múltiples poderes e incluso los que, cuando tú marchabas para las Américas y a otras partes, sabían estar ahí para hacerte el mismo guiño que un contrato de trabajo).

Solo Augusto y el Pinot dinástico pasaban por otras jurisdicciones. San Roque para el Perro-San Francisco de Asís para Augusto («es el único que yo salve de todo tu paraíso que es un montón de empedernidos reaccionarios, e incluso reaccionarios estalinistas como este San Antonio...»).

Tenían por encima de todo este silencio que se nutre en lo alto de las colinas y que termina siempre por hacer preguntas al valle. Tú, tú estabas entre los dos.

El recorrido para ir de tu casa a Crea se hacía casi siempre a pie, y tú lo llamabas el recorrido de la mirada de los árboles... pero con una doble vista.

¿Eran los tiempos del Antiguo Testamento los que inventaban el espacio Montferrat? ¿Era el espacio Montferrat el que inventaba los tiempos del Antiguo Testamento?

Detrás de cada capilla hay un pasado cósmico que hace omnipresentes hombres y animales de piedra o de terracota: la tentación de participar en los porqués de sus miradas.

Tú nos has aportado una nueva Laetitia, la de las flores. Sobre tu colina el jardín ha ocupado siempre más sitio que la casa. Una velada de día y de noche, en espera del destino. Cada verano las flores se convertían en el advenimiento del arte de predecir. Conducía al Monte Sagrado.

Los de las colinas saben al volver que los personajes de las capillas se continúan (como el cumplimiento de una profecía) de un pueblo a otro, a través de las estaciones y de los años.

Se continúan con la Virgen y el Cristo portadores de este *kirsch* por el que se pirran tus pobres. Inscriben su piedad alrededor, incluso si es siempre por defecto como Dios actúa. En el Monte Sagrado lo que no puede dejar de aceptar es su pertenencia a la tierra. Estos rostros con los que los franciscanos rehacían todos los recorridos de la Biblia, tú sabías reconocer en ellos tu pasado.

Tantos ángeles como acontecimientos en tu vida
los de los muertos de la Gran Guerra
los de los prisioneros de la Resistencia
los del tío Angelo
los del tío Armando
los del fascismo
los del asesinato de los hermanos Rosselli.

Han venido del fondo de las edades, cargados de mensajes desconocidos para ellos mismos. Cuando la noche iguala al día se tiene la impresión de que el Monte Sagrado es el resultado del pensamiento justo de los árboles.

Incluso condenado el olmo vive sus últimos esponsales con la historia que las capillas quisieran contar. Cada árbol allí es un enigma, y más todavía una fiesta origen de todos los acontecimientos que desde los sueños de San Eusebio se han esparcido por la región.

12

San Eusebio por el que Crea fue soñada comienza a cantar, de la manera un poco demasiado lírica que es la suya.

—La fiesta es el origen de la historia de la humanidad. El nombre de Laetitia ha surgido de la fiesta. Entonces los gestos de Laetitia se convierten en fundadores de una historia de la humanidad (¿Cuál? Poco importa... Estamos contentos de formar parte de ella).

13

San Francisco que tenía costumbre de ello ha cantado también:

—Estas colinas que buscan compartir el sufrimiento de un dios hasta inventar uno en 21 capillas son como tantos gestos del mundo entrando en la luz...

El perro de Roque que no tenía costumbre de ello ha añadido simplemente

—No son el mundo.

Pero el uno sin el otro ya no pueden ser.

14

Tú no respondiste. Pero mucho tiempo después has preguntado (y al recordar el corazón se me abre...):

—¿Y si la ballena fuera la Virgen del Monte Sagrado?...

15

Una vez. Una sola vez tú te adelantaste al eterno retorno, después de la catástrofe: el Magnífico muerto en las calles de Marsella, Augusto en su saco de Chicago, Angelo de América suicidado por amor, el filo de la hoz cayendo como en una alegoría sobre la cabeza de Dionigi el antepasado absoluto... Personajes sin rasgos sin fotografías, pero de los que quedan todavía lugares, e incluso rostros enteros para decirlos: Monbello, Castel San Pietro, Camino, Castello Merli. Y reuniéndolos todos como un mausoleo erigido contra la muerte del siglo: la granja de los fuegos fatuos.

Mujer de negro, como todas tus antepasadas.

Negro ininterrumpido, como casi siempre el luto era ininterrumpido.

Época de la Resistencia: mujer de negro.

Armonía de los tiempos.

Tu hijo acababa de ser condenado a muerte. Tú habías recibido la noticia por un inspector de policía que tenía acento corso. De esta noticia solo te quedó el vacío, y el acento en el que este vacío había ahondado.

La gracia tú venías a pedirla a los tuyos —en piamontés—, a los que sabías por qué dirigirte. Pues desde hacía siglos la luz temblorosa de los cirios decía en el Monte Sagrado que sus personajes estaban previstos.

Tengo todavía, como las imaginaba preso, la forma de tus manos, el color de los ojos, también el de los cabellos recogidos por un moño detrás de la cabeza —más lo inverosímil que aportan las palabras a toda reconstitución fuera de tu presencia—.

16

Los santos forman parte de las cosas de la tierra.

Deben conservar los pies en la tierra si quieren permanecer santos. Es en esta tierra donde tú te reúnes con ellos. Nada más bajar del tren el reloj de la estación de Crescentino decía que tus pasos eran tan precisos como la hora que aquel trataba de indicar.

El pañuelo negro cubría tu cabeza, pero además venía a anudarse alrededor del cuello (como el de Augusto para las decisiones serias). Indicaba el asunto de familia, y que era de la descendencia y del futuro del hombre de la ballena de lo que se trataba.

17

Augusto cuando ponía su pañuelo negro alrededor del cuello no iba nunca a casa de los que relegaba con una palabra amplia, una palabra universo (los reaccionarios). Tenía su lugar —y lo es todavía en cierta manera hoy: Montalero...—. Los días y las noches de la Gran Guerra (la que puso fin a la civilización campesina) son también un trozo de colina. Pero un trozo de colina en el que los soldados desaparecidos son árboles que se extrañan entre los tejidos del recuerdo, y del cielo, de mezclarse con la facilidad del día.

El oficial, el suboficial, el soldado, el soldado todavía como en la guerra, pero esta vez portadores del silencio de las cosas. Al recorrer este monumento a los muertos, vegetal, Augusto nombraba el enigma: un movimiento continuo de gestos y de acciones del que él era el único que conocía los pormenores.

Hacia ellos partió la noche de vuestro matrimonio al asalto de nunca se ha sabido qué enormidad. Le habían buscado toda la noche y al alba le ha-

bían encontrado sin conocimiento, a los pies de estos árboles conmemorativos. (Augusto el Pacifista era un lugar de violencia —la hacía nacer a su alrededor—, sus confrontaciones tenían el gusto del rayo, y la palabra —en sus sentencias— la presencia de la tempestad desatada).

Para ti los montes de la guerra era la hora azul de las colinas. Incluso si en algunos momentos ella cubría la tierra, ellos permanecían hundidos en alguna parte en el siglo con tus veinte años.

18

Para nombrarte, aquel día, habría que pasar de la alegría a su superfluo. Superfluo (un flujo que corre por encima de él y que por ahí mismo se sobrepasa) tú lo eras. Por ti, las capillas del Monte Sagrado se volvían este superfluo en el que los pintores de todos los tiempos han reunido siempre el pensamiento de la tierra. Y es con este pensamiento con el que tú la hija del Magnífico ibas a entrar en diálogo (incluso si solo fue un largo monólogo).

Detrás de ti lloraban todos los rostros de tu vida. Con ellos las ballenas cantaban en algún sitio la misma cita. La desesperanza bramaba como un ciervo en medio de los árboles del Parque Natural. Y en el claustro los exvotos rechazaban sus vestidos de humanidad sufriente. De autoridad los peños de la memoria manifestaban su presencia. ¿Le basta hoy a la cámara con sorprender a un descendiente de Pinot (con su pañuelo él también) para decir cómo aquellas cosas han ocurrido?

De rodillas (avanzando de rodillas) metro a metro, el rosario en la mano, has hecho el recorrido de 22 capillas. En cada una has pedido la vida para tu hijo.

19

¿Desde hace cuánto tiempo (siglos) las discusiones se habían callado en la capilla de los doce apóstoles? Volvieron de nuevo, como si ellos hubieran dejado de habitar el Cielo y que en efecto fueran personajes de Montferrat. Tus libros de piedad (sin embargo franciscana) estaban llenos de ángeles exterminadores. Los nazis que habían condenado a tu hijo formaban parte de ellos. Pero las cosas serias de este mundo eran estos apóstoles, estos santos cubiertos de polvo e implorando la restauración quienes les impulsaban.

Y sobre lo que quedaba de sus colores de cerámica se han originado las preguntas y las respuestas.

Tú les has dicho que los emigrantes estaban siempre buscando en cualquier sitio la prueba de fuego, que ellos se empeñaban en ver como amanecer —este día que falta cada vez para hacer una vida entera— y era hablar de los pobres.

Tú les has dicho que el pan era el fruto de la tierra pero la bendición que daba a los sentidos venía de la luz.

Tú les has dicho que los hombres eran puntos cardinales rodando alrededor de la tierra y que era su mal de espacio el que les hacía morir en el tiempo.

Tú les has dicho que los hombres de tu tiempo, su memoria y sus designios a veces inexplicables, formaban parte de los mismos pobres, de los mismos desarmados que tú, que nosotros éramos frágiles, supremamente frágiles y que dentro de esta fragilidad había una mecha luminosa obstinada que no podía apagarse pues era la prueba del fuego entre nosotros.

A las bodas de Caná de la quinta capilla, considerando la abundancia de criados y su falta de prevención, ella les interpelló con los preceptos que fueron los de Augusto toda su vida.

Más todavía, Augusto era su padre. Os diría hoy: «Entrad en la resistencia. Es la única manera de haceros creíbles».

Tú les has dicho a las Santas Mujeres que querías a tu hijo exactamente como tú lo habías dado al mundo el día de su nacimiento, amenazando con hacer del Monte Sagrado la Mata Ardiente que se quema en la Altura.

Tantos suelos fregados en tu vida de criada, frotados de rodillas, tantas escaleras (los catorce pisos del castillo Beausoleil, fregados todas las semanas) haciendo de esta ascensión un recorrido de cada día. Era una forma de continuar el trabajo. Y este trabajo sin que tú lo sepas...

20

Varios años después, este hijo, que iban quizás a fusilar, del que se trataba aquel día, decía:

—La imaginación (y el cine del que ella es capaz) debería partir de la luchas y de las realidades (esperanzas, alegrías y penas) de su tiempo, colocarlas en un encuadre y dialogar con ellas. Su aventura: la de las imágenes, palabras y sonidos nacidos de este diálogo.

Quizás aquel día a través del tiempo y del espacio oías a tu hijo decirlo... En realidad no hacía sino copiar lo que tú habías trazado aquel día en el Monte Sagrado. Él recogía el mensaje.

Tú no has sido autora de películas, has sido la fuente, por eso la cámara te busca en el Monte Sagrado.

Un cine sin película, nada más que encuadres, planos y secuencias (pero todo el mundo sabe que para el cine todo lo que está fuera del encuadre no existe). Y tú en cada uno de estos encuadres-capillas llevabas los porqués y los cómo de tu siglo (¿quién más que una capilla de Crea, por su destino en el espacio, puede aspirar al ojo de la cámara?)

21

Tú has dicho:

—Aquel día antes de llegar a la última capilla, sabía que ellos me habían escuchado. Pero permanecían silenciosos... Al subir las escaleras de la coronación he tenido entonces la impresión de que uno de ellos me había escuchado.

—Y era verdad.

22

Vuelta hacia estas colinas, ellas comprometidas también en el debate con lo invisible de las cosas de nuestra Historia, la cámara (contra todas sus referencias de cámara) habla.

Es el atardecer, pronunciado por los Alpes. En dos horas las colinas pasan por cinco colores diferentes, y la cámara dice:

—Es la hija del Magnífico que hace las pruebas de su película en color, siempre en la brecha del universo.

23

Delante de tu casa vacía: el único árbol de la colina que conoce el canto de la ballena.

Eres tú quien lo ha plantado.

Mayo de 1987
Diciembre de 2002

Epílogo

Gijón, 7 de mayo de 2004

Excmo. y Magfco. Sr. Rector,
Ilma. Sra. Alcaldesa de Gijón,
Ilmo. Sr. Director General de Universidad del Principado de Asturias,
Sra. Concejala de Santiago,
Sr. Presidente de la APFUE,
Querida Marita,
Queridos colegas y amigos:

Permitidme que empiece mi intervención confesándoos que, para mí, este es uno de los momentos más importantes de mi vida académica y personal, y, sin duda, uno de los más emotivos; pero confieso además que es uno de los más difíciles, porque, aunque acostumbrada a articular discursos para un público y a desgranar en ellos mi pensamiento, pocas veces, como ahora, siento que en la palabra manda el sentimiento. Y porque, además, hablar de Marita es, de alguna manera, hablar de mí misma.

Ante todo me considero afortunada por ser la persona elegida para pronunciar las frases que han de recoger el sentir de todos los presentes. Hay aquí voces mucho más autorizadas que la mía, mejor timbradas y de mayor categoría, voces que sin duda honrarían con más brillo a nuestra compañera. Pero en un acto como este, en el que el tiempo es protagonista, el azar, contagiado por criterios al uso en lo académico, quiso atribuirme este honor por antigüedad: no se trata en este caso de años de servicio, que también, sino de un afecto que se remonta hasta mi infancia, cuando en las aulas recién estrenadas del Instituto Doña Jimena, en Gijón, muy cerca de aquí, descubrí al mismo tiempo la sugerente melodía de un idioma extranjero y las firmes notas de una personalidad arrolladora que, en el transcurrir del tiempo, marcarían, ambas, mi futuro.

Me estoy refiriendo a 1962, a un momento, en lo social y en lo político, como también en el ámbito educativo, muy diferente al que estamos viviendo actualmente, pero en el que Marita Aragón exhalaba, entonces como ahora, aires de innovación, de optimismo y de libertad, en los que es capaz de

envolver a los que la rodean. Aquel Instituto habrá agradecido siempre que Marita le salvara de recibir solemnes etiquetas como «Stella Maris», «Sedes sapientiae», «Juan XXIII» o «Reyes Católicos», y que, a propuesta suya, llevase desde entonces la impronta de una vocación medievalista que ligó su nombre al de una ilustre asturiana, famosa por su matrimonio con *El Cid*, pero también por una energía y un coraje que parecían, en la época, reservados al género masculino. Pero el nombre no fue lo único que recibió de Marita el Instituto Doña Jimena, sino además, y sobre todo, el haber contribuido de manera decisiva a impulsar una enseñanza y una calidad de formación que desbordaba el nivel medio y despertaba en el alumno un interés por el conocimiento y la cultura más propio de niveles superiores. En la etapa que conocí, el claustro del Instituto contaba con profesores de una calidad extraordinaria, pero, en el caso de Marita, se sumaba además su categoría universitaria. Antes que catedrática de instituto, en el año 1961, ya era profesora en la Universidad desde 1956, hasta que, andado el tiempo, revestida del ropaje académico de agregada, emprendiera, con afán medievalista, su particular camino a Santiago y renunciara definitivamente a otra enseñanza.

Ya para entonces, el tiempo, y la ocasión propicia, habían transformado la distancia académica del Instituto en una relación de compañeras, por la cual compartíamos, en el mismo departamento, investigación y docencia. Era una universidad de los 70, una universidad de grandes nombres, de nobles sabios, que conservaba un regusto aún fresco a tradiciones, pero en la que bullía, al mismo tiempo, un tiempo nuevo, un aire de futuro. En nuestro entorno, Marita encarnaba ese aire nuevo, y en un claustro de «señores don» ella quiso ser siempre solo Marita. Pero ella era también un hacer nuevo, un hacer comprometido, era el reflejo de los cambios que apuntaban. Con su empuje se ampliaban los esquemas tradicionales, se formaban generaciones de otros moldes, pero dejó, por un tiempo, que fraguaran en Oviedo las aristas de un espacio filológico que apuntaba con fuerza en la Romania, para compartir sus afanes con otros compañeros.

El paréntesis en Santiago dio tiempo a que se creara, como una aspiración legítima en lo Románico, aquel Departamento de Francés, cercado ahora por terreno anglogermánico. Ejercitada en aquel otro territorio, y con la experiencia acumulada en la Dirección en occidente, Marita trajo a Oviedo sus proyectos y un entusiasmo que reactivaría de forma decisiva las trayectorias marcadas en el incipiente Departamento. Pero su estancia en el lugar del Apóstol abundaría además en el nivel de entendimiento con nuestros colegas compostelanos, tejiendo con ellos fuertes lazos de amistad, y dando realidad al tópico que nos hace a gallegos y asturianos primos hermanos. Ellos le están agradecidos, pero nosotros también a ellos, porque les «prestamos» a Marita, por algo más de un año, como agregada, y nos la devolvieron catedrática, y para siempre. Aunque, como a ella le gusta decir, estaba predestinada a serlo, y en lugar de la clásica frase «es una niña», su madre habría podido escuchar «es una catedrática».

Gijón, Oviedo, Santiago y Francia: los cuatro puntos cardinales de esta historia y cuatro lugares representados en esta mesa, lo cual no es casual, es evidente. Pero quizá tampoco casual sea que este edificio impresionante que acoge el acto de homenaje esté ligado en el tiempo a lo narrado: el 56 es el año en que termina la construcción del edificio y el año en que Marita inicia su andadura en la docencia en la Universidad de Oviedo. Los que la conocemos sabemos que Marita es más que una presencia, es magnetismo, todos tenemos la experiencia, y nos envuelve, aun sin querer, su geografía. Con ella la distancia se hace corta, porque configura el espacio y deja huella en el camino que transita. Y así, aunque ya desde hace tiempo, sienta sus reales en Oviedo, mantiene la mirada fija en Francia, y a Gijón y a Santiago en su equipaje.

En Oviedo la armaron caballero, caballero de la orden de las Palmas Académicas, en un momento (1980) perfectamente equidistante entre su primer contrato temporal como ayudante (1956) y el presente de hoy, en su homenaje (2004). Podéis hacer las cuentas. Caprichos del azar —y de la mente—, mecanismos de imán que trazan esta arquitectura. Condecorada con ese merecido reconocimiento del Gobierno francés a su labor en favor de la lengua y la cultura francesas, habría de ganar otras muchas batallas, con el valor de los nobles medievales y la ilustración de los sabios dieciochescos.

Fue un tiempo de esplendor para el Departamento y para el Área, que entonces eran uno. El impulso de Marita hizo crecer la Filología Francesa con escasos medios pero con formas que se adelantaron a los tiempos, trabajando codo a codo en seminarios cuando aún no existía en la Universidad la posibilidad de elaborar proyectos subvencionados por las instituciones, ni era habitual trabajar en equipo en nuestra área. Bajo la dirección de Marita publicamos obras colectivas en las que participábamos todos los profesores —éramos pocos entonces—, e incluso algunos alumnos: es el caso, por citar solo uno, del libro dedicado a *Hérodias* de Flaubert. Creó también una revista, *Estudios de Lengua y Literatura francesa*, que cuenta con grandes nombres entre los autores que colaboraron, como Paul Ricoeur o Georges Matoré, y de la que se publicaron cinco números. Organizó semanas culturales para implicar a los alumnos en el ámbito de la francofonía. Dirigió y participó en la elaboración de materiales didácticos, manuales de lengua francesa, prácticamente inexistentes en aquella época y aun más adaptados a la enseñanza de la lengua francesa en la Universidad, manuales que aún hoy resultan útiles. Pensando también en los alumnos elaboró antologías de textos y glosarios que facilitaron durante muchos años el aprendizaje en Historia de la lengua o en Literatura medieval. Esta labor de dirección, de formación y de estímulo al trabajo colectivo, actuaba como centro magnético que aglutinaba, y consiguió, una unión y una eficacia que pocas veces se alcanza en los departamentos; algo que hacía sentir esa sensación privilegiada de que, como diría una compañera, hoy ausente, «todos éramos de los nuestros». Os digo en verdad que, si las áreas de conocimiento se bautizaran como se bautizan los institutos, Filología Francesa de Oviedo llevaría, sin dudar, el nombre de Marita, sin el «doña», como ella quiere.

Pero no se agota aquí su obra, eso sería escaso soplo para su fuelle, y las páginas de su bibliografía están llenas de recorridos atentos por la afectividad en la épica y en la narrativa, el estilo formulario, la literatura del Grial, paralelismos léxicos, campos semánticos, calificación adjetiva, técnicas narrativas, formas de versificación, mitos y leyendas, discurso femenino, discurso epistolar, análisis comparados, tópicos literarios, traducción,... La Edad Media y el siglo XVIII. Dos pasiones, dos placeres, dos parcelas en las que disfruta y en las que enseña.

Y aún más, porque entre lides y lidias literarias ejerció otras funciones más gallardas, administrando también parcelas de la gestión universitaria. Algo que no fue nuevo para ella, puesto que ya en los institutos habían captado su calidad gestora y don de gentes, y había sido jefe de estudios en Doña Jimena, hasta su traslado a Lugones, donde inmediatamente fue vicedirectora.

Desde su llegada a Santiago hasta que, aún no hace mucho, decidió no ser más que profesora, no hubo pausa en su entrega a cargos de índole diversa. La lectura de su hoja de servicios se me antoja un relato de aventuras, una historia de conquista y de cruzadas en que Facultad, Departamento y Rectorado parecen disputársela, acechando en los ceses y en las entradas. Hasta incluso hay momentos en que dos ganan y acepta dirigir el Departamento y ser vicedecana: fue de 1977 a 1982 y de 1978 a 1983. En febrero de ese año es «vice-raptada» y será vicerrectora hasta 1984, cuando en mayo la arrebató el Decanato y cuatro años más tarde es recuperada por Ordenación Académica y Profesorado. Un intento de fuga es abortado y, sin solución de continuidad, hasta 1996, Ordenación Académica la acapara.

Y al mismo tiempo aumentaba la nómina de artículos, libros, conferencias, la dirección de tesis y otras colaboraciones, haciendo gala de esa fuerza especial que la anima y de una entrega al trabajo de la que aquí mismo tuvimos una muestra, porque, ya veis, trabajó incluso el día de su homenaje, ofreciéndonos una conferencia. Pero aún encontró siempre ratos libres para ejercitarse en los pinceles, y dedicarle tiempo a la lectura y a la buena música, a la familia, a los amigos..., y a otros pequeños seres que saben mucho de afecto pero no encajan en el protocolo, y por ello están ausentes.

Fue un buen marco Gijón para escucharte, una ciudad que elogia el horizonte, porque horizonte abriste en muchos campos, y en especial en este que hoy presentaste, la narrativa medieval, la novela cortés, la búsqueda del Grial. Un buen marco también para aplaudirte, un lugar junto al mar, ese mar protagonista en tu pintura, y fundir en ese aplauso polifónico nuestro afecto, nuestro reconocimiento y nuestra satisfacción por haber compartido hasta ahora, cada uno en su medida, tus cualidades personales y profesionales, tu dinamismo, tu sentido del humor, tu envidiable energía, tu trato afable.

Gracias, Marita, por tu trabajo y por tu amistad. Te debemos mucho más de lo que podemos expresar con palabras y con homenajes, pero esta es de las deudas que no se pagan y de las que aumentan. Y así será porque necesitamos tu experiencia, y aún reclamaremos tu influencia para avanzar por

sendas ya trazadas y por las que demanda ahora el futuro. Sigue invocando a esa Jimena, heroína real y personaje, y guíanos con tu ejemplo y tu enseñanza de pasión generosa y de modestia, para que sepamos conducir por Europa, con acierto y armonía, esta cedilla que el logotipo del congreso convierte —ojalá que premonitoriamente— en una acogedora espiral indefinida, en una dinámica infinita.

En nombre de muchos, muchas gracias Marita.

María Luisa Donaire

Índice alfabético de autores

1. Aguilà Solana, Irene: «Viajeros franceses y tabaco en la España del siglo XVIII: aspectos costumbristas».....	1079-1087
2. Álvarez Castro, Camino: «Enunciados en futuro, inferencia interpretativa y tratamiento polifónico».....	757-764
3. Álvarez de la Rosa, Antonio: «La pena de muerte en el espacio de Víctor Hugo»	1089-1095
4. Álvarez González, Severina: «La polyphonie dans l'unité didactique»	943-949
5. Álvarez Molina, Dalia: «Jorge Semprún 'vous salue bien'»...	69-76
6. Álvarez Prendes, Emma: «'Eppur si muove', ou la concession devant l'Inquisition».....	765-771
7. Álvarez Rubio, M ^a del Rosario: «Reescrituras del teatro clásico español representadas en la Francia del siglo XIX: <i>Le Collier du roi</i> de Hippolyte Lucas»	77-83
8. Andrade Boué, Pilar: « <i>Tous les matins du monde</i> de Pascal Quignard et sa réécriture cinématographique».....	85-92
9. Andron, Marie-Pierre: « <i>Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979</i> ou la mise en jeu du 'je' de l'écrivain chez Gabrielle Roy»	93-100
10. Aragón Cobo, Marina: «Éplucher le lexique de la gastronomie, un régal de polyphonie».....	1097-1105
11. Aragón Fernández, M ^a Aurora: «¿La novela bretona es siempre cortés?: intertextualidad y polifonía del tema amoroso en la narrativa de los siglos XII y XIII»	3-20
12. Aragón Ronsano, Flavia: « <i>Germinie Lacerteux</i> de los Goncourt en España».....	101-107
13. Arnal Gély, Anne-Marie: «Polyphonie et discordances à l'Exposition coloniale de 1931 à Paris-Vincennes»	1107-1113
14. Arráez Llobregat, José Luis: «Diálogo de enunciadores y jerarquía»	109-116
15. Arregui Barragán, Natalia: «La monodia estilística en traducción literaria».....	1005-1012
16. Artuñedo Guillén, Belén: «Panorama de la última canción francesa: intertexto y polifonía (II)».....	1115-1119

17. Aubry, Anne: «Forme et signification du motif religieux dans <i>Angéline de Montbrun</i> de Laure Conan et <i>Indiana</i> de George Sand»	117-124
18. Avendaño Anguita, Lina: «Enfance de Nathalie Sarraute: une voix scindée»	125-132
19. Bango de la Campa, Flor M ^a y Prieto López, Virginia: «Las locuciones: a-/dis-/poli-fonía»	773-780
20. Bateau, Michel L.: «Méta-rêveries dans <i>Si les Sansoucis...</i> , de Jean-Claude Germain»	133-140
21. Baynat Monreal, Elena: «La española en la literatura de viajes del siglo XIX: la intertextualidad entre los relatos de viaje por España de Théophile Gautier, Alexandre Dumas y <i>Carmen</i> de Mérimée».....	141-148
22. Bénit, André: «Intertextualité dans l'oeuvre de Norge»	149-155
23. Benito de la Fuente, Javier: «Panorama de la última canción francesa: intertexto y polifonía (I)»	1121-1125
24. Benoit Morinière, Claude: «Marguerite Yourcenar y la manía de la escritura»	157-164
25. Birkemeier, Sven: «Sources d'inspiration et leurs traces dans <i>Venceslas</i> (1647) de Jean Rotrou»	165-171
26. Boisen, Jørn: «Polyphonie musicale chez Milan Kundera» ..	173-179
27. Bonnet, Dominique: «De Juan Ramón Jiménez à Jean Giono: comment 'Aguedilla' devient 'Zulma'»	181-187
28. Bruña Cuevas, Manuel: «Vicente Salvá, plagiaire? Son dictionnaire bilingue français-espagnol (1856)».....	781-787
29. Buelvas Garay, Alfonso Rafael: «Intertexte et identité: d'Émile Nelligan à Claude Beausoleil»	189-195
30. Burrial Sancho, Xavier y Verrier Delahaie, Jacky: «Recours à la polyphonie pour l'interprétation d'énoncés en classe de FLE»	951-958
31. Caamaño Piñeiro, M ^a Ángeles: «Polyphonie chinoise en France: l'art de la calligraphie»	1127-1133
32. Camarero Arribas, Jesús: «Reescritura y metatextualidad»...	197-203
33. Cantón Rodríguez, M ^a Loreto: «Espacios y elementos intertextuales en la obra de J. M. G. Le Clézio».....	205-211
34. Carol Gres, Mireia: «Traducir la intertextualidad de los textos periodísticos (II)»	1013-1019
35. Carpentier, André: «Ocho observaciones acerca del escritor como paseante urbano»	21-35
36. Carriedo López, Lourdes: «De lo polifónico e 'indecible' en la narrativa de Tahar Ben Jelloun»	213-220
37. Casal Silva, M ^a Luz: «Le 'temps' verbal»	789-796
38. Ciprés Palacín, M ^a Ángeles: «Étude des marqueurs dialogiques dans le récit occitan <i>Vida de Joan Larsinbac</i> de Robert Lafont»	797-805
39. Coca Méndez, Beatriz: «El robo de las campanas de Notre-Dame: fantasía rabelaisiana sobre un pretexto folclórico»..	221-227

40.	Corral Fullà, Anna: «La polyphonie en poésie: lecture et musicalisation d'un poème de Baudelaire»	807-813
41.	Cortijo Talavera, Adela: «L'univers romanesque de Boris Vian à rythme de jazz»	1135-1143
42.	Dahmany, Khalid: «La question de 'la mise en abyme' dans <i>L'Emploi du temps</i> et <i>La Modification</i> de Michel Butor: du texte au poly-texte».....	229-235
43.	De Agustín Grijalbo, Javier: «L'intertexte: opérations et applications au FLE»	959-965
44.	Demaizière, Françoise: «Écriture virtuelle de ressources pédagogiques».....	1237-1243
45.	Díaz Fernández, Mario: «Intertexto virtual: el formato digital»	1253-1260
46.	Donaire Fernández, M ^a Luisa: «Dialogismo constitutivo de la lengua»	923-929
47.	Donaire Fernández, M ^a Luisa: «In honorem Marita Aragón» .	1285-1289
48.	Elwes Aguilar, Olga: « <i>El libro mudo</i> de Ramón Gómez de la Serna: entre el silencio mallarmeano y el impulso vitalista de Gide»	237-243
49.	Espuny Monserrat, Janina: «Le sujet qui se cache... Différentes manières de ne pas s'impliquer, ou de se déguiser».....	815-823
50.	Espuny Monserrat, Janina: «Polifonía discursiva y/o lingüística»	931-934
51.	Estrada Medina, Marta: «Les marques phoniques de la polyphonie et la 'question écho'».....	825-832
52.	Fernández Menéndez, Mercedes: «Intertexto(s) y polifonía(s) virtuales: el formato digital»	1231-1236
53.	Fernández Tavil de Andrade, Bárbara: «Scarron. La parodia de <i>Hero y Leandro</i> ».....	245-255
54.	Figueroa Lorenzana, Antón: «Circulación de textos y campos sociales: la polifonía que sobreviene».....	37-49
55.	Gallego Hernández, Daniel: «Algunos aspectos en torno a la traducción (español-francés) del nombre propio como referente cultural. El caso de la tira cómica de <i>Mafalda</i> » ...	1021-1030
56.	Gamoneda Lanza, Amelia: «Micro-(s)copies. Michon et l'autobiographie en éclats»	257-263
57.	García Casado, Margarita: « <i>Talismano</i> d'Abdelwahab Meddeb: pensée soufie et subversion».....	1145-1151
58.	García Cela, Carmen: «Arpentages: <i>Le Bibliothécaire</i> de Jean Romain»	265-271
59.	García Pradas, Ramón: « <i>Aucassin et Nicolette</i> : reencuentro y parodia del cantar de gesta y la narrativa cortés»	273-281
60.	Gatti, Armand: «Il tuo nome era Letizia/Tu nombre era Alegría». Traducción de José M ^a Fernández Cardo	1269-1282
61.	Gómez Ángel, Brisa: «Échos baroques dans la poétique éluar-dienne de <i>Mourir de ne pas mourir</i> »	283-290

62.	González Dopazo, Olaya: «Gabrielle Roy: escritora inmigrante frente a personajes inmigrantes».....	291-296
63.	González Doreste, Dulce: «La disposición de los elementos decorativos y su función en la interpretación de la obra medieval».....	297-303
64.	González Fernández, Francisco: «Présences de Gatti»	1263-1267
65.	González Hernández, Ana T.: «Un estudio de los marcadores polifónicos en <i>Les demoiselles sous les ébéniers</i> de Suzanne Prou».....	833-840
66.	González Menéndez, Lidia: «S'exiler de l'exil: <i>Rue Deschambault</i> de Gabrielle Roy»	305-311
67.	Gonzalo Santos, Tomás: «Intertextualidad, recepción de la obra literaria y literatura comparada».....	313-318
68.	Grijalba Castaños, Covadonga: «Presencia musical en la prosa de Henri Bosco»	319-325
69.	Guijarro García, Rafael: «La narration impossible: le bal de T. Beach dans <i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i> »	327-334
70.	Hermoso Mellado-Llamas, Adelaida: «Polyphonie et concession: le cas de <i>cependant</i> »	841-849
71.	Herrero Cecilia, Juan: «Polifonía, intertextualidad y arquitectualidad en <i>La Chevelure</i> de Maupassant»	335-341
72.	Höfer y Tuñón, Farida M ^a : «En suivant les traces de Calderón: l'innovation dans la comédie en France par Antoine Le Métel d'Ouille»	343-349
73.	Ibeas Vuelta, Nieves: «Michel del Castillo: el texto único en permanente reescritura»	351-357
74.	Iñarrea Las Heras, Ignacio: «Las voces del peregrino: el <i>Voyage d'Espagne</i> de Guillaume Manier (1736)»	1153-1160
75.	Jiménez Salcedo, Juan: «Intertexte et orgie: Andréa de Nerciat et l'imaginaire érotico-pornographique au XVIII ^e siècle»	359-365
76.	Jorge Chaparro, M ^a Carmen: «Relación entre ciertos campos semánticos y el desarrollo de la acción en <i>Le Pèlerinage de Charlemagne</i> »	851-857
77.	Juan Oliva, Esther: «Debates en torno a la enseñanza del francés, la transición del siglo XIX en España»	967-974
78.	Kwik, Esther: «La traduction de l'humour: une réécriture polyphonique»	1031-1037
79.	Lamalfa Díaz, José Miguel: «La 'rose', alegoría inacabada» ..	367-373
80.	Lipscomb, Antonella: «Autobiographie et photographie dans <i>Roland Barthes par Roland Barthes</i> »	375-380
81.	Llorca Tonda, M ^a Ángeles: «Traducir la intertextualidad de los textos periodísticos (I)».....	1039-1043
82.	Llort Llopert, Victoria: «La música como tema y como escritura en la novela contemporánea»	381-388
83.	Lojacono, Florence: «L'île toujours un peu plus loin...»	389-395
84.	López González, Sara: «Au sujet de <i>La Passion du Général Franco</i> ».....	397-404

85. López Martínez, Marina: «Le tissage de textes dans un polar au féminin: <i>L'éloge de la phobie</i> de Brigitte Aubert».....	405-412
86. López Vázquez, Miguel Ángel: «En haine du théâtre monolithique: Gatti dans son trou»	413-419
87. Losada Goya, José Manuel: «La littérature espagnole en France au XVII ^e siècle: réception et prévention esthétiques».....	421-428
88. Lozano Sampedro, M ^a Teresa: «La reinterpretación mítica y simbólica en un relato de Michel Tournier: <i>La fugue du Petit Poucet</i> (Conte de Noël)».....	429-435
89. Macho Vargas, Azucena: «Reescritura, <i>collage</i> y ampliación en las novelas de Albert Cohen»	437-444
90. Maciá Espadas, Natalia: «Les nouvelles technologies et le français du tourisme».....	975-981
91. Martínez Cuadrado, Jerónimo: «Lo metaliterario en <i>Les Regrets</i> de Du Bellay»	445-451
92. Martínez García, Juan Ángel: «La canción como polifonía de la clase de francés»	983-991
93. Martins, Celina: «L'intertextualité à la manière d'Ananda Devi. Poétique de la réécriture et du palimpseste»	453-459
94. Méndez Robles, Pedro Salvador: « <i>L'Auberge Rouge</i> de Honoré de Balzac entre <i>De Quelques Phénomènes du Sommeil</i> y <i>La Fée aux Miettes</i> de Charles Nodier».....	461-467
95. Mendoza Ramos, M ^a del Pilar: «La identidad polifónica de las farsas francesas de los siglos XV y XVI»	469-475
96. Miñano Martínez, Evelio: « <i>Cent ballades d'amant et de dame</i> : les tensions d'un univers lyrique polyphonique»	477-484
97. Molina Romero, M ^a Carmen: «Michel del Castillo et Rodrigo de Zayas: un dialogue au-delà des siècles».....	485-491
98. Montes Nogales, Vicente: «Héroes y heroínas en las epopeyas africanas, una difícil relación».....	493-499
99. Moreno Cabrera, Octavio: «Essais d'autobiographie romanesque: <i>L'image fantôme</i> d'Hervé Guibert»	501-507
100. Moscardó Rius, Joana: «Isabelle Eberhardt: nomadismo e identidad».....	1161-1167
101. Navarro Domínguez, Fernando: «Des énoncés sur d'autres énoncés: quand le slogan imite le proverbe».....	859-867
102. Niembro Prieto, Antonio: «De 'Aváγκη' a 'Anarkia'.....	509-516
103. Ninanne, Dominique: «'Cherchant les Indes, nous dûmes inventer l'Amérique' ou comment la mise en scène d' <i>Amphitryon</i> de Kleist aboutit à une adaptation de Michèle Fabien»	517-523
104. Oliver Frade, José M. y Curell Aguilà, Clara: «Traducir poesía: un poema canario de Max Elskamp».....	1045-1050
105. Orejudo Prieto de los Mozos, Patricia: «La protección de los derechos de autor en internet: aspectos de Derecho internacional privado y resolución alternativa de litigios en línea»	1245-1252

106. Palacios Bernal, Concepción: «Historias de Nodier sobre fondo de paisaje»	1169-1176
107. Peral Crespo, Amelia: «De 'Flytemnestre' à 'Samsonge'. Histoire d'une réécriture ou le jeu de l'imbrication chez Cixous»	525-532
108. Pérez González, Lourdes: «Rastreado la pluralidad en el texto traducido...»	1051-1058
109. Pinilla Martínez, Julia: «De la 'traducción' de los glosarios científico-técnicos en el siglo XVIII y su contribución a la creación del léxico especializado»	1059-1065
110. Pino Serrano, Laura: «La insubordinación de las subordinadas: coordinación, incrustación y correlación»	869-876
111. Pintado, Christiane: «Variations hypertextuelles dans la littérature de jeunesse à partir des <i>Contes</i> de Perrault: À la recherche du <i>Petit Chaperon Rouge</i> dans trois albums contemporains»	533-539
112. Plantin, Christian: «Un modèle dialogal de l'argumentation»	737-755
113. Popa-Liseanu, Doina: «'Nous avons tous pillé'»	1177-1184
114. Pujante González, Domingo: «Les subversions d'un homme panique nommé Topor ou la réécriture ludique de l'histoire de la religion et de la littérature»	541-547
115. Quaghebeur, Marc: «Polyphonie et littératures francophones»	51-68
116. Rajoy Feijoo, M ^a Dolores: «La esfinge intertextual de Verne»	549-556
117. Ramos Gay, Ignacio: «La <i>unmotherly mother</i> en Wilde y Sardou»	557-563
118. Raskin, Lydia: «La bande dessinée francophone: hypertextualité et hypervisualité»	1185-1192
119. Raventós Barangé, Anna: «El palimpsesto kleistiano: sobre las recreaciones de Jean Grosjean y Fabienne Pasquet»	565-573
120. Ribelles Hellín, Norma: « <i>L'Amant</i> de Marguerite Duras: littérature et cinéma, traduction et adaptation»	575-581
121. Ripoll Villanueva, Ricard: « <i>Théâtre/Roman</i> d'Aragon, une dissolution de l'identité par l'écriture»	583-588
122. Rodríguez Navarro, M ^a Victoria: «De ríos y puentes. 'L'onde si lasse' de Apollinaire»	589-595
123. Rodríguez Pedreira, Nuria: «La corrélation dans la subordination circonstancielle»	877-885
124. Rodríguez Rañón, Xosé Carlos: «Le complément adverbial de lieu en français et en galicien: étude comparée»	887-893
125. Romeral Rosel, Francisca: «Imitation et invention de l'Histoire au XIX ^e siècle: <i>Le Capitaine Fracasse</i> de Théophile Gautier»	597-603
126. Rufat Perelló, Hélène: «À l'écoute des chants de la terre d'Eugène Savitzkaya»	605-611
127. Ruiz Quemoun, Fernande: «Le discours rapporté et le discours allusif, sources de polyphonie»	895-903

128. Saiz Cerreda, M ^a del Pilar: «Le désert: une image intertextuelle dans les lettres d'Antoine de Saint-Exupéry».....	613-619
129. Sánchez Hernández, Ángeles: «Reescritura e ironía en <i>Au piano</i> de J. Echenoz»	621-627
130. Saura Sánchez, Alfonso: «La 'comedia' que vieron los madrileños el primero de mayo de 1808: adaptación y éxito de dos melodramas de Pixérécourt»	629-635
131. Serrano Belmonte, M ^a Carmen: «La femme antillaise: un mythe littéraire»	637-641
132. Sirvent Ramos, Ángeles: «Intertextualidad y lectura».....	643-651
133. Solà Solé, Pere: «Presencia de poesía árabe y española en <i>Le Fou d'Elsa</i> ».....	653-660
134. Solé Castells, Cristina: «Yo frente al otro: la visión de Alemania en la obra de Albert Camus»	1193-1200
135. Soler Pérez, Ana: «La voix 'off' comme élément structurel dans le récit filmique <i>La nuit sacrée</i> »	1201-1207
136. Supiot Ripoll, Alberto: «L'abbé Mugnier, hier et aujourd'hui».	661-669
137. Swoboda, Tomasz: «Pour une polyphonie transversale. Le cas de Roger Caillois»	671-678
138. Tamarit Vallés, Inmaculada: «Le regard du voyageur français sur la femme espagnole et la galanterie au XVIII ^e siècle» ..	1209-1215
139. Tejedor de Felipe, Desiderio: «Point de vue et construction de l'ethos linguistique»	905-911
140. Tiayon, Charles y Tolosa Igualada, Miguel: «De la 'polyphonie traductionnelle'».....	1067-1075
141. Tomas, Ilda: « <i>Les vagabonds de l'écritoire</i> ou Mac Orlan à la recherche de son âme»	679-687
142. Tomé Díaz, Mario: «FLENET: Français langue étrangère et internet: un projet de recherche et un dispositif pédagogique pour le FLE»	993-1001
143. Torrens Frandji, Martine: «P. Jaccottet et le 'magique cordouan': relais et inscriptions».....	689-697
144. Urzaiz Ramírez de Haro, Isabel: «La dinámica del engaño en un relato de Pierre Louÿs: <i>Ariane ou le chemin de la paix éternelle</i> »	699-705
145. Vázquez Molina, Jesús: «Diálogo de enunciadores y jerarquía»	935-940
146. Vázquez Molina, Jesús: «Viaje al centro de la polifonía».....	913-919
147. Vega y Vega, Jorge Juan: «Qui 'parlent' dans <i>La Modification?</i> Polyphonie et niveaux narratifs chez Michel Butor»	707-713
148. Verna Haize, Christine y Corbí Sáez, M ^a Isabel: «Les Cajuns 'nos cousins d'Amérique'»	1217-1227
149. Viselli, Sante Arcangelo: «Intertexte et fiction narrative chez Madame de Tencin»	715-722
150. Yllera Fernández, Alicia: «Rabelais y los tres Hércules. (A propósito de una célebre falsificación de la historia)».....	723-734

ediuno

Ediciones de
la Universidad
de Oviedo

400
cuarto
centenario



Universidad
de Oviedo
1608-2008