

ESTUDIOS ROMÁNICOS



FECYT 201/2022
Volumen de Estudios de Romanística (2016)
Válida hasta el 22 de julio de 2023

*Volumen 32 2023
Universidad de Murcia
Área de Filología Románica*

Comité Científico: Michel Banniard. Universidad de Toulouse le Mirail
Salvatore Bartolotta. UNED
Mercedes Brea. Universidad de Santiago de Compostela
Fernando Carmona Fernández. Universidad de Murcia
Lourdes Carriedo. Universidad Complutense de Madrid
Bernard Darbord. Universidad de Paris Nanterre
Javier Díez de Revenga y Torres. Universidad de Murcia
José Ramón Fernández González. Universidad de Oviedo
Vespertino Rodríguez Rodríguez. Universidad de Oviedo
Rodney Sampson. Universidad de Bristol

Consejo de Redacción: Mercedes Banegas Saorín. Universidad de Valenciennes
Juana Castaño Ruiz. Universidad de Murcia
César García de Lucas. Universidad de Paris Nanterre
M. Belén Hernández González. Universidad de Murcia
Josefa López Alcaraz. Universidad de Murcia
Antonia Martínez Pérez. Universidad de Murcia
Maribel Peñalver Vicea. Universidad de Alicante
Montserrat Planelles Iváñez. Universidad de Alicante

Directora: M. Gloria Ríos Guardiola. Universidad de Murcia

Secretaria: Encarna Esteban Bernabé. Universidad de Murcia

Pedidos, intercambio y correspondencia:
Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
Apdo. 2021-30080 Murcia (España)

Correspondencia científica:
M. Gloria Ríos Guardiola
Dpto. de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe
Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Sto. Cristo 1. 30001-Murcia
e-mail: estudiosrománicos@um.es
Para el monográfico "Poesía medieval e imprenta antigua":
Antonia Martínez Pérez
e-mail: antonmar@um.es
Josep Lluís Martos. Universidad de Alicante
e-mail: jl.martos@ua.es

Depósito Legal. MU-129-1981

I.S.S.N.: 0210-4911

Imprime: Servicio de Publicaciones-Universidad de Murcia

El volumen correspondiente a 2023 presenta el monográfico “El plurilingüismo en las literaturas románicas”, nuestra sección de miscelánea y cinco reseñas, trabajos que a través de distintas lenguas románicas nos acercan las investigaciones de veintiuna autoras y ocho autores.

El monográfico “*Plurilingüismo en las literaturas románicas*”, coordinado por las investigadoras Maribel Peñalver Vicea de la Universidad de Alicante y Cheryl Toman de la Universidad de Alabama, incluye siete trabajos sobre esta cuestión de actualidad. Presentamos además en esta sección dos textos inéditos, del escritor Nedim Gürsel y de la escritora Ying Chen respectivamente, además de dos entrevistas a las escritoras Carmen Boustani y Safaa Fathy que nos acercan la experiencia de escritura “entre dos lenguas” y nos muestran la tensión que el plurilingüismo puede provocar en sus experiencias creativas y sus vivencias.

La sección miscelánea acoge catorce excelentes trabajos en italiano, español o francés que realizan análisis en los ámbitos lingüísticos y literarios.

Elena Cuasante en “Africanas y afropeas: voces femeninas en *Crépuscule du tourment 1 melancholy* de Léonora Miano” analiza a través de los monólogos de cuatro mujeres cuestiones tan urgentes como las identidades fronterizas, el feminismo africano o el replanteamiento de las relaciones África-Europa.

Patricia Fernández Martín nos ofrece en su estudio sociolingüístico los principales valores del vocativo en castellano y en asturiano en algunos cuentos de la segunda mitad del siglo XIX.

La contribución de Mónica García Aguilar nos adentra en el siglo XVII, concretamente en la corte medicea, a través de la poesía lúgubre de Margherita Costa que se enmarca en una corriente lírica que propone la renovación de la poesía petrarquista.

El trabajo de Rubén González Vallejo aborda la falta de recursos documentales en la combinación lingüística italiano-español en el campo medioambiental y presenta el corpus jurídico-ambiental RECICLO, basado en la legislación que ha regulado en los últimos años el Plan de Economía Circular a favor de una producción sostenible mediante el uso eficiente de los recursos.

Eduardo Jorge Martínez se adentra en la prensa del siglo XIX para analizar el tratamiento que recibieron los fallecimientos de los hermanos Goncourt y su repercusión en el entorno literario, con el fin de comprender la influencia del naturalismo en la novela de finales de siglo.

Tomasz Kaczmarek rescata al dramaturgo Georges de Porto-Riche y con él el teatro francés del siglo XIX.

Carmen María López-López nos presenta *1922*, reciente novela de Antonio Rivero Taravillo en la que rinde homenaje a distintos hitos literarios sucedidos en el *annus mirabilis* de la literatura. Recrea así las encrucijadas estéticas de un contexto cultural en el que las querellas literarias entre la tradición y la vanguardia están muy presentes.

Antonia Martínez Pérez nos acerca la poesía cancioneril del siglo XV mediante el Cancionero de Llavía, que incluye un poema de Sánchez de Talavera y dos de Gonzalo Martínez de Medina bajo la rúbrica de *dezires*.

Jalal Ourya realiza el análisis de *Harrouda*, obra de Tahar Ben Jelloun, desde la perspectiva de la reescritura del hecho cultural en una lengua de adopción, liberando la palabra del yugo de la identidad comunitaria.

Aleksandra Paliczuk se adentra en un estudio del léxico relativo a la pandemia del Covid19, utilizado en textos periodísticos del ámbito futbolístico.

Pol Popovic analiza los enfrentamientos metafóricos entre la vida y la muerte que tienen lugar en las mentes y la realidad de los protagonistas de *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez. Con este trabajo nos demuestra que lo mental y lo concreto se comunican a través de la ironía y el humor.

Diego Rivadulla Costa aborda el tema de la resistencia franquista, uno de los más presentes en la novela gallega del siglo XXI sobre la memoria. Su análisis se centra en *Expediente Artieda* (2000) de Luís Rei Núñez y en *A vitoria do perdedor* (2013) de Carlos G. Reigosa. Para ello, Rivadulla parte de las propuestas teórico-metodológicas de los estudios de memoria cultural con el fin de conocer las representaciones que ambas obras ofrecen sobre la oposición al franquismo, marcadas estas por la idea de la derrota.

M^a Nieves Sánchez González de Herrero y Vicente J. Marcet Rodríguez se remontan a los siglos XIII y XIV, concretamente a la documentación del Bierzo, para realizar un análisis del léxico jurídico.

El trabajo de Ana Belén Soto cierra la sección de miscelánea y nos ofrece un estudio sobre *Désintégration*, la cuarta obra del escritor Emmanuelle Richard. Reflexiona sobre la movilidad de la población y la construcción de sociedades más inclusivas, más solidarias y más sostenibles. Para ello, Soto considera que la escritura autoficcional se convierte en una técnica narrativa que evidencia un cambio de paradigma estético-literario que favorece la exposición de los problemas más relevantes que preocupan en las sociedades modernas.

Completan el volumen correspondiente a 2023 cinco reseñas realizadas por Margarita Alfaro Amiero, Claudia Carrión Molina y Antonia Martínez Pérez, Elena Macías Otón, Manuel Martínez Arnaldos y Blanca Escobar Mengual y María Valero Redondo.

Finalmente quiero expresar mi agradecimiento a las coordinadoras del monográfico por la concepción del mismo y por la selección de autores.as realizada; a los autores y autoras de los trabajos de este volumen por confiar sus investigaciones a este medio editorial y a los revisores y revisoras que de manera tan generosa han contribuido a mejorar los resultados de estas investigaciones.

M. Gloria Ríos Guardiola

MONOGRÁFICO

(Monographic)

Monográfico “Plurilingüismo en las literaturas románicas”,

Maribel Peñalver Vicea y Cheryl Toman (coord.)

(Monographic “Plurilingualism in Romance literatures”

Maribel Peñalver Vicea y Cheryl Toman (coord.))

Le plurilingüisme dans les littératures romanes.....	11
<i>(Plurilingualism in Romance literatures)</i>	
<i>Maribel Peñalver Vicea y Cheryl Toman</i>	
Le soupir du Turc assis entre deux chaises.....	21
<i>(The sigh of the Turk sitting between two chairs)</i>	
<i>Nedim Gürsel</i>	
Pluriling.....	25
<i>Ying Chen</i>	
Entretien à Carmen Boustani.....	31
<i>(Interview with Carmen Boustani)</i>	
<i>Maribel Peñalver Vicea</i>	
Entretien à Safaa Fathy.....	37
<i>(Interview with Safaa Fathy)</i>	
<i>Maribel Peñalver Vicea</i>	
Étrangéité culturelle et linguistique chez Akira Mizubayashi :	
<i>comment dire ? ou nanto ittara iika ?</i>	41
<i>(Cultural and Linguistic Foreignness Experienced to Akira Mizubayashi:</i>	
<i>How to say? or Nanto ittara iika?)</i>	
<i>Margarita Alfaro Amieiro</i>	

Le roman marocain francophone et l’alternance codique.....	57
<i>(Francophone Moroccan Novel in the Light of Code-Switching)</i>	
<i>Abdelaziz Amraoui</i>	
Escritura translingüe en el Caribe colombiano	75
<i>(Translingual Writing in the Colombian Caribbean:</i>	
<i>Los Cristales de la Sal (2019) by Cristina Bendek)</i>	
<i>Kate Averis</i>	
Hétérolinguisme : écrire et figurer l’expérience plurilingue.....	91
<i>(Heterolingualism : writing and representing plurilingual experience)</i>	
<i>Anne Godard</i>	
Les langues : carte(s) d’identité plurielle. L’écriture autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech, entre traumatismes historiques et linguistiques	111
<i>(Languages : plural identity cards. The autobiographical writing of Rosie Pinhas-</i>	
<i>Delpuech, between historical trauma and linguistic issues)</i>	
<i>Sarah Kouider Rabah</i>	
« Cette étrangère que je suis » : Immigration, Plurilinguisme et Contestation (Copi, Nella Nobili)	127
<i>(“This Stranger That I Am”: Emigration, Plurilingualism and Protest</i>	
<i>(Copi and Nella Nobili))</i>	
<i>Anne-Laure Rigeade</i>	
Entre les langues ou la question du plurilinguisme littéraire.....	143
<i>(Between languages or the question of literary plurilingualism)</i>	
<i>Isabelle Simões Marques</i>	

MISCELÁNEA

(Miscellany)

Africanas y afropeas: Voces femeninas en <i>Crépuscule du tourment I melancholy</i> de Léonora Miano.....	157
<i>(Africans And Afropeans: Female Voices In Crépuscule Du Tourment I Melancholy</i>	
<i>By Léonora Miano)</i>	
<i>Elena Cuasante Fernández</i>	
Un estudio sociolingüístico sobre el vocativo en el cuento asturiano y castellano de la segunda mitad del siglo XIX.....	175
<i>(A Sociolinguistic Study on the Vocative in Asturian and Spanish Tales of</i>	
<i>the Second Half of the 19th Century)</i>	
<i>Patricia Fernández Martín</i>	

La poesía lugubre di Margherita Costa nella corte medicea del Seicento	193
<i>(The encomiastic poetry of Margherita Costa in the 17th century Medici court)</i>	
<i>Mónica García Aguilar</i>	
Corpus jurídico-ambiental RECICLO (it-es):	
el reciclaje a través del plan de acción para una economía circular	207
<i>(RECICLO (IT-ES) legal-environmental corpus:</i>	
<i>recycling through the circular economy action plan)</i>	
<i>Rubén González Vallejo</i>	
Autopsie de la mort des frères Goncourt dans la presse française du XIX ^e siècle	229
<i>(Autopsy of the death of the Goncourt brothers in the 19th century in the French press)</i>	
<i>Edurne Jorge Martínez</i>	
<i>Théâtre d'amour</i> de Georges de Porto-Riche face au nouveau paradigme :	
« Drame-de-la-vie »	245
<i>(Theater of Love by Georges de Porto-Riche faced with the new paradigm:</i>	
<i>“drama-of-life”)</i>	
<i>Tomasz Kaczmarek</i>	
1922, Annus Mirabilis de la literatura: los vaivenes del canon,	
entre la retaguardia y la vanguardia	259
<i>(1922, annus mirabilis of Literature: the Fluctuations of Canon,</i>	
<i>between Rearguard and Avant-garde)</i>	
<i>Carmen María López-López</i>	
Los poemas de Sánchez Talavera y Martínez Medina en 86* RL:	
selección y transmisión	275
<i>(Sánchez Talavera and Martínez Medina's Poems in 86*RL: Selection and Transmission)</i>	
<i>Antonia Martínez Pérez</i>	
La réécriture de soi dans l'autre ou l'expérimentation d'une nouvelle posture	
identitaire dans <i>Harrouda</i> de Tahar Ben Jelloun	291
<i>(The rewriting of oneself in the Other or the Experimentation of a New Identity)</i>	
<i>Jalal Ourya</i>	
Il discorso sulla pandemia del covid19 nella stampa italiana	303
<i>(The discourse on the Covid19 pandemic in the Italian press)</i>	
<i>Aleksandra Paliczuk</i>	
La vida y la muerte en <i>Del amor y otros demonios</i> de Gabriel García Márquez.....	325
<i>(Life and Death in Del amor y otros demonios by Gabriel García Márquez)</i>	
<i>Pol Popovic</i>	

“Nunca o imos conseguir”: a memoria da resistencia anti franquista
a través de dúas novelas galegas..... 339
(*Nunca o imos conseguir”: the Memory of the Anti-Francoist Resistance
through two Galician Novels*)
Diego Rivadulla Costa

Léxico jurídico en la documentación del Bierzo (siglos XIII y XIV):
servicios, tributos y rentas..... 357
(*Legal lexicon in documentation from El Bierzo (13th and 14th centuries):
services, levies and rents*)
M^a Nieves Sánchez González de Herrero y Vicente J. Marcet Rodríguez

Désintégration d’Emmanuelle Richard :
un exemple d’itinéraire transclasse dans l’extrême contemporain 373
(*Désintégration by Emmanuelle Richard:
an example of the extrême contemporain transclass itinerary*)
Ana Belén Soto

RESEÑAS (Reviews)

Approche de la culture féminine dans l’Afrique francophone. Justine Martin et
Claude Duée (eds.)..... 389
Margarita Alfaro Amieiro

Sword stone table: old legends, new voices. Swapna Krishna y
Jenn Northington (eds.)..... 393
Claudia Carrión Molina y Antonia Martínez Pérez

Parecias. Estudio lingüístico contrastivo francés-español. Lucía Navarro-Brotons 395
Elena Macías Otón

La locura celestial de San Juan de la Cruz. Salvador García Jiménez 399
Manuel Martínez Arnaldos y Blanca Escobar Mengual

El Perleone de Rustico Romano: un cancionero de la Nápoles aragonesa.
Estudio y edición crítica..... 405
María Valero Redondo

LE PLURILINGUISME DANS LES LITTÉRATURES ROMANES

Maribel Peñalver et Cheryl Toman

G. Deleuze a écrit qu'« un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. A la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue, il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas » (1993).

Néanmoins, cette langue devient d'autant plus étrangère, lorsque l'écrivain se voit forcé à l'emploi du plurilinguisme, pour des raisons politiques (exil, expatriation, etc.), ou à l'adoption d'une langue autre que sa langue maternelle, paternelle, ou sa langue natale.

Pourtant, le philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne note que « l'écriture en français est la célébration d'une co-présence des langues du monde et de leur mise en relation » (2019 : 27). Et pour reprendre les célèbres paroles de la grande écrivaine libanaise Andrée Chedid, le plurilinguisme « aère la langue » (2005). Pour l'auteur marocain Abdelatif Laâbi, le plurilinguisme est cathartique : « La langue d'un poète est d'abord 'sa propre langue', celle qu'il crée et élabore au sein du chaos linguistique, la manière aussi dont il recompose les placages de mondes et de dynamismes qui coexistent en lui » (1966). Selon ces perspectives, le plurilinguisme n'est qu'un atout pour l'écrivain.e car il lui permet non seulement de s'exprimer d'une façon qui serait impossible pour l'auteur.e monolingue, mais ce plurilinguisme représente aussi une harmonisation de toutes les langues et les cultures présentes en lui /elle. Tout ce que Deleuze, Diagne, Chedid et Laâbi disent est vrai est un constat et c'est donc la raison pour laquelle nous consacrons un numéro d'*Estudios Románicos* à la littérature plurilingue, pour pouvoir étudier davantage les réalités linguistiques de plusieurs auteurs plurilingues comme Cristina Bendek, Rosie Pinhas Delpuech, Mariama Bâ, Tahar Ben Jelloun, Akira Mizubayashi, Copi, et Nella Nobili, parmi d'autres.

Phénomène discursif et sociopolitique, le plurilinguisme ne cesse de susciter aujourd'hui un intérêt croissant, les flux migratoires actuels et les dernières guerres entérinent l'enclenchement incessant de ce mécanisme discursif au sein notamment des littératures. C'est précisément dans cette discipline que le plurilinguisme se voit revalorisé depuis divers paysages et champs d'action.

En 2004, Lise Gauvin a déjà mis en avant que l'écrivain.e plurilingue est condamné.e à penser la langue dans sa relation aux langues, sa conscience métalinguistique constituant

un lieu privilégié de réflexion. Le plurilinguisme cristallise, de manière remarquable, les pulsions des écrivains, dont l'instabilité topique ne serait engendrée que dans la création littéraire même, comme l'a écrit D. Maingueneau, 2004 dans ses nombreuses réflexions sur la « paratopie ».

Certains critiques littéraires comme Jeeveeta Soobarah-Agnihotri (2008) par contre notent que le plurilinguisme est « fondamental » pour une écrivaine comme la mauricienne Ananda Devi et Soobarah-Agnihotri constate par exemple l'existence d'une « complémentarité entre le français et le créole dans son œuvre » (2008 :180). Il en va de même pour le martiniquais Patrick Chamoiseau pour qui l'usage du créole est essentiel pour comprendre le monde des *djobeurs* (les ouvriers du marché de Fort-de-France) dans son roman, *Chronique des sept misères* (1986). L'infusion du créole dans le texte écrit en français permet aux *djobeurs* de raconter leur propre histoire et d'avoir une voix à eux/elles. Mais ces aspects du plurilinguisme littéraire ne s'appliquent pas uniquement à la littérature francophone contemporaine.

Rappelons, d'emblée, que le monolinguisme aurait été, paradoxalement, l'exception au sein des littératures romanes, le plurilinguisme étant une pratique discursive dans les textes littéraires du Moyen Âge et la Renaissance, dû à la présence diglossique partagée entre le latin, obligatoire jusqu'à la fin du XVI^{ème} siècle, et les langues vulgaires. La langue de Rabelais en est un bon exemple.

Les études linguistiques récentes sur l'oralité renforcent, en revanche, le bien-fondé et la survie de tant de dialectes que d'autres langues minoritaires. La mondialisation et les phénomènes actuels d'hybridation des langues sont en train de menacer la survie de certaines langues minoritaires, et, par corollaire, de saper leur production littéraire.

L'emploi du plurilinguisme ne fait que tisser des liens entre les diverses littératures du monde, en nourrissant l'échange des cultures et des savoirs.

Les derniers événements, reliés à l'accélération des migrations et de la pandémie (COVID19), ont contribué à la réflexion sur le phénomène actuel du plurilinguisme dans les littératures romanes du XX et XXI^e siècles.

On peut se pencher sur la manière dont l'écrivain.e exprime aujourd'hui sa condition plurilingue. Les articles réunis dans ce numéro, 32, d'*Estudios Románicos*, montrent précisément l'investissement psychique de l'écrivain.e plurilingue, ainsi que sa condition « paratopique » (Maingueneau 2004). Le linguiste met en évidence la contrainte « d'élire la langue qu'investit son œuvre [de l'écrivain], une langue qui, de toute façon ne peut pas être sa langue » (2004 : 139).

Il est intéressant de souligner que le plurilinguisme est un outil efficace pour un.e auteur.e qui tient à « décoloniser » son texte. La négritude des années 30 était un mouvement littéraire qui avait présenté à grande échelle le texte francophone mais les fondateurs de ce mouvement (Léopold Senghor, Aimé Césaire et Léon Damas) ont été critiqués plus tard pour leurs écrits dans un français « trop parfait ». Leurs successeurs ont donc pris la relève dans les années 90 en introduisant à la critique littéraire des termes comme l'antillanité (Édouard Glissant), la créolité (Patrick Chamoiseau et de Raphaël Confiant), et la littérature du tout-monde (Patrick Chamoiseau) qui ont insisté sur un français plus authentique qui reflétait les réalités de la collectivité en question. Les auteur.e.s associé.es à ces mouvements osaient

donc infuser dans leurs textes écrits une langue plutôt parlée. La littérature orale était aussi très présente dans leurs textes.

Dans les années 2000, le linguiste Kwaku Gyasi ont publié plusieurs théories sur le plurilinguisme littéraire bien avant que le sujet ne soit à la mode. Dans son essai « The African Writer as Translator : Writing African Languages through French », Gyasi démontre comment le lecteur monolingue a parfois une compréhension limitée d'un texte francophone s'il/elle ne comprend que le français. Donc, l'infusion des langues locales dans le texte francophone est une technique qui fait réfléchir le/la lecteur/lectrice qui sera ensuite obligé.e de « reconstruire le texte » en reconnaissant comment le plurilinguisme le modifie (2003 : 157). Gyasi considère cette technique un outil de « décolonisation littéraire » qui sert à diminuer l'importance du français (2003 : 156).

Depuis, le plurilinguisme littéraire continue à évoluer et nous constatons encore d'autres innovations chez les auteur.es. Dans le roman *Quand l'ail de frotte à l'encens*, la malienne Adame Ba Konaré donne une voix, par exemple, non seulement aux élites mais aussi aux classes les plus pauvres qui vivent dans la précarité des rues de Bamako. Pour Mme Konaré, elle choisit de décoloniser non seulement la langue française mais aussi son alphabet tout en gardant « les noms et expressions en langue bamanan » pour pouvoir « respecter les règles de l'alphabet officiellement retenu au Mali (2006 : 7). Cette approche lui permet de démarcialiser les Maliens de toutes classes sociales, y compris les plus pauvres.

Avant, parler du texte littéraire « francophone » faisait allusion à la littérature africaine, arabe, antillais, indochinois, océanique. Aujourd'hui comme nous constatons dans ce numéro, le plurilinguisme et la francophonie se rencontrent aussi en Amérique du Sud, en Europe centrale et un peu partout dans le monde. En analysant le plurilinguisme dans les littératures romanes, nous observons aussi les liens entre le français et l'espagnol dans plusieurs régions du monde car les langues dépassent souvent les frontières nationales. Plusieurs auteur.e.s dont les œuvres sont analysées dans ce numéro ont vécu plusieurs colonialismes et leur plurilinguisme reflète les traumatismes résultants.

Ce numéro présente des textes inédits de quatre écrivain.es venus du monde qui se servent du plurilinguisme dans leurs textes. Ils ont eu l'aimable bienveillance de collaborer avec leur précieux témoignage. Ils écrivent tous.tes en français, leur langue d'expression. Et sous le français leur langue maternelle, paternelle, natale : le turc, l'arabe, le chinois, l'arabe libanais, l'espagnol, le japonais, etc. Des palimpsestes langagiers traversent leur mémoire, la diglossie littéraire rendant transparent leur affect pour les langues. Ces témoignages arrivent de l'ailleurs comme un « don », au sens de Derrida (*Donner le temps*, 1991) : ils. elles nous ont « donné » leur temps, le reste de leur temps, le temps qu'ils n'en ont pas ; un moment épiphanique à notre numéro. L'un de ces textes est une fiction ; les trois autres sont des entretiens réalisés par Maribel Peñalver Vicea aux écrivain.es. Cette chercheuse leur a posé les mêmes questions à tous.tes, le résultat ayant abouti soit à de petits récits soit à des entretiens. Ils manifestent tous leur positionnement vital, vif et passionné, à l'égard du plurilinguisme : leur détresse et leur joie. Leur avis vient consolider les hypothèses des chercheur.e.s ayant collaboré à ce numéro: les stratégies des écrivain.es mises en place dans les romans, la cristallisation de leur inconscient hanté, la conscience (méta)linguistique, leur

état hétérotopique (Foucault, 1967). Peut-on ainsi dédramatiser les conflits tatoués dans leur mémoire ? L'écrivain.e, réussit-il.elle à résoudre cet espace de tension littéraire et politique grâce à l'emploi du plurilinguisme ? Tous les écrivains qui participent à ce numéro ont-ils le même rapport aux langues qui les habitent ? Par quelle langue sont-ils.elles hanté.es, par la langue d'exil ou par la langue maternelle ? Tous les écrivains ici présents restent-ils accroché.es aux mots de leur enfance ? La langue maternelle devient-elle une obsession pour eux.elles ?

Né en 1951, à Gaziantep, Turquie, l'écrivain **Nedim Gürsel** a publié une quarantaine d'ouvrages : romans, nouvelles, récits de voyage, essais et critiques, traduits en français et dans d'autres langues. Ayant fait ses études secondaires à Istanbul, il poursuit ses études à Paris où il soutient, en 1979, sa thèse de doctorat en littérature comparée, à la Sorbonne. Actuellement il habite Paris. Plusieurs prix lui seront décernés, dont celui de l'Académie de la langue turque, en 1976, pour son premier récit *Un long été à Istanbul*. Nedim Gürsel écrit en français et un turc.

La Première femme obtient, en 1986, le prix *Ipekçi* au meilleur roman pour sa contribution au rapprochement des peuples grec et turc. Le prix de la meilleure nouvelle lui a été décerné, en 1990, par Radio France internationale. Son livre *Le Roman du conquérant*, grand succès en Turquie mais aussi en Europe, a confirmé sa place primordiale parmi les écrivains turcs à vocation internationale.

Il obtient en 2004 le prix France-Turquie. Son roman *Les filles d'Allah* (2008) a fait l'objet d'un procès. Le prix de la liberté d'expression décerné chaque année par l'Union des Editeurs Turcs lui fut attribué en 2009. Son roman *L'Ange rouge* a reçu le prix Balkanika et le Prix Méditerranée en France. Son dernier roman *Le fils du capitaine*, paru au Seuil en France et Au Dumont en Allemagne, est un règlement de compte avec l'autorité. Il vient de publier un essai sur le prophète de l'islam : *La seconde vie de Mahomet* (C.N.R.S Editions) et ses chroniques parues dans la presse française et européenne : *Turquie libre, j'écris ton nom* (Editions Bleu-à-tour).

Le sujet de l'exil, de la recherche de l'identité et de la langue d'écriture est d'une importance capitale dans ses publications, notamment dans les premiers écrits. Il a ainsi engendré une « paratopie » où il vit dans une double appartenance et se demande s'il pourra « vraiment la surmonter ». Il affirme ne pas habiter une ville ni un pays, mais les langues, plutôt « deux langues », et s'interroge : « peut-on exister à la fois dans deux univers linguistiques radicalement différents ? ». Les conjugue-t-il dans son texte ? Réussit-il à insérer, dans sa langue d'expression, des emprunts arabo-persans ?

Les réponses sont dévoilées dans le texte qu'il nous a offert, si généreusement, pour ce numéro 32.

Née en 1961 à Shanghai où elle obtient sa licence-ès-lettres françaises, **Ying Chen** est une écrivaine sino-canadienne d'expression française. Elle s'installe au Canada en 1989 où elle a étudié à l'Université McGill de Montréal. Chen est plurilingue. Outre le chinois, elle parle aussi le russe, l'italien et l'anglais. Actuellement elle habite Vancouver. Elle a écrit presque une vingtaine d'ouvrages : romans, théâtre, essais et critique. Après *La Mémoire*

de l'eau (1992), son premier roman, et *Lettres chinoises* (1993), c'est *L'Ingratitude* (1995) qui lui vaudra le prix Québec-Paris, le Prix des libraires du Québec et le grand prix des lectrices de *Elle Québec*. En 1999 elle sera lauréate du prix Alfred Desrochers pour *Immobile* (1992). Elle a aussi écrit d'autres romans dont *Le Champ dans la mer* (1993), *Querelle d'un squelette avec son double* (2003), *Quatre Mille Marches : un rêve chinois* (2004), *Le Mangeur* (2006), *Un enfant à ma porte* (2008), *Espèces* (2010) et *La Rive est loin* (2013).

La question du plurilinguisme est très présente chez Chen. Dans son texte intitulé "Pluriling", Chen écrit que les langues peuvent être « très mortelles ». Elle se demande s'il y aurait jamais un auteur anglophone qui se mettrait à écrire en chinois. L'anglais fait partie de ces langues qu'elle appelle « réussies ». Puis il y a « mille petites langues » dont la sienne, sa langue maternelle. L'auteure nous apprend que le fait d'être plurilingue « aide à entendre non seulement pluri-paroles, mais aussi à en connaître les silences ». Elle parle de « l'unilinguisme » qui s'approche dans l'histoire de l'Humanité. Comment peut-on être « multiculturel sans être multilingue » ? Si on arrive à comprendre comment les langues mortes sont mortes, on comprend ce que la question de la langue signifie pour la survie des cultures, écrit l'auteure. Qu'est-ce qui rend un migrant écrivain ? Pourquoi dans la langue chinoise, existe-t-il un vocabulaire péjoratif sur « la langue » ? En lisant son texte, tous ces doutes seront dissipés.

Écrivaine, essayiste, professeure universitaire et romancière, auteure franco-libanaise, **Carmen Boustani** est née au Liban. Docteur d'État ès lettres de l'Université Lyon 2, diplômée en sémio-linguistique de la Sorbonne-Nouvelle, et professeure des universités à l'école doctorale de l'Université libanaise. Elle est membre du Parlement des écrivaines francophones depuis 2021 et comité du prix France/Liban, ADELFF.

Elle a écrit de nombreuses publications : romans, essais et critique. Parmi ses romans : *La guerre m'a surprise à Beyrouth*, Paris, Karthala, 2010 et *Un ermite dans la grande maison*, Paris, Karthala, 2013. Parmi ses distinctions honorifiques, elle a obtenu la médaille d'or et prix d'excellence du CNRS, à l'occasion de son jubilé d'or, juin 2012, la médaille d'honneur des écrivains de langue française, ADELFF, 2001, ou le trophée de l'Université NDU, Louaizé, Liban, pour son roman *Un ermite dans la grande maison*. Mai, 2014. En mars 2017, elle s'est vue attribuer le trophée du mouvement culturel d'Anthélias, Liban, pour l'ensemble de son œuvre.

Quant à ses essais : *Aux frontières des deux genres, en hommage à Andrée Chedid*, Paris, Karthala, 2003 ; *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Paris, Karthala, 2003, (prix France/Liban hors concours 2004) ; *Des femmes et de l'écriture*, le bassin méditerranéen, Paris, Karthala, 2006 ; *Oralité et gestualité, la différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009. Parmi ses biographies : *L'écriture-corps chez Colette*, Bordeaux, Fusar, 1988, 1989 ; *Andrée Chedid, L'écriture de l'amour*, Paris, Flammarion, 2016 (Prix Phénix, Janvier 2017). Elle s'est chargée de la préface de *L'œuvre poétique d'Andrée Chedid, Poèmes*, collection *Mille et un poèmes*, Paris, Flammarion, 2013.

Ses publications sont consacrées notamment aux théories du genre, les écrits des femmes et la littérature francophone, ainsi qu'à la sémiologie du corps et du langage non-verbal ou l'inconscient du texte et l'imaginaire linguistique. Elle s'intéresse largement à la question du

plurilinguisme et à la présence du corps des écrivain.es dans les mots et leurs textes. Comment peut-on vivre un « heureux déracinement » ? Pourquoi et comment ajouter aux mots une queue et des ailes ? Est-ce que ça vaut la peine de « tricher et casser sa langue » ? Comment une langue peut-elle être « meurtrière » ? Comment et pourquoi « avoir honte » de sa propre langue maternelle ? Dans cet entretien Boustani nous explique qu'on peut rêver ou écrire en français, mais lorsqu'elle a entendu l'explosion d'une bombe, à cause de la guerre, elle a crié : « *yay* » ! avec l'accent libanais. Pour l'auteure, « il y a une amitié inavouable fondamentale qui respire dans le partage des langues, mais ceci crée un dilemme ». L'entretien dévoile les réponses aux questions posées, ainsi que son rapport aux langues qui dictent son écriture.

Ecrivaine d'expression française, philosophe, poète, essayiste, dramaturge et réalisatrice, **Safaa Fathy** est originaire de Minieh, du sud de l'Égypte. Actuellement elle habite Paris. Auteure plurilingue, l'œuvre de Fathy se nourrit de sa langue maternelle, l'arabe, l'anglais et notamment de la langue française. Elle a écrit notamment : *Où ne pas naître* (préfacé par Jean-Luc Nancy), *Révolution traverse les murs*, *Petites poupées de bois*, *Le premier et le dernier*, *Al Haschiche*. *Poemas* (un recueil), *Angry Voices* (Anthologie), *Líneas de fuga* (Anthologie), *Aporias de lui* (essai), *De mur en mur* (essai), *Au pays des saugrenus* (fiction), *The Poetry of Arab Women* (Anthologie), *Voci femminili* (théâtre), etc. Elle a publié de nombreux ouvrages sur l'image et le cinéma. Parmi ses films, des fictions et des documentaires, on peut citer : *Maxime Rodinson, l'athée des Dieux* (1996), *D'ailleurs Derrida* (avec Jacques Derrida, 2000), *Nom à la mer* (avec J. Derrida, 2004¹), *De tout cœur* (avec Derrida), *Tahrir, lève, lève la voix* (2012), *Mohammad sauvé des eaux* (2013), etc. Elle a également publié *Ordalie et Terreur* (théâtre), préfacé par Derrida. Et *Tourner les mots. Au bord d'un film*. Son œuvre poétique essentielle à l'auteure a été traduite en espagnol ainsi qu'en anglais. Dans son entretien accordé à Barbara Cassin (2012), Fathy affirme « être femme uniquement avec les images² ».

Le sujet du plurilinguisme est essentiel chez Fathy. Ce qui la rend unique par rapport à la question de la langue(s), c'est que, pour elle, la différence entre l'oral et l'écrit est déterminante dans sa vie et son œuvre. D'origine égyptienne, elle a habité en France, et habite actuellement à Córdoba, en Espagne. Elle parle tous les jours en anglais à la maison. Pourquoi sa langue maternelle serait-elle une « langue d'exilée » ?

A la lecture des textes des chercheur.es qui ont collaboré à ce numéro 32, on pourra mieux saisir l'enjeu que le plurilinguisme comporte. L'article d'Isabelle Simoes Marques rend compte de cette pratique littéraire mise en œuvre par de différents auteur.es plurilingues à partir de diverses perspectives abordées. Simoes estime que l'écrivain.e peut répartir ses langues selon sa propre économie ; l'altérité linguistique devient un geste littéraire et politique. Son parcours théorique montre la façon dont les écrivains pensent les différentes langues en présence. À partir de Deleuze, elle rappelle le statut d'étranger que tout écrivain ressent dans sa propre langue. La notion de « déterritorialisation » (Deleuze et Guattari) a servi aux l'écrivains plurilingues pour asseoir ce positionnement paratopique, mais aussi

1 <http://safaaafathy.org/fr/films/25-nom-a-la-mer>

2 Entretien avec Safaa Fathy, réalisé par Barbara Cassin, publié le 11 décembre 2012, pour le deuxième numéro de la *Revue des Femmes Philosophes* : <https://www.youtube.com/watch?v=pI-zE3oht4Y>.

pour réinventer leur langue d'écriture tout en prenant position au sein d'une hiérarchisation. Alors que des écrivaines, telles que Mariama Bâ, restent fidèles à la langue française, d'autres irriguent cette langue, la langue d'expression au travers d'expressions idiomatiques ou de tournures propres à leur langue maternelle ou paternelle, les traduisant littéralement en français. L'exemple d'Ahmadou Kourouma en témoigne, car la toile de fond de ses textes cités est la culture malinké. La notion d'hétérolinguisme, développée par Grutman (1997) et reprise par Moura (1999), représente, d'après Marques, la textualisation du contact des langues, partant des cultures et des visions du monde. La chercheuse explique que cette notion a ouvert le champ des problématiques culturelles ; l'emploi du plurilinguisme dans le texte littéraire révèle des enjeux majeurs, capables de se cristalliser sous des formes très variées, telles l'interlangue, le métissage ou la créolisation.

L'article de Kate Averis s'attache à l'analyse les stratégies narratives translinguistiques et transnationales employées dans *Los cristales de la sal* (2019) de Cristina Bendek, auteure colombienne. Averis, qui examine ce roman et son rapport au sein du canon de la littérature nationale (colombienne), se penche sur les procédés discursifs, afin de rendre compte d'une poétique transcaribéenne, qui redéfinit les contours de la littérature colombienne. L'emploi d'une écriture « translingue » propose de repenser le modèle de la littérature nationale associée à une langue dominante, tel qu'il arrive au sein de l'incontournable association entre la littérature colombienne et la langue espagnole, pour mieux refléter la manière dont les processus historiques ont façonné l'actualité multilingue. Le roman souligne l'importance stratégique des îles dans la région des Caraïbes, tout en tissant des liens transnationaux qui vont au-delà du national.

Le retour de la protagoniste à sa terre natale, l'île de San Andrés, permet à l'auteure d'évoquer la marginalisation cartographique de cet archipel. Cette marginalisation cartographique sera cristallisée dans son écriture, qui évoque cette aliénation politique, sociale et culturelle que San Andrés n'a cessé d'éprouver dans l'imaginaire collectif colombien. À travers l'analyse des stratégies narratives translinguistiques et transnationales, elle identifiera la construction d'une poétique transcaribéenne qui redéfinit les contours de la littérature colombienne. L'orientation multidirectionnelle dévoile l'instabilité topique de l'auteure, à la charnière d'une femme « native » et d'une femme « étrangère » : ayant quitté l'île de San Andrés depuis quinze ans, son retour lui permettra de se réinventer dans l'écriture. Le plurilinguisme jouera un rôle crucial en ce sens qu'il manifeste le décalage entre le continent et l'archipel au travers des échos à l'histoire coloniale et à la diversité culturelle de San Andrés aujourd'hui.

L'article d'Anne Godard explore le mécanisme du plurilinguisme *mis en œuvre* dans des écrivains contemporains d'expression française. Son article, intitulé *Hétérolinguisme : écrire et figurer l'expérience plurilingue. Quelques exemples de la littérature contemporaine en français*, est consacré à la description des cristallisations poético-discursives que l'hétérolinguisme déploie dans des textes qui relèvent d'une écriture de soi. Les textes abordés par Godard permettront de rendre visible « l'entre-deux » des langues, au moyen de divers mécanismes discursifs.

Godard souligne, tout d'abord, l'apport capital des propos de Gilles Deleuze et Félix Guattari (« littérature mineure », 1975) par exemple, ou ceux de Derrida (*Le Monolinguisme*

de l'autre, 1996) pour les écrivains plurilingues d'expression française appartenant tant aux pays francophones qu'à l'Hexagone, en matière de monolinguisme de l'autre, de plurilinguisme, d'identité plurielle ou d'identité perdue. En France les travaux de Dominique Combe (1995), Lise Gauvin (1997 ; 1999) ou Jean-Marc Moura (1999) ont permis de contester les modèles monolingues prônés par les littératures nationales. Certaines recherches ont montré les diverses postures que les écrivain.es plurilingues acquièrent à l'égard de leur langue d'écriture, ainsi que la façon dont ils.elles ont notamment déployé une « surconscience linguistique » (Gauvin 1997 : 8). La notion d'hétérolinguisme, forgée par Rainier Grutman (2019 [1997]), reprise et affinée par M. Suchet sous le terme « imaginaire hétérolingue », sert à Godard à la mise en scène de procédés où cette notion s'étale dans les divers textes montrés, dont les insertions lexicales, métalinguistiques, métadiscursives et polyphoniques.

« Roman marocain francophone et l'alternance codique » est le titre de l'article d'Abdelaziz Amraoui, qui est consacré au plurilinguisme dans les romans des écrivains marocains francophones. Après avoir contextualisé la situation plurilingue actuelle au Maroc, Amraoui tient à souligner l'importance du rôle de l'arabe dialectal marocain dans la littérature d'expression française. De nombreux mots et tournures arabes ou amazighes irriguent les textes francophones des auteur.e.s. La langue française devient dans ce sens, explique Amraoui, un continuum capable d'accueillir d'autres possibles étrangers. Le monolinguisme devient ainsi « une prothèse de l'origine », au sens de Derrida. Pour montrer ce « barzakh » (Mohammed Dib) ou « entre-deux », le chercheur convoque, d'emblée, Derrida et Khatibi à cet égard, et s'apprête à décrire les différentes modalités d'insertion du plurilinguisme dans les textes de Tahar Ben Jelloun, Abdelhak Serhane, Loïc Barrière et Fouad Laroui. En particulier l'hybridité plurielle constatée dans leurs romans est mise en scène au travers d'une alternance codique, d'interférences sémantiques, emprunts, et d'autres phénomènes discursifs qui relèvent d'une interlangue, d'un métissage des langues en contacts. L'arabe, classique ou dialectal, le berbère, les emprunts venant de ces langues en contact permettront de dégager les multiples interconnexions qui ne cessent de nourrir l'hybridation des langues.

Pour sa part, Margarita Alfaro s'attache à l'analyse du plurilinguisme dans *Une langue venue d'ailleurs* (2011) d'Akira Mizubayashi, écrivain japonais d'expression française. Il a écrit plusieurs essais et romans en français, dont *Mélodie : chronique d'une passion* (2013), *Petit éloge de l'errance* (2014), *Un amour de mille ans* (2017) et *Dans les eaux profondes - Le bain japonais* (2018), *Âme brisée* (2019) et *Reine de cœur* (2022), une trilogie. L'auteur japonais a réfléchi, à plusieurs reprises, sur son rapport aux langues, ayant témoigné d'une hyperconscience linguistique.

Dans son introduction, Alfaro met en évidence les profondes répercussions que l'exil et la migration peuvent engendrer en matière de déracinement physique, mais aussi de déracinement linguistique. Comme corollaire, le sujet, en l'occurrence l'écrivain migrant, ayant quitté sa terre natale et sa langue maternelle, devra adopter la langue du pays d'accueil. Cette nouvelle situation permettra à l'écrivain la découverte d'une nouvelle réalité linguistique qui devient salutaire, tant au niveau ontologique, où l'individu cherchera à se connaître soi-même, qu'au niveau culturel. À partir de la notion d'(auto)biographie langagière, mise

en œuvre par Christiane Perregaux (2002), et de propos de Rose-Marie Volle (2014 ; 2016), Margarita Alfaro se consacre à l'analyse des termes et tournures en japonais qui baignent l'essai français d'Akira Mizubayashi. Comment le plurilinguisme contribuera-t-il à l'évolution et au façonnement d'une identité qui vit dans un « non-lieu » scriptural ? Incapable, pourtant, de quitter la langue japonaise, et toujours hanté par un sentiment d'étrangéité, l'auteur sera nourri par l'hybridité linguistique de son écriture.

Le multilinguisme chez un.e auteur.e pourrait être l'aboutissement logique des expériences et des rencontres diverses, aussi bien au sein de sa famille qu'en dehors de sa communauté et même de son pays natal. C'est certainement le cas de Rosie Pinhas Delpuech, l'écrivaine d'origine turque qui écrit en français mais qui est également impactée par la connaissance de trois autres langues : l'hébreu, l'allemand et l'espagnol. Dans son article intitulé « Les langues : carte(s) d'identité plurielle, l'écriture autobiographique de Rosie Pinhas Delpuech, entre traumatismes historiques et enjeux linguistiques », Sarah Kouider Rabah décrit comment le français devient pour Pinhas Delpuech sa langue de communication, sa langue de travail, et sa langue de la création littéraire. Ecrire en français pour Rosie Pinhas Delpuech est cathartique ce qui permet à l'auteur.e née en Turquie d'une mère germanophone et d'un père francophone de s'échapper aux traumatismes d'une histoire personnelle et collective vécue en tant que membre d'une famille judéo-espagnole qui connaît trop bien la souffrance liée à l'immigration pour des raisons religieuses et politiques. Dans ce contexte, son multilinguisme l'amène vers un travail de reconstitution. Il inspire et enrichit son écriture bien que ce soit clair qu'elle favorise le français. Dans son ouvrage *Mosaïques* (2001), Lucien Dällenbach présente « l'écrivain-mosaïste » qui œuvre de recoller les tesselles mémorielles pour reconstituer son tableau autobiographique. Rosie Pinhas Delpuech est, en effet, un excellent exemple d'une écrivaine-mosaïste qui est confrontée à la fragmentation de sa vie que son multilinguisme symbolise.

Dans son étude comparée de deux écrivains, l'argentin Copi et l'italienne Nella Nobili, Anne-Laure Rigeade constate non seulement une immigration géographique mais aussi une immigration linguistique chez les deux. Il n'est pas surprenant que Copi et Nella Nobili aient adopté Paris comme leur ville avec tout son multiculturalisme et bien sûr, avec ce choix, ils ont accepté le français comme une langue d'expression. Dans son article, « 'Cette étrangère que je suis' : Immigration, plurilinguisme et contestation (Copi, Nella Nobili) », Anne-Laure Rigeade décrit les textes de Copi et de Nobili – dont plusieurs sont inédits et uniquement dans des archives – comme « un laboratoire d'observation des manières » dont la créativité est rehaussée par le plurilinguisme chez ces auteur.e.s. Anne-Laure Rigeade cite Deleuze (1975) et sa définition de la « littérature mineure » pour décrire les écrits de Copi et de Nobili, eux-mêmes marginalisés dans le contexte de la littérature francophone. Alain Ausoni (2020) en reprenant la notion de Steven Kellman (2020) décrirait ces textes comme « translingues ». C'est-à-dire que chaque auteur franchit une frontière en changeant de langue d'écriture qui rend son texte plus complexe puisque le choix du français n'élimine pas l'espagnol chez Copi ni l'italien chez Nobili. Certes, le plurilinguisme d'écriture a contribué à marginaliser leurs œuvres au sein de la littérature française et elles sont donc

entrées dans le domaine de la francophonie mais il est néanmoins évident que leur choix du français leur a permis d'acquérir plus de prestige et de visibilité dans leur pays adoptif.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHIR DIAGNE, Souleymane (2019): « La Francophonie vue par Souleymane Bachir Diagne », OIF (dir.), *La langue française dans le monde*. Paris : Gallimard, 26-27.
- CHAMOISEAU, Patrick (1986) : *Chronique des sept misères*. Paris : Gallimard.
- CHEDID, Andrée (2005) : Interview avec Cheryl Toman et Évelyne Accad. Paris, 16 novembre 2005.
- GYASI, Kwaku. 2003. « The African Writer as Translator : Writing African Languages through French », *Journal of African Cultural Studies*, 16 (2), 143-59.
- KANARE, Adame Ba (2006) : *Quand l'ail frotte à l'encens*. Paris : Présence Africaine.
- LAABI, Abdellatif (1966) : *Souffles*, « Prologue », no. 1, 1966, p.3-6. [<http://laabi.net/index.php/evenement/20-02-2022>].
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- SOOBARAH-AGNIHOTRI, Jeeveeta (2008) : *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 23, No. 1, (Printemps 2008), 175-183.

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Maribel Peñalver Vicea est Maître de Conférences (HDR) à l'Université d'Alicante. Elle fait partie de THALIM (7172) du CNRS, à la Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Auteure de nombreuses publications, dont « Termes d'adresse et pulsion invocante chez Léonora Miano », *Çédille*, 2019 ; « Une mise en scène de l'hos(ti)pitalité poétique », *Honoré Champion*, 2017 ; Les titres de film : analyse sémiotico-linguistique, *L'Harmattan*, 2023 ; « Le néologisme littéraire: un outil langagier-explorateur de l'inconscient », *Neologica*, 2011 ; Elle a coédité *Rêve d'écriture et écriture du rêve*, *Classiques Garnier*, 2021 ; *Cixous* depuis 2000, *Brill*, 2017, etc.

Cheryl Toman est actuellement professeure de français et chef du Département de Langues Modernes et Classiques à l'Université d'Alabama aux États-Unis. Elle se concentre sur la littérature francophone africaine féminine avec une sous-spécialisation en littérature féminine du Moyen Orient. Elle est l'autrice de deux livres : *Women Writers of Gabon : Literature and Herstory* (2016) et *Contemporary Matriarchies in Cameroonian Women's Writing* (2008). Elle a publié plusieurs collections et numéros sous sa direction y compris l'ouvrage *Bilinguisme, multilinguisme et francophonie : mythes et réalités* (2023). Ses essais se trouvent dans une quarantaine d'ouvrages critiques. En 2020, elle a été nommée Officier de l'Ordre des Palmes Académiques.

LE SOUPIR DU TURC ASSIS ENTRE DEUX CHAISES

Nedim Gürsel

Ecrire est une expérience qui isole. La feuille blanche exige la solitude, ce terrible recueillement à la clarté déserte d'une lampe qui donnait le vertige à Mallarmé. Celui-ci n'a pu surmonter l'épreuve qu'en écartant la lampe : « On n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur ». Et Kafka, qui n'était « rien d'autre que littérature », selon ses propres termes, parle à Felice d'un singulier projet : s'installer avec une lampe et ce qu'il faut pour écrire au cœur d'une vaste cave isolée. « On n'est jamais assez seul lorsqu'on écrit, dit-il, lorsqu'on écrit il n'y a jamais assez de silence autour de vous, la nuit est encore trop peu la nuit ».

Bien que j'habite Paris depuis plus de vingt-cinq ans - un quart de siècle n'est pas rien dans la vie d'un mortel même s'il est écrivain ! - j'ai l'impression d'habiter la cave où la lampe de Kafka reste toujours allumée. A vrai dire je n'habite pas une ville ni un pays, mais deux langues. Ou plutôt, je peux dire à présent, ayant derrière moi une quarantaine de livres écrits en turc et quelques-uns en français que je me retrouve entre deux langues, comme on peut être assis entre deux chaises. Cette double appartenance n'est pas facile à vivre. Et je me demande parfois si l'on peut vraiment la surmonter, c'est-à-dire exister à la fois dans deux univers linguistiques radicalement différents. Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty met l'accent sur l'impossibilité d'une telle situation :

Nous pouvons parler plusieurs langues, mais l'une d'elle reste toujours celle dans laquelle nous vivons. Pour assimiler complètement une langue, il faudrait assumer le monde qu'elle exprime et l'on n'appartient jamais à deux mondes à la fois.

Le turc est ma cave où je suis dans l'écriture comme le noyau dans le fruit. J'écris dans ma langue maternelle et cela me rassure. Pourtant je suis traversé dans ma vie quotidienne par la langue française qui me hante. Parfois, elle parvient à briser les murs de ma cave et déclenche dans mon écriture un mécanisme irréversible, une sorte de déchirure. Je n'arrive plus à maîtriser les règles de ma langue. Je veux dire par là que la langue française, ce lieu d'exil par excellence, commence à structurer mes phrases, qu'elle bouleverse ma syntaxe alors que je continue d'écrire en turc. Ainsi, je reste accroché aux mots de mon enfance que la pratique quotidienne du français libère en moi, pour résister au flot de l'actualité. C'est, je crois, à la définition que Brodski donne de l'écrivain exilé que ma situation ressemble le plus :

Pour les gens de notre profession, l'état d'exil est avant tout un évènement linguistique. Projeté dans un ailleurs, l'écrivain se réfugie chez sa langue maternelle. Pour ainsi dire, sa langue, qui était son épée, passe à être son bouclier, son navire spatial. Ce qui commença par être une affaire privée et intime avec sa langue finit par devenir, en exil, son destin, avant même qu'elle ne devienne une obsession ou un devoir.

Dans ce sens, je pourrais dire que ma langue maternelle est devenue une obsession pour moi et le français un devoir. Certes, il arrive à un écrivain vivant dans un autre pays que le sien de changer de langue, comme Conrad, Istrati, Beckett, Tzara, Nabokov, Semprun, Bianciotti ou Cioran. Un essai de ce dernier intitulé « Les avantages de l'exil » illustre parfaitement les difficultés de cet état, mais aussi les possibilités d'enrichissement et d'épanouissement qu'il engendre. Cioran écrit encore ceci dans « Exercices d'admiration » :

J'aurais dû choisir n'importe quel autre idiome, sauf le français, car je m'accorde mal avec son air distingué, il est aux antipodes de ma nature, de mes débordements, de mon moi véritable et de mon genre de misères. Par sa rigidité, par la somme des contraintes élégantes qu'il représente, il m'apparaît comme un exercice d'ascèse ou plutôt comme un mélange de camisole de force et de salon. Or c'est précisément à cause de cette incompatibilité que je me suis attaché à lui.

Pour moi le choix, certes non définitif, fut d'abord lié au souvenir de mon père qui était professeur de français. Il s'agit donc d'un choix affectif et non d'incompatibilité. J'ai dépassé depuis longtemps déjà l'âge qu'avait mon père à sa mort. Mais je me souviens encore d'une carte postale qu'il nous avait envoyée de l'étranger. « Je suis à Paris, écrivait-il, voici la vue que j'ai de ma chambre d'hôtel ». Je ne pouvais certainement pas savoir à cette époque que la « vue » que l'on avait depuis une fenêtre de l'Hôtel Select, c'était la place de la Sorbonne. Comme j'ignorais qu'une nuit, bien des années plus tard, un roman que j'avais commencé en français sans pouvoir le terminer - l'histoire d'un Télémaque moderne partant à la recherche de son père dans Paris - allait m'entraîner jusqu'à l'hôtel Select. Cette nuit-là, au lieu de rentrer chez moi, j'étais descendu dans cet hôtel et, dans une chambre du troisième étage, j'avais voulu vivre la trace de mon père, cet homme aux cheveux blonds frisés qui depuis longtemps ne vivait plus que sur des photos et dont je me souvenais confusément. Je ne réussirai jamais à savoir ce qu'il faisait, comment il vivait dans cet hôtel où il passa plusieurs années. Mais la curiosité éveillée en moi par la carte postale en couleurs qu'il envoya en Turquie dure encore. Je venais juste d'apprendre à lire. Et je n'avais pu que déchiffrer le nom de la ville où mon père était parti pour approfondir ses connaissances de français mais grâce à l'aide de ma mère, le texte écrit au dos de la carte avait pris tout son sens. La place de la Sorbonne, déjà à cette époque, était entrée dans ma vie. Comment aurais-je pu savoir que cette place me serait plus tard essentielle et qu'elle deviendrait progressivement le lieu autour duquel s'organiserait mon existence quotidienne à Paris ! Depuis plus de trente ans, je m'y rends une fois par semaine pour participer à la réunion de notre équipe du C.N.R.S. Mais auparavant, à l'époque où je préparais ma licence, puis mon doctorat, je passais par là presque tous les jours. Je fréquentais les librairies des deux côtés de la place et enviais les

écrivains de langue française. Curieusement c'est au café Ecrioire, place de la Sorbonne que j'ai osé rédiger quelques années plus tard mon premier texte en français. Oui, le premier, si l'on excepte les cinq cents pages de ma thèse oubliée au fond d'un tiroir et les nombreux articles parus dans la presse ou dans des revues universitaires. Depuis, aussi paradoxal que cela paraisse, c'est en français que j'écris la plupart de mes essais sur la littérature turque mais, pour ce qui est de la fiction proprement dite, c'est-à-dire mes nouvelles, mes romans et mes récits de voyage, je reste attaché aux sonorités de ma langue maternelle. Je n'irai pas donc jusqu'à dire comme Montaigne, maire de Bordeaux, qui affirme que c'est Paris qui a fait de lui un Français. Cette ville que j'ai découverte à travers Baudelaire et Apollinaire avant de m'y installer définitivement n'a pas fait de moi un Français, – pas encore ! – mais un écrivain, « le plus français des écrivains turcs » comme a dit Jean-Luc Douin dans le journal *Le Monde*.

« S'il est un mot qui me hante en ce moment, écrivais-je dans un de mes livres en évoquant le souvenir de Sartre, que j'avais vu pour la première fois au café Liberté près d'Edgar Quinet, c'est en français que je l'écris car il me brûle les lèvres quand je le prononce en turc. Je ne l'écris pas sur mes cahiers d'écolier, ni sur « l'espoir sans souvenir », comme dit le poète, mais sur l'absence du temps. Il a fallu que je quitte Istanbul sans espoir d'y retourner un jour, et, une fois en terre d'exil, séparé des miens et coupé de ma langue maternelle, il a fallu que j'erre fiévreusement de ville en ville pour comprendre le sens profond de ce mot : liberté (...). Je l'écris en français car je le dois à la France qui m'a accueilli quand, à minuit, sur des tanks, les loups pénétraient dans ma ville bien-aimée, Istanbul. Je le dois aussi à mon père, professeur de français dont la voix qui s'est tue trop tôt résonne encore en moi : « Tu écriras un jour ».

PLURILING

Ying Chen

Un grand nombre de migrants sont plurilingues. Souvent ils portent en eux une peine antérieure, une patrie perdue, une mémoire des défaites, le goût des cendres d'une civilisation, une langue laissée de côté, une impuissance devant l'acculturation de leurs descendants. Ils s'accrocheraient volontiers à une langue plus puissante, celle véhiculant une parole dominante aussi. Les langues, ainsi que les paroles qu'elles portent, sont comme des espèces vivantes, elles sont très mortelles. La loi de la jungle règne sur leurs vicissitudes. Y aurait-il jamais un auteur anglophone qui se mettrait à écrire en chinois ? Cette langue du tiers monde, cette langue visuelle et presque sans grammaire, non déterminante et intemporelle, l'une des rares langues anciennes encore vivantes aujourd'hui et la plus proche de sa source, du commencement des langues, de son état primitif, serait trop difficile, dit-on. Comme si une poignée des « grandes langues » seraient au contraire plus faciles pour tous les peuples du monde de déchiffrer. La réalité est qu'un énorme nombre de population est condamné à élire quelques « langues réussies » parmi mille « petites » langues, afin de rompre la vitesse naturelle de leur évolution sociale et technique, considérée comme trop lente, et d'enjamber l'écart des temps.

Les auteurs venant d'un ailleurs lointain, portant en eux plus d'une langue et plus d'une parole, veilleraient avec vigilance à ce que leurs écrits, qui sont leur souffle même, ne soient aspirés dans une moule de langage déjà en place. Attentifs à la manière dont leurs mots et leurs sujets soient interprétés, devant le piège de devenir représentants ou témoins au profit de quelconque croyance, ces auteurs auraient éprouvé le désir de s'écarter de toutes les moules où les voix individuelles fondent dans des rumeurs collectives combien souvent surchauffées contre l'Autre, et qui répondent aux impératives du moment, parfois à tort et à travers, où pensée et littérature seraient impossibles.

Il y a dans la parole courante des éléments dont je saisis mal le sens. Par exemple, le préfixe « post » veut dire « l'après », mais cet « après » n'est pas vraiment nommé. Le post-colonialisme, veut-il dire « fin du colonialisme » ou « autre forme du colonialisme » ? Comme si l'on entre dans une ère indicible, innommable, malgré la création des nouveaux mots ? Ou bien, comment interpréter le silence dans des paroles ? Car il y a bel et bien des silences. Pourquoi par exemple la planète entière sait ce qu'est Holocauste, et peu est au courant de la boucherie à Nanjing en décembre 1937, ce qui permet aux tombeaux des criminels de guerre de recevoir régulièrement de solennels hommages, ce jusqu'aujourd'hui ? Etre plurilingue

aide à entendre non seulement pluri-paroles, mais aussi à en connaître les silences.

Les langues, ainsi que les paroles et les civilisations qu'elles contiennent, sont hiérarchisées. De cette réalité, les migrants seraient peut-être conscients, mais c'est en touchant la terre de leur destination qu'ils en réalisent l'ampleur. Leur départ étant déjà un geste de choix, le fruit d'une comparaison, la preuve éloquente d'une adhésion sous-entente, désormais il ne leur resterait qu'à explicitement appuyer une telle hiérarchisation. Les outils leur sont offerts, les applaudissements les attendent.

A travers eux, qui quittent un endroit comme le sang s'écoule d'un corps vers l'autre, de plus en plus de langues et de sous-langues tels les dialectes, perdent leur vitalité et meurent à petit feu. Avec eux, avec leur participation consentante ou de facto (j'ai rencontré des expatriés chinois, même ceux de première génération, qui refusent de parler chinois), l'unilinguisme s'approche jour après jour de sa victoire finale -- le plus grand monopole linguistique, paraît-il, dans l'histoire humaine.

Dans ma région, j'ai vu qu'au cours de peu de temps, le département de la langue française et ceux des autres langues romanes sont combinés en un. Malgré une politique linguistique privilégiée par rapport aux autres langues, j'ai rencontré peu de descendants des francophones nés au Canada mais vivant en dehors du Québec qui puissent tenir une conversation basique en français.

La langue chinoise, de son côté, malgré sa démographie, mais sans droit linguistique institutionnel, est en pire situation au Canada qui prétend être multiculturel sans être multilingue. La culture chinoise souvent se fait réduire à une restauration bon marché et à une danse de dragon annuelle. Nos enfants sont conduits à avoir honte de leur peau, de leur tradition et de leur langue maternelle. Elle est en piètre situation aussi dans un monde actuel politiquement dé-sinisant. Sans parler d'une Sinophonie, puisque le mot n'existe pas dans le dictionnaire. Et la Chine, l'endroit principal où cette langue est employée, se trouve aujourd'hui en grave et quasi irréversible crise démographique. Les migrants d'origine chinoise, souvent les mieux instruits de la population comme c'est le cas des autres expatriés du tiers monde, sont bien obligés de quitter leur langue maternelle qui, éloignée de leur contexte de vie, leur est devenue un lieu de l'isolement.

Il suffit de regarder comment les langues mortes sont mortes, on comprend ce que la question de la langue signifie pour la survie des cultures. Et un auteur « migrant », en tant qu'être au cœur programmé pour mille langues, mais dont le corps tarissable permet peu, vit en lui, au mode accéléré, sous pression intensifiée du changement des saisons, ce très long processus d'une probable perte, ce temps compressé pour lui mais toujours plus long que la durée de sa vie ici-bas, ce temps entre le début et la fin, le néant et le retour, l'avant et l'après, le familier et l'inconnu, le dégoût du vieux et le doute du nouveau, la peur de l'incertain et le dédain de la fixation, avec une psychologie douloureusement mais aussi heureusement riche pour étoffer son écriture.

Le plurilinguisme chez un tel migrant dans ce contexte a ceci de particulier qu'il est, à la base, dénué de noblesse de gratuité, de son intellectualité. Cela s'impose d'abord comme un moyen de survie dans un monde considéré comme meilleur où le sort l'a projeté. On quitte une langue pour une autre. On réduit sa première langue en semi-clandestinité, car la plupart du temps il serait mal vu de garder contact avec l'autre langue et l'autre monde, cela

susciterait des soupçons quant à la fidélité du nouvel arrivant, étant donné qu'il y existe un profond fossé entre des pays vaincus et des pays d'attrance.

Certes, pour migrants ou voyageurs, apprendre une seconde ou même troisième langue leur permettrait d'éviter un étang à demi mort qu'est devenue sa langue maternelle sous un autre ciel, d'éviter la ghettoïsation à un « quartier ethnique », et de survivre linguistiquement dans un autre fleuve. Mais ce qui les fait écrivains, et donne à leurs écrits composés gauchement dans la langue apprise une certaine épaisseur presque naturelle, innée, ce serait l'omniprésence de sa langue première qui sonne encore dans ses oreilles, qui s'infiltrerait parfois dans le flot de mots apparemment d'une toute autre langue, qui semble vouloir marquer son existence en mourant. Ce qui les fait écrivains, ce serait cette impureté, ce quasi duel, cette agonie. Si je n'avais pas quitté le pays, je ne me serais jamais autant penchée sur la langue chinoise classique, la langue d'avant les guerres d'opium, d'avant la traduction du livre de Darwin, et d'avant l'occidentalisation de ses syntaxes. Écrire dans une langue seconde aurait un sens seulement si l'auteur pouvait rester libre, ouvert à tous, mais ne suivant personne, toujours capable, ici comme ailleurs, aujourd'hui comme hier, de distanciation par rapport à des lieux, des croyances et des époques.

Si, parfois, il est difficile à certains migrants de devenir bilingue ou multilingue, s'il est condamné à choisir ou même à n'avoir point de choix, par exemple dans le cas des « migrants » de seconde génération - la deuxième génération ne cesse de migrer hélas, ils pourraient en revanche essayer de conserver une autre parole, préserver une autre voix, et d'opérer une fusion, ou un vis-à-vis, ou encore une superposition des éléments des langues. J'étendrais le camp des « migrants » à ceux appartenant au « premier monde », mais qui possèdent deux langues ou plus, ou bien pour qui une autre voix, notamment une voix venant de l'autre côté du fossé, se fait entendre dans la sienne. Parmi eux, il y a Duras et Camus. Ni l'un ni l'autre n'était vraiment auteur bilingue, ni l'un ni l'autre n'avait eu besoin, heureusement pour eux, mais malheureusement pour le monde et pour la littérature, d'écrire en Vietnamien ou en Amazigh. Mais il semble que d'autres langues et paroles résonnent parfois dans leur œuvre. La question se pose néanmoins dans quelles mesures et à quel degré le rapprochement aurait pu se faire. On pourrait également compter les penseurs comme Foucault et François Julien, le premier semble s'écarter de sa propre langue en interrogeant sur la nature incertaine des mots ; le dernier a eu le courage d'examiner ce qui a été éternisé dans sa langue maternelle, en se référant à la langue et à la pensée chinoises, langue et vision radicalement différentes par endroits.

En examinant le phénomène du plurilinguisme, non seulement on n'oublie pas la langue refoulée chez un « migrant » plurilingue, en tenant compte de l'indéniable influence que lui apporte l'emploi d'une seconde langue qui est dominante dans son lieu, à cause d'une parole toujours fortement encadrante véhiculée par la langue institutionnalisée, et des conventions langagières propres à cette langue qui dictent une certaine façon de penser -- il aurait fallu un esprit comme Foucault, il aurait fallu un travail extrêmement assidu pour se déchaîner des mots --, mais aussi il faudrait tenir compte dans la considération des sous langues, des demies langues, des avant langues, et par dessus tout, le silence. Car le silence humain souvent couvre une dense quantité de mots. Il est à inclure dans la question des langues comme des intervalles dans une partition.

Dans la langue chinoise, il existe un vocabulaire péjoratif envers le mot « la langue 舌 »,

au sens corporel du mot, mais aussi désignant les paroles vicieuses (嚼舌), inconséquentes (长舌), trop rapides et irréfléchies (快嘴快舌), empruntées (鹦鹉学舌), incomplètes (碎舌), de prétexte (口舌), servies comme armes (唇枪舌剑), rusées (油嘴滑舌), etc. Une différenciation est faite entre la langue 舌 instrument corporel et les langues comme l'un des langages humains 语言. On apprend donc une langue, mais on est prudent envers une parole trop corporelle. Dans beaucoup de situations, on privilégie le silence aux mots, le premier souvent recouvert d'une couleur élogieuse. On dit « travail silencieux, don muet 默默无闻 », « accord muet 默许 », « humour 幽默 », « transformation silencieuse 潜移默化 » , « connivence 默契 ». Si les paroles sont remplies, éclairantes ou déterminantes, le silence est une pause, une nuance apportée à un discours, un vide dans le plein, le blanc des lumières dans une aquarelle, la nuit pour le jour, et parfois un recul, un écart, une dissidence. Un chinois non occidentalisé ne dira pas « je t'aime », une phrase qui a plus de poids qu'une cérémonie de mariage. A Vancouver, quand la « Question Chinoise », titre à la une du journal local en 1889, refait surface environ un siècle et demi plus tard, un jour les francophones et les immigrants de l'Inde sont sortis manifester devant la mairie, sous la pluie et dans le vent, mais pas un seul chinois ne s'y est présenté. La communauté a donc attiré des reproches quant à son incompréhensible non-participation. Or, le silence de la part la communauté chinoise ne peut pas être interprété comme un manque de sens politique, un comportement de lâcheté, de soumission. Seulement, l'intuition, ce quelque chose qui s'opère au-delà du langage, parfois plus vraie, plus juste et plus prévoyante qu'un raisonnement par les mots qui arrivent toujours tardivement sur les événements, leur dit que la tendance, 势, n'est pas à leur faveur. Cette tendance Yi Jingenne n'est ni la volonté des pouvoirs ni celle des dieux, mais elle est le mouvement de la roue du destin, sous l'influence d'une multitude d'éléments et de facteurs spatio-temporels. Elle est la Nature elle-même. Ayant perçu une telle tendance qui leur est défavorable de ce côté du monde et qui semble devoir régner encore longtemps, ces immigrants chinois trouvent inutile et même nuisible de protester contre quoique ce soit, avec le peu d'outils actuellement à leur disposition. Comme dit Camus dans « Le Vent de Djémila », il ne faudrait pas confondre un refus à un renoncement. Les immigrants chinois qu'on croise dans les rues ici continuent à humblement mener leur quotidien comme si de rien n'était, souriant quand ils le peuvent, dans leur silence usuel, proche d'un contentement sans grand espoir, sans vraie consolation, se méfiant du discours de progrès. Leur silence semblable à celui d'un bœuf grignotant dans le champ et contemplant le flot des véhicules qui passent, dans un même paysage, à tous les coins du monde. Ils continuent, jusqu'à leur mort proche ou lointaine, à s'occuper de leurs parents et grands-parents, à éduquer leurs enfants et petits-enfants, à s'affairer autour de leur petits ou grands emplois, petites ou grandes affaires, suivant les modes, admirant l'Autre, à voter sans conviction, à vivre dans ce que Camus appelle « passion passive », à regarder leurs descendants s'éloigner de leur langue ancestrale, à contempler le dos de leurs héritiers sans héritage, à vivre leur passage au monde sans regret ni fierté. Leur passage a perduré ainsi cinq mille ans, dans la solitude de leur langue maternelle sans statut, sur la route poussiéreuse, leur langue qui n'a jamais été une seule et même langue, qui a survécu parce qu'alimentées par beaucoup de langues des « migrants » qui circulent comme eux et auprès d'eux.

Chaque fois que je reçois des compliments simplement parce que je parle français, je

pense non seulement à l'ombre d'une autre langue, mais aussi à ce silence - partie intégrante de la langue, que j'ai hérité. La beauté poétique de la langue chinoise n'est pas très dicible, mais elle réside en partie dans son demi-silence, de ses non-dits évocateurs, ses omissions de causalité, son absence de conjugaisons, des «expressions figées 成语» tirées des anecdotes historiques, tels des miroirs faisant écho à la réalité actuelle en même temps qu'ils procurent une dimension intemporelle. La partie silencieuse de la langue qui parle différemment, comme celle d'un animal plongé dans un instant qui lui est déjà éternité, dans un détail qui lui est déjà totalité, comme celle d'une montagne autour d'une vallée bruyante, d'une fleur apparaissant un matin parmi les chants d'oiseaux. Une telle langue partiellement muette, cosmique, contient probablement plus de vérité sur nous et sur notre condition en tant qu'être animal, social et historique, que nos discours, combien acharnés, ingénieux ou sincères, moyennant lesquels nous tentons de border sinon de façonner un monde à nous seulement, un monde de notre utilité et à notre portée.

Cet essai poétique est le résultat de l'entretien réalisé par Maribel Peñalver Vicea, le 10 décembre 2022.

ENTRETIEN À CARMEN BOUSTANI

Maribel Peñalver Vicea

Que l'on soit écrivain de langue maternelle ou de langue seconde, je pense qu'on écrit toujours dans une langue non familière. Selon Jean-Paul Sartre dans *Les Mots* « on parle dans sa propre langue, on écrit dans une langue étrangère », c'est plus que l'écart entre oral et écrit, c'est le métis qui écrit en nous, car nous sommes tous et toutes métissés.e.s. Mais que dire lorsqu'on écrit dans une autre langue que la nôtre, le français par exemple, pour nous francophones ? Mais ceci n'est pas faire table rase de sa langue maternelle, qui si elle ne se manifeste pas par des emprunts, elle se traduit par « le bruissement de la langue ». Cette action s'exprime de différentes manières et traduit « la double pensée » du texte, expression que j'emprunte à Georges Orwell. Ce plurilinguisme contribue à recréer la langue, donc à la faire vivre.

Lise Gauvin invite à réfléchir à la façon dont chaque langue est fabriquée dans les textes littéraires francophones et au rapport conflictuel que le français de l'Hexagone et la culture-mère peuvent avoir avec les autres langues. En partant de ce point de vue, je pense que c'est dans un désir permanent de création en tant qu'autrice, je compose des mots et du sens pour traduire mes affects, mes attachements et mes désirs dans l'écriture qu'elle soit de fiction ou autobiographique. Toute écriture autobiographique n'a-t-elle pas sa part de fiction ?

J'ajouterai que dans cette situation marginale de tout francophone, l'auteur est condamné à « penser la langue ». Cette belle idée de Lise Gauvin est appuyée par une multitude de témoignages notamment celui d'Ahmadou Kourouma. L'originalité de Gauvin est d'avoir étudié la littérature par la position des écrivains devant la langue et les propositions langagières que forment les textes. Cette articulation de la langue littéraire dans des contextes différents est à l'origine de ce qu'elle nomme « la surconscience linguistique », qui n'est qu'une sensibilité à l'égard de la problématique de la langue. « Tricher, et casser la langue » de Barthes à Kourouma devient une nécessité pour exprimer les variantes de la littérature francophone.

Parler de la langue, c'est parler de l'autre en soi traduisant l'intime en soi : avec les affects, les sensations, et les pulsions. « Je est un autre » au dire de Rimbaud. Chaque auteur ou autrice francophone constitue sa propre langue d'écriture dans un contexte culturel plurilingue.

Dans leur production littéraire les francophones traduisent leur appartenance par le recours aux mots de la terre natale pour nourrir la langue d'accueil et s'intéressent à cette

esthétique du divers, revendiquée par les uns à la manière de Glissant, rejetée par d'autres à la manière d'Andrée Chedid qui recourt à un purisme sourcilieux utilisant un français qui rejette l'emploi des mots étrangers pour ne pas exprimer sa double origine.

Quant à moi en tant que francophone, je suis un mélange d'arabe et de français et je crois que je pense en français bien que la communication et le glissement entre les deux langues soient pour moi une seule langue. Quand j'écris en français, je ne recours pas à des mots de ma langue maternelle, c'est très rare. Dans mon premier roman *La guerre m'a surprise à Beyrouth*, je recours à un ou deux mots de ma langue maternelle. Mais, j'essaie de réinjecter ce côté charnel, sensuel de ma culture orientale, que je revendique, comme pouvant être une partie du français, un français en couleur des cultures faisant partie de mon itinéraire.

Je vois en Benveniste, le premier linguiste de la subjectivité dans le rapport intime de l'énonciation de soi à soi. Ce rapport peut devenir chez les uns une nécessité permanente de se parler à soi, et chez d'autres, il est lié à des incidents particuliers. Ainsi, le locuteur implante son autre soi en face de lui dans un rapport de subjectivité je/tu. Un double jeu de miroirs entre locuteur et co-locuteur qui ne sont finalement qu'une même personne. Quand je parle à moi-même dans une sorte de monologue intérieur dans une solitude volontaire, je me sens prise en charge par la présence insistante du corps qui accueille les mots confidentiels de la langue maternelle en laissant filtrer les pulsions et les sensations.

L'énoncé de Derrida « Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne », atteint toute écriture, non uniquement l'écriture francophone. Je considère qu'aucun idiome n'est totalisable. On ne peut se référer à un idiome que dans un autre idiome. Notre langue est toujours celle de l'autre. Ce qui fait office pour moi de langue maternelle m'a toujours renvoyée ailleurs. Je suis convaincue que nul ne peut posséder sa langue et il faut la partager dans une archi-amitié.

Il y a une amitié invouable fondamentale qui respire dans le partage des langues, mais ceci crée un dilemme : on ne parle jamais qu'une seule langue/ on ne parle jamais une seule langue. C'est ce que Derrida appelle la *Différance* (avec a) qui s'explique à partir de tracés abrités dans la langue que nous parlons. Il appelle à une pratique post babélique qui préserve la différence des langues. Dans sa formule qu'il faut une langue étrangère, il invite à ne pas effacer l'étranger en nous.

Aussi loin que remontent mes souvenirs, me reviennent les moments de mon enfance que je passais à jouer avec des cubes en bois offerts par ma mère, représentant des lettres de l'alphabet qui me servaient à composer des mots en français que je dictais à des élèves imaginaires. Dans mon jeu, je m'amusais à ajouter aux mots une queue et des ailes. Chaque mot se transformait en matière fantastique.

Mon père ingénieur de formation a été nommé directeur du cadastre au moment du Mandat français, lorsque la France a voulu organiser le cadastre au Liban. Je me souviens, depuis mon jeune âge, des amis français à mon père, et des résonances de leurs conversations en moi, de ces phonèmes que j'ai appris à admirer avant de les pratiquer régulièrement. Je me souviens de mon père me lisant des fragments de textes d'auteurs français qui ont visité le Liban comme Nerval et Flaubert, mais plus particulièrement de ceux qui ont séjourné dans son collège des frères Lazaristes d'Antoura comme Lamartine et Pierre Benoît. Tous ses éléments réunis et épars ont constitué pour moi un fond tissé d'affects et de rêves, pour un pays sur lequel j'ai tant fantasmé depuis mon enfance.

Depuis mes jeunes années, la France a été pour moi un effet de langage et de mode, plutôt qu'une expérience. Elle est nommée avant d'être connue. J'ai vécu dans une famille qui a toujours vénéré la France. On dirait une sorte d'engouement pour tout ce qui est français que ce soit dans la culture, le vestimentaire, le médical, les voitures et j'en passe. À cela, vient s'ajouter l'étude du français à l'école, à l'université, le Liban étant un pays bilingue. Quand je me suis rendue la première fois en France, c'est dans ce pays imaginaire que je me suis rendue. Ce pays de l'imaginaire qu'ont dessiné pour moi écrivaines et écrivains. Le visage de la France est celui de sa littérature qui ne peut décevoir.

Je pars d'un point de vue personnel si vous le permettez par rapport à la langue française pour laquelle je porte une fascination. Le Liban n'est pas un pays colonisé mais a été sous protectorat français. Pour moi en plus, en tant que Libanaise maronite, le français a été une langue de substitution à notre langue perdue le Syriaque, cette langue sémitique ancienne du groupe araméen. Le français est devenu pour nous chrétiens maronites libanais un territoire identitaire. Je vais vous raconter cette petite anecdote. À l'école j'ai réussi à convaincre la bonne sœur de me remplacer mes cours d'anglais par les heures de piano. Je sentais que si j'apprends une autre langue étrangère je trahissais ma langue française.

« Écrire en français ce n'est pas écrire français » comme elle le dit. Édouard Glissant déclarait écrire en présence de toutes les langues du monde, non pas en les sachant, mais en les sentant. Miamo fait écho et c'est là le cœur de son propos.

Sur le même versant, je constate que chaque femme qui écrit n'en est pas une. Elle ne peut compter les personnes qu'elle contient en elle, et les langues qu'elle porte en elle. On écrit dans l'écho des cultures qui nous habitent. Cette constatation s'est ancrée en moi, en dirigeant le secteur du Moyen-Orient du *Dictionnaire des femmes créatrices* aux éditions des femmes. Ceci me ramène à Virginia Woolf dans *Les Trois Guinées*, « les livres sont tous faits d'innombrables vies. Il y a les livres que les femmes écrivent et les livres que les femmes lisent. ». La ressemblance chez ces femmes venues de milieu divers ne se cache pas, bien que chacune eût sa propre voix, sa propre langue, il y a quelque chose qui vient de loin, de ce qui n'est pas énoncé.

Une langue est une culture qui façonne notre esprit, notre manière de penser, de se comporter, de s'habiller. Mais en tant que bilingue, nous avons une identité linguistique duelle. Car les cultures sont structurantes et s'imbriquent. Nous naviguons dans plusieurs niveaux sémiotiques de traditions, de valeurs. Chaque choix linguistique qui opte pour une langue dans le bilinguisme ou le multilinguisme révèle les sédiments laissés par les strates précédentes.

Il y a des mots de la langue maternelle gardés dans la mémoire du corps qui sortent spontanément lors de situations de grandes émotions. Je cite pour ma part les trois mots suivants :

Aïe qui veut traduire un sentiment de souffrance ou de malaise émotionnel.

Habibi, des caresses linguistiques pour dire mon amour.

Shibjanin, ce qui est impressionnant

Des vocables qui sont matière à connotations, pour les traduire le pouvoir des mots est limité.

J'ai commencé ma carrière avec des écrivain.e.s français.e.s comme Proust, Colette, Beauvoir et Duras. Après ma thèse d'État à l'Université Lyon 2 qui a suivi ma thèse de troisième cycle, j'ai travaillé sur le roman féminin et l'écriture féminine chez Colette. Puis je me suis intéressée à l'offre d'une bourse par l'AUF en 1989 sur la littérature francophone. J'ai présenté un projet qui regroupe tous les aires de la francophonie dans un corpus de romans de femme et d'homme pour étudier la différence sexuelle. J'ai eu cette bourse à Paris. C'était le point de départ de mon ancrage dans la littérature francophone par l'écriture d'essais et de biographies, mais aussi de par mon enseignement universitaire et la direction de travaux de recherche.

Mon rapport à la langue française est un rapport d'amour, je me sens dans mon territoire linguistique. Au contraire je me sentais exilée dans la langue arabe durant la guerre libanaise. J'avais honte à Paris, de cette langue qui charrie pour moi à l'époque la violence de la guerre, les attentats, les souffrances. Je me suis brouillée avec la langue arabe depuis la guerre de 75, j'étais indignée de mes compatriotes qui s'entredéchirent, tiraillés pour des causes qui ne sont les leurs. Cette belle langue se présentait à moi comme une langue meurtrière ! J'ai décidé de l'abandonner définitivement. Durant une décennie, je n'ai plus ni écrit ni lu en arabe, pas même les journaux. Je parle de cette situation dans mon roman *La guerre m'a surprise à Beyrouth*. Je me suis réconciliée avec cette langue à mon retour au Liban lorsque le rédacteur en chef d'une revue littéraire me demande un article en arabe pour un numéro spécial « vivre à Beyrouth en temps de guerre ». L'idée me plaît. Je commence par écrire mon texte en français puis je me mets à le traduire. Je sens que quelque chose se perd dans l'écart entre les deux langues. Je décide d'écrire directement en arabe. Si vous me le permettez je citerai un court passage du roman : « Dès que je commence à tracer les vocables dans la langue arabe, les mots coulent, coulent sur la feuille sortant de mes mains, de mes entrailles, tout mon corps se met à écrire Beyrouth. Les mots abstraits se concrétisent en sensations, en mouvements impétueux, comme un torrent qui coule sur ma feuille. Phénomène physique que je vis comme un moment unique, moment de réconciliations avec ma langue maternelle. »

J'ai une manière d'écrire un français standard tatoué par des métaphores, des images et des sensations de ma culture orientale. S'il m'arrive d'introduire un mot de ma langue maternel, je le fais consciemment pour un effet de style. Et je recours rarement à ce procédé. Dans l'absolu, dans ces deux civilisations différentes l'Occidentale et l'Orientale, il y a des choses qui se ressemblent. Finalement, il ne reste que peu de notions ; l'amour, la nature, l'art, les gestes et les regards. Sur ces quelques notions des civilisations se rejoignent.

La perte d'un être cher nous marque pour la vie. Je pense à cette regrettée sœur dans les deux langues qui m'habitent, l'arabe et le français. Quand je pense à nos années d'étude en France, je pense à elle en français. Quand je pense à des souvenirs d'enfance, c'est la langue maternelle qui prime. Je lui en veux d'être partie à la fleur de l'âge en pleine guerre par un fâcheux accident de voiture. Lorsque je pense à elle, c'est surtout son visage rayonnant, son sourire et ses yeux captivants qui se présentent à moi, avant les mots. Pour la joindre, je pars d'une image.

J'ai vécu à Paris un bon nombre d'années, et c'était pour moi un heureux déracinement plein d'avantages et d'enrichissements. Lorsque j'ai eu ma nationalité française, j'ai senti

des ailes me pousser. J'ai voulu m'installer à Paris, mais pour des circonstances familiales, je n'ai pas pu réaliser mon souhait. Actuellement, je vis à Beyrouth, je suis attachée à mon pays d'origine dans cette crise existentielle par laquelle il passe. J'aurai du remords à le quitter définitivement en ces circonstances si difficiles.

Pour aborder l'oralité dans l'écriture, il convient de s'en donner une définition. Il ne s'agit donc pas strictement de l'oral parlé, puisqu'elle est insérée dans une structure écrite. Pourtant on doit y retrouver des caractéristiques de la langue orale, au niveau paraverbal ou lexical (québécoïsme, belgicisme, créole, etc.) On la rencontre autant dans le style indirect que dans le dialogique. Ainsi indexe-t-elle le romancier, d'une part par ses localismes, venus de sa langue natale, d'autre part par l'actant qu'il privilégie. En effet, il ne fait pas « parler » de même tous les personnages. Par exemple, Maalouf utilise dans *Le Rocher de Tanios*, Tanios, l'enfant héros du roman et le fait parler en mettant dans sa bouche nombre de libanismes. Cette oralité ne s'observe pas uniquement dans le textuel verbal, mais également dans le textuel écrit, dans le graphisme de la ponctuation - exclamatif, interrogatif - comme dans le sonore de ces termes étrangers écrits dans l'alphabet latin, mis entre guillemets ou en italique, avec souvent note explicative en bas de page. Tout se passe comme si ces éléments venaient se greffer dans le premier corps verbal ; corps contre corps. C'est en ce sens, comme un geste du corps.

Prenons à titre d'exemple, le lexique du joual est formé de différentes strates : d'un côté, l'origine du français régional, de l'autre, l'imprégnation de la langue anglaise, qui constitue le cadre linguistique de la réalité nord-américaine. Nous assistons surtout chez Ducharme à un désir de recréer l'anti-écriture en s'opposant à tout ce qui est codé et appris. Entré de plain-pied dans l'univers vernaculaire québécois, le lecteur est complètement dérouté par ce carnaval linguistique créé par l'auteur de *L'hiver de force*. Un système de répétitions confère au roman un souffle poétique. On relève des traits marquant une certaine couleur locale et populaire. Chez Galixthe Beyala dans *Maman a un amant*, la romancière insère dans son texte des mots appartenant à différents dialectes maliens surtout. Un mélange éblouissant de morphèmes issus de plusieurs langages. Ce recours au polyglottisme débouche sur la création d'une écriture essentiellement marquée par des mots spécifiquement africains, et son roman est comme un lieu d'intersection de plusieurs langues. Nous pouvons voir chez Beyala un *marqueur de paroles* situé aux frontières de la littérature.

Les mots de la parole écrite sont un outil de la construction de l'éthos, l'image identitaire que l'on projette de soi.

En outre, cette oralité mérite une analyse en tant que telle, car souvent elle est employée pour manifester une transgression, une créativité textuelle, un effet poétique. Celle-ci se tisse parfois de façon plurielle, à voix de langues multiples insérées : allemand, italien, anglais, québécois, joual, wolof, malinké, créole, libanais, dialectes égyptiens ou maghrébins, belgicismes. Cependant ces traits d'oralité renvoient souvent à la question de l'identité, celle-ci étant un des enjeux de l'écriture romanesque francophone actuelle. Les mots fonctionnent indéfiniment. Ils apparaissent comme un outil nouveau, malléable, adapté à l'imaginaire linguistique. Je traite longuement de cette problématique dans mon essai *Oralité et gestualité*.

Je vois le français comme une langue dans laquelle j'ai découvert d'autres cultures celle

de la francophonie et celle de la traduction. Elle est pour moi la langue du livre. Et si j'ai été amené à écrire des livres, c'est parce que j'ai lu des auteurs en français, pas des auteurs uniquement français mais de tous les pays francophones, et aussi des auteurs japonais et américains. Je vois le français comme espace de traduction et une passerelle entre les cultures. Je suis heureuse de mon engagement dans cette langue.

Je trouve dans la langue française un espace de liberté pour traduire les affects, les traumatismes vécus. L'effet émancipatoire de cette langue m'offre la possibilité de m'adonner à la pratique de l'écriture. Je trouve lorsqu'on vit un traumatisme, il est difficile de trouver les mots pour le traduire dans sa langue maternelle. Avec la langue de culture une mise à distance se crée. Mais la langue maternelle est restée pour moi la langue de la communication intime, la langue du cri plus que celle de la réflexion. Je dis toujours que je rêve en français, que je parle en français mais si tout à coup j'entends une explosion je dis *yay* avec l'accent libanais.

Le libanais est pour moi, la langue du viscéral, le français la langue de l'enseignement et de l'écriture, c'est même la langue du rêve. Mon rapport à la langue française est affectif. Ainsi est-elle devenue pour moi le sein maternel. Elle m'a faite, et je sais que je lui dois cela. Elle fait partie de moi. Je voudrais préciser qu'il y a une différence entre l'arabe littéraire, langue écrite et le libanais considéré comme dialecte, mais qui en réalité c'est une langue parlée, notre langue maternelle qui contient encore des traces de notre langue syriaque.

Je vous remercie infiniment pour cet entretien.
Carmen Boustani

Entretien réalisé par Maribel Peñalver Vicea le 2 novembre 2022

ENTRETIEN À SAFAA FATHY

Maribel Peñalver Vicea

MPV¹ : 1. Lise Gauvin (2004) a affirmé que l'écrivain est « condamné à penser la langue ». Quand on est plurilingue, des questions telles que : « Dans quelle langue parlez-vous ? Ecrivez-vous dans cette même langue ? » ne sont pas si simples. Selon votre expérience, l'écriture plurilingue est-elle pour vous un acte contraignant qui implique une condamnation, ou, au contraire, c'est plutôt une libération ? Pensez-vous que parler de la langue, en tant que pratique métalinguistique, c'est parler de soi et inversement ?

Safaa Fathy : En effet il faut distinguer nettement la langue écrite de la langue parlée. Pour moi cette expérience est fondamentale dans mon existence, ainsi que dans mon écriture. On n'écrit pas la même langue que la langue parlée. Le sujet parlant peut produire une langue écrite qui diffère largement de la langue orale. De surcroît, le partage des langues n'est pas si simple. Je viens de terminer un recueil de poésie en arabe et, en l'écrivant, je me suis rendu compte que je suis restée avec une langue très archaïque, avec l'arabe. Cette langue archaïque, elle m'encercle et m'isole d'une certaine façon. Cette langue, qui est la mienne, exige un examen extrêmement fouillé pour essayer de me l'approprier à nouveau dans mon expérience de temps. Comme vous le savez, j'ai grandi dans une langue orale, qui ne s'écrit pas du tout, qui n'est même pas l'arabe appartenant à la langue courante, c'est la langue du patois de ma région en Égypte, une langue très archaïque et rude. J'ai vécu dans des villes qui n'étaient même pas ma ville natale, où on ne parlait pas cette langue. Par conséquent j'étais obligée de parler cette langue à la maison, ainsi que de parler la langue de la ville dans laquelle nous étions à l'école. Suivant mes études dans des écoles quelquefois étrangères, c'est-à-dire là où il y avait le français, qui était enseigné par des bonnes sœurs françaises, j'ai donc jonglé, dès ma plus tendre enfance, avec plusieurs registres de langue.

Quelques années plus tard, j'ai commencé à écrire. Je tiens à rappeler ici que, dans le cadre de mon contexte, on n'écrit pas dans la langue parlée, mais dans l'arabe littéraire. L'arabe littéraire, n'étant pas une langue parlée, personne ne parlait cette langue ; on parlait en patois, en des langues locales, l'arabe littéraire restant comme le latin, donc une langue complètement à part. Toute cela pour vous dire que, lorsque j'ai vécu en France, à un moment donné cette question est devenue pour moi un peu dérisoire. Je n'ai vraiment pas eu

1 Maribel Peñalver Vicea.

une problématique d'exil, de s'attacher à une langue qui est en train de trop vieillir pour moi. En même temps, je ne l'aurais pas laissée tomber. J'ai donc repris les liens avec cette langue en la pensant, donc j'ai dû ainsi penser mon rapport à elle, pour pouvoir reprendre l'écriture. En effet, ma conscience métalinguistique m'a travaillée pour me mettre à l'écriture.

Sans avoir donc éprouvé une problématique d'exil, j'ai remarqué que ma langue arabe est une « langue d'exilée », c'est une langue fermée qui ne respire pas ; je cherche à lui donner un nouveau souffle. La non-appartenance, les non-identifications, l'incertitude, la non-habitation des lieux, l'inquiétude fondamentale, l'intranquillité, nous conditionne dans notre vie.

Dans le vrai le premier texte que j'ai écrit, intitulé *Terreur*, qui porte sur la révolution française il n'y même pas le mot « je ». Pourtant en ce moment je suis en train d'écrire un roman en anglais qui s'inspire de mes vécus et de mes expériences personnelles. En tout cas, il n'y a pas une loi dans le processus d'écriture. À partir du moment où on arrive à se formuler en tant que « je », écrivain, qui écrit, c'est un autre monde qui est le monde de l'écriture. C'est en relisant *Le monolinguisme de l'autre* que j'ai trouvé la différence, c'est une différence entre deux mondes, deux univers : l'univers écrit et l'univers parlé. Ce n'est pas parce qu'on parle une langue qu'on peut l'écrire, et ce n'est pas parce qu'on écrit une langue qu'on peut la parler. C'est à partir du moment où il y a une inscription qu'il y a une création.

MPV : 2. L'écriture plurilingue est-elle, selon votre propre expérience, un acte contraignant qui implique une condamnation, ou c'est plutôt, pour vous, une libération ?

SF : Pour moi, en ce qui concerne l'expérience du plurilinguisme, en tant qu'acte de création, je peux dire que l'écriture dans une autre langue m'a sauvée. Lorsque je suis arrivée en France, sans bourse, j'ai dû me débrouiller toute seule.

MVP : 3. Benveniste, dans "L'appareil forme de l'énonciation" a parlé de cette habitude qui existe chez l'être humain, quand il est tout seul, à se parler à soi-même à voix basse ou à voix haute, à faire son propre monologue, qui est nécessaire pour son existence et sa conscience. C'est parler "à son autre" en réalité. Dans quelle langue parlez-vous, lorsque vous êtes toute seule, disons entourée d'une solitude volontaire, ou dans l'intimité ?

SF : Quand je suis toute seule, et que je me parle à moi-même pour des différentes raisons, je parle l'arabe, je parle dans ma langue maternelle, c'est-à-dire le patois local, mais ce n'est pas tout à fait le patois local, car j'ai opéré une rupture à l'intérieur de ma langue maternelle à la mort de mon frère, mort à l'âge de 41 ans. Il vivait dans notre ville natale à Minieh. Donc une fois disparu, j'ai pris la décision de couper mon lien avec cette langue ; cette langue avait pris, outre mon frère, ma sœur (décédée aussi). J'ai donc décidé de ne plus la parler. Disons que la langue de ma ville natale est associée aux traumatismes de la perte de mes frères et sœurs. Il y a eu quelque chose qui arrive de ces traumatismes à l'arabe littéraire lui-même. Pourtant plus tard un événement m'a reconciliée avec cette dernière langue, l'arabe littéraire : c'est lorsqu'il y a eu la révolution en Égypte en 2011, où j'ai écrit,

en arabe classique, un recueil intitulé *Révolution traverse des murs*, dédié à mon frère. Cet évènement historique m'a permis de me réapproprier cette langue.

MPV : 4. Je vous propose de (re)lire l'énoncé, si connu, de Derrida qui a déconstruit la notion d'appartenance: "je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne". Comment cet énoncé, si connu de vous, atteint-il votre écriture plurilingue ? Il a aussi écrit que la langue dite maternelle "n'est jamais purement naturelle, ni propre ni habitable".

SF : Je suis rebelle au fait qu'une langue soit appropriable. Donc une langue n'appartient jamais à personne. Le fait qu'une langue puisse appartenir à une nation, je résiste à cette situation. Derrida écrit cette affirmation en expliquant qu'il n'a pas de modèle d'identification, ce modèle lui permettant d'avoir une langue qui soit la sienne. L'écriture a pu ainsi arriver dans un hiatus, comme les langues sont arrivées aussi dans un espacement dans le fameux Babel : et il y la langue.

MPV : 5. Le choix de votre langue d'expression se doit-il au lien que vous avez entretenu à un de vos parents, mère ou père, ou plutôt aux liens de votre parcours professionnel et intellectuel ?

Ce lien prend son origine d'un lien à la mère, dans un moment très particulier et compliqué. Lorsque j'ai été petite j'ai écrit un recueil que j'ai par la suite abandonné. Plus tard, en 1986, j'étais en voyage à l'étranger, isolée du monde, et j'apprends que mon père vient de mourir. C'est donc dans le deuil de mon père que j'ai commencé à écrire. C'est un lien associé à la mère, disons associé à quelque chose qui mourait, qui soufflait sans le dire, comme quelque chose de l'ordre de l'existence dans un ailleurs.

MPV : 6. Pourriez-vous penser, de manière pulsionnelle, à trois mots, venant de votre langue maternelle, qui demeurent dans votre souvenir, relevant de l'amour/de la haine, de votre passé : enfance, adolescence, racines, identités, école, famille, guerre, terre natale, amitié ?

Sans hésitations, elle prononce trois mots en arabe. Je lui demande de les traduire en français :

Soleil
Jasmin
Abricot

Entretien réalisé par Maribel Peñalver Vicea, le 20 novembre 2022

ÉTRANGÉITÉ CULTURELLE ET LINGUISTIQUE
CHEZ AKIRA MIZUBAYASHI :
COMMENT DIRE ? OU NANTO ITTARA IIKA?
(Cultural and Linguistic Foreignness Experienced to Akira Mizubayashi:
How to say? or Nanto ittara iika?)*

Margarita Alfaro Amieiro**

Universidad Autónoma de Madrid

Abstract: This contribution first highlights the importance of mobility situations (exile, immigration, or voluntary travel) today, one of the consequences of which is the ability of individuals to forge a new ontological, cultural, and linguistic identity that switches between different realities (Kristeva 1991; Todorov 1996; Delbart 2005; Porra 2011; Klinkenberg 2015, Amroui, Abono Maurin, Laouidat 2020, among others). In this context, the essay entitled *Une langue venue d'ailleurs* (2011) by the writer of Japanese origin, Akira Mizubayashi, born in 1951, allows us to highlight the aspects in either French or Japanese that are related to language (phonetic, lexical, and syntactic point of view) testifying to the existential evolution of the author. His biculturalism and multilingualism evolved throughout his life and proved to be a source of richness and enthusiasm favorable to interculturality despite the feeling of foreignness that always accompanies him.

Keywords: Travel, Multiculturalism, Multilingualism, Interculturality, Akira Mizubayashi.

Résumé : Cette contribution met en valeur dans un premier temps l'importance actuelle des situations de mobilité (exil, migration ou voyage volontaire) dont l'une des conséquences est la capacité des individus à se forger une nouvelle identité ontologique, culturelle et linguistique qui bascule entre réalités différentes (Kristeva 1991 ; Todorov 1996 ; Del-

* Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs des projets de recherche I+D+i PID2019-104520GB-I00 du Ministère espagnol de Science, Innovation et Universités, ainsi que SP3/PJL/2021-00521 financé par la Communauté de Madrid.

** **Dirección para correspondencia:** Margarita Alfaro Amieiro, Dpto. de Filología Francesa. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Campus de Cantoblanco (margarita.alfaro@uam.es).

bart 2005 ; Porra 2011 ; Klinkenberg 2015 ; Amroui, Abono Maurin, Laouidat 2020, parmi d'autres). Dans ce contexte, l'essai intitulé *Une langue venue d'ailleurs* (2011) de l'écrivain d'origine japonaise, Akira Mizubayashi, né en 1951, nous permet de souligner les éléments linguistiques (d'un point de vue phonétique, lexical et syntaxique) en français et en japonais qui témoignent de l'évolution existentielle de l'auteur. Sa biculturalité et son plurilinguisme évoluent tout au long de sa vie et s'avèrent être une source de richesse et d'enthousiasme favorables à l'interculturalité malgré le sentiment d'étrangeité qui l'accompagne toujours.

Mots clé : Voyage, Pluriculturalité, Plurilinguisme, Interculturalité, Akira Mizubayashi.

1. Introduction: vivre et écrire entre deux langues

De nos jours les situations de contact et d'appropriation d'une culture et d'une langue différentes de la langue première sont abondantes en raison des mouvements migratoires liés, entre autres, à des motifs économiques, politiques ou religieux (Amraoui, Abomo Maurin, Laouidat 2020). De ce fait, nombreux sont les critiques et les études qui parlent de cette réalité dans le champ littéraire francophone dont l'une des manifestations les plus remarquables est le plurilinguisme et le multiculturalisme donnant naissance à l'interculturalité (Kristeva 1991 ; Todorov 1996 ; Delbart 2005 ; Porra 2011 ; Alfaro, García, Mangada 2012 ; Klinkenberg 2015 ; Yllera, Muela 2016, parmi d'autres). Les situations d'exil et migration provoquent des conséquences fort radicales sur les individus et les contraint à laisser leur culture d'origine pour aller à la rencontre de la langue d'adoption. Cette rencontre, peut également résulter du désir volontaire de découvrir une autre réalité linguistique et culturelle. Dans ce cas, les individus témoignent d'un dessein profond de transformation qui émerge à un niveau individuel et se manifeste à travers deux dimensions : l'une, au niveau ontologique, où l'individu cherche une manière autre de faire évoluer son être ; l'autre, au niveau de la langue, voire de la culture, où l'expérience verbale première se confronte à une autre langue et à une autre culture d'adoption. Ces deux dimensions, ontologique et linguistique, conforment une nouvelle réalité de l'individu qui révèle de ce que Cioran (1964 : 547) appelait dans son *Portrait du civilisé* (in *La Chute dans le temps*) « les maux inscrits dans notre condition », où le paradigme culturel hybride qui en résulte est essentiel pour comprendre la nature de l'être qui se confronte à une double réalité. Cioran (1964 : 547) souligne que l'homme moderne, celui qui surgit au moment de l'Illustration, cherche à sortir des schémas établis, et à se trouver « à l'antipode de ce que nous aurions dû être ». Par ailleurs, l'homme contemporain, ne doit pas céder aux difficultés et à l'*anéantissement*, étant donné que ces inconvénients, loin de nous faire succomber dans la mort, nous conduisent vers la *révélation*, d'après l'expression de Cioran (1964 : 583), d'un être qui se constitue de manière dynamique. L'homme qui en résulte, continue sans cesse à se forger une identité au carrefour de l'altérité. À tel point que nous pouvons observer qu'une *démiurgie verbale*, selon Cioran dans son essai *La Tentation d'exister* (1956), se manifeste dans les deux dimensions évoquées : ontologique et linguistique. Par ailleurs, au moyen de l'expérience verbale, notamment de l'écriture, se cristallise, nourrie de multiples disjonctions, une poétique où s'entrecroisent diverses perceptions culturelles et expériences linguistiques : « Dans l'acte

poétique cette disjonction prend figure de rupture. Le poète, en quête d'un autre ordre, lance un défi au néant de l'évidence, à l'optique telle quelle. Il s'engage dans la démiurgie verbale » (Cioran 1956 : 399).

Pour notre analyse, en rapport avec la notion d'(auto)biographie langagière d'après les recherches de Christiane Perregaux (2002), nous décrivons l'évolution d'une identité à travers des termes appartenant à la langue japonaise et leur signification en français. À ce point, il est nécessaire d'établir le sens que nous conférons au terme « culture » puisqu'il s'agit d'un ensemble dans lequel différents aspects coexistent (structurels, linguistiques, religieux, sociaux ou politiques, parmi d'autres) et montrent « los marcos de referencia », « los códigos de organización » et « las formas de relación social » (Gómez 2011 : 2). Dans ces situations, comme celle que nous analyserons par la suite, où deux cultures et deux langues entrent en contact, le nouveau système qui en résulte, au-delà de la notion restreinte de biculturalisme ou de bilinguisme, met en valeur la langue au sein de la culture comme suit :

Una lengua supone un componente cultural fundamental, sin duda; pero su vinculación con los restantes componentes no está intrínsecamente determinada, sino que depende de los acontecimientos históricos. Además, la evolución de los distintos componentes acontece con relativa autonomía y a un ritmo dispar (Gómez 2011 : 3).

De même, comme le souligne Edgar Morin (2003), la culture est ancrée dans une coordonnée spatio-temporelle étant un creuset où confluent des situations historiques multiples. Sur ce flux continu se greffent des variétés qui enrichissent le paradigme universel de la culture humaine dont le canal de transmission est la langue porteuse en soi de multiples variations. Parfois, en raison du croisement entre deux ou plusieurs paradigmes culturels et linguistiques dont le résultat est très enrichissant, une culture et sa langue peuvent devenir hégémoniques. De ce fait, une réalité métisse surgit à la frontière entre deux réalités, et dont les conséquences sont une recherche ontologique hétéro-identitaire bénéfique sur le plan individuel et sur le plan collectif. Du point de vue de l'acte poétique, incarné lors de la création littéraire, naît une révélation, une sensibilité capable d'errer entre deux paradigmes différents sans une élimination de la culture d'origine. Ces expériences montrent les insuffisances du monoculturalisme et notamment elles indiquent le chemin à suivre en faveur de l'intégration. Cependant, de la part des individus, une conviction et une détermination sont nécessaires au-delà des intérêts sociaux, idéologiques ou émotionnels qui les maintiennent ancrés dans leur réalité initiale. À cet égard, Pedro Gómez (2011 : 15) écrit :

Uno necesita mucha energía cultural -intelectual y moral- para escapar al campo gravitatorio de la cultura que lo posee. Al alejarse de la sociedad de origen, uno pierde cultura inexorablemente; pero, en compensación, puede ganar nueva cultura al introducirse en el campo de otra sociedad. Y su precariedad inicial podría convertirse en una mayor fortaleza.

L'écrivain devient en lui-même un modèle de la diversité culturelle, comprise, non pas comme une superposition de paradigmes uniques, mais comme un ensemble d'éléments multiculturels dans lesquels une vision plurielle et transculturelle prend sa place. En d'autres

termes, et selon l'expression d'Adela Cortina (2021), une nouvelle vision dans laquelle une *éthique cosmopolite* peut être développée et où différents points de vue coexistent et sont porteurs de tolérance et d'un esprit d'inclusion. C'est ainsi que l'écrivain inaugure une nouvelle voie de découverte et d'appropriation et accomplit l'acte poétique par excellence, libéré d'un paradigme culturel unique. Or, plusieurs questions essentielles se posent alors dans un monde globalisé où la mobilité façonne nos réalités sociales : dans qu'elle mesure l'homme contemporain expérimente-t-il le passage d'une culture à l'autre ? Et encore, est-il en mesure de devenir un homme plus libre ?

Dans ce cadre, nous nous proposons d'aborder l'analyse de l'essai *Une langue venue d'ailleurs* de l'écrivain japonais Akira Mizubayashi. À travers les expressions bilingues présentes tout au long du texte nous pourrions découvrir l'évolution ontologique de l'auteur afin d'élargir les travaux de Rose-Marie Volle (2014 ; 2016) et Philippe Humblé et Arvi Sepp (2014) à ce propos qui signalent les questions des contraintes de l'entre-deux et de dislocation linguistique et culturelle, respectivement. Il s'agira de rendre visible le trajet existentiel de notre auteur qui culmine par la transformation positive de son environnement personnel, familial et social. Au terme de son errance entre le français et le japonais, entre la France et le Japon, Mizubayashi manifeste : « Le français n'est pas ma langue première. Ce n'est qu'une langue d'adoption, une langue d'emprunt, une langue greffée, une langue d'autrui, une langue qui m'est venue d'ailleurs » (Mizubayashi 2011 : 229). Et il ajoute : « ce double statut d'étranger que je porte en moi, qui me permet de tendre sans cesse vers une perspective sur le réel qui est celle de l'Autre » (Mizubayashi 2011 : 262).

2. *Une langue venue d'ailleurs* d'Akira Mizubayashi

Akira Mizubayashi est un auteur d'origine japonaise, né en 1951 à Sakata (Japon), qui, pour des raisons personnelles décide d'apprendre la langue française, de devenir professeur de français à l'Université de Sofia à Tokyo et finalement, écrivain dans la langue d'adoption. Jusqu'à présent il a écrit plusieurs essais et romans en langue française – *Une langue venue d'ailleurs* (2011), *Mélodie : chronique d'une passion* (2013), *Petit éloge de l'errance* (2014), *Un amour de mille ans* (2017) et *Dans les eaux profondes - Le bain japonais* (2018), *Âme brisée* (2019) et *Reine de cœur* (2022) qui constituent une trilogie, où il aborde sous différents angles la question de l'identité linguistique et le parcours qu'il a dû faire pour devenir écrivain. Il développe donc une conscience métalinguistique dans le contexte d'une certaine réflexivité sur son plurilinguisme qui déambule entre sa langue maternelle, le japonais, et sa langue d'adoption, le français.

Son premier essai, *Une langue venue d'ailleurs*, publié en 2011 et distingué par le *Prix du Rayonnement de la langue et de la littérature françaises*, montre un itinéraire articulé en trois mouvements où l'auteur développe les différents stades de son appropriation de la langue française, ainsi que son état d'esprit, dominé par l'émotion de la naissance dans un monde nouveau par le biais de la langue. Dans le texte, écrit en français, des expressions idiomatiques en japonais, témoins du bilinguisme et du biculturalisme d'Akira Mizubayashi, jalonnent sa réflexion du début jusqu'à la fin. Il considère que sa réalité s'explique

par ce sentiment d'écrire du *non-lieu*¹ où a lieu l'amour et sa passion envers le français, sans renoncer à son attachement au japonais.

Nous nous proposons de mettre l'accent sur ces occurrences, autour d'une vingtaine, qui pourront nous aider à souligner les questions centrales de sa double appartenance. L'essai est articulé du point de vue de son architecture formelle autour de trois parties ou mouvements associés à une topographie où alternent les espaces chers à l'auteur et témoins de sa vie : Tokyo, Montpellier et Paris-Tokyo. Trois lieux qui relèvent de son évolution dans l'espace, constitutifs de la cartographie de son parcours linguistique et culturel. Et notamment de son trajet intellectuel. Ces trois parties sont précédées de la préface écrite par l'écrivain Daniel Pennac qui met en exergue la décision de l'auteur nippon d'épouser la langue française. De même il signale que Mizubayashi (2011 : 9) : « *Habite notre langue. Plus, qui la vit. Plus encore, qu'il l'existe* ». Par conséquent, pour notre auteur, dans un contexte d'immobilité sociale et politique, loin de se taire et d'adopter le silence, il trouve dans la langue française « *un outil de penser, une méthode pour accéder à ce qui, confusément, se dit en lui, une langue sienne, pour y renaître* ». Une expérience marquée par la quête de la précision et de l'exactitude. Et Pennac ajoute :

Ceux qui le connaissent savent que la question la plus fréquente posée par Akira Mizubayashi, sur ce ton de calme concentration qui le caractérise, est : « Comment dire ? Soit, en japonais : *Nanto ittara iika ?* » Question à ne pas prendre pour une quelconque interrogation lexicale ; elle dit l'exigence intellectuelle d'un homme qui a voué sa vie à penser au plus précis pour parler au plus juste (Mizubayashi 2011 : 11).

Et à la fin de ce parcours en trois parties, lors de l'épilogue, c'est lui-même, Mizubayashi (2011 : 257) qui se réaffirme dans l'importance du français : « *cette langue venue d'ailleurs, est une langue qui se parle en moi hors de toute situation d'interlocution* ». Il se pose, de manière très pertinente, les questions qui s'imposent comme conséquence de ces « *liaisons nécessairement laborieuses, quelques fois aventureuses et même imperceptiblement dangereuses, mais, tout compte fait, profondément et pleinement heureuses* » (Mizubayashi 2011 : 259). Donc, le résultat final exprime le bonheur existentiel après un long voyage et un processus de maturité personnel. Par conséquent, lors de ce déplacement d'un lieu à l'autre, d'une langue à l'autre, une question ontologique s'impose : « *Qui suis-je ? Suis-je encore et toujours japonais ? Non... je ne pense pas que je le sois. Je ne le suis plus. Plus maintenant* » (Mizubayashi 2011 : 259). L'écrivain ne se sent plus *attaché* à la communauté japonaise, étant donné qu'il a vécu les deux tiers de sa vie en parlant et en réfléchissant en français.

Or, une autre question relève de l'inquiétude de l'auteur à propos de son identité : « *'Suis-je alors français ?'* Bien sûr que non. Je ne le suis pas. Je ne le serai jamais, même si j'ai, un jour qui ne viendra probablement jamais, la nationalité française » (Mizubayashi 2011 : 260). Et il affirme à la fin de son parcours :

1 Tous les mots ainsi que toutes les occurrences en italique signalées par la suite relèvent du texte analysé, c'est donc l'auteur qui les met en valeur.

Le jour où je me suis emparé de la langue française, j'ai en effet perdu le japonais pour toujours dans sa pureté originelle. [...] J'ai appris à parler comme un étranger dans ma propre langue. Mon errance entre les deux langues a commencé... Je ne suis donc ni japonais ni français. Je ne cesse finalement de me rendre étranger à moi-même dans les deux langues, en allant et en revenant de l'une à l'autre, pour me sentir toujours décalé, *hors de place*, à côté de ce qu'exige de moi toute la liturgie sociale de l'une et de l'autre langue (Mizubayashi 2011 : 261-262).

En partant de cette idée d'errance, de va et vient entre les deux langues, nous allons parcourir tout au long du texte la présence du japonais et sa résonance, voire sa signification en français. De ces exemples nous pourrions retenir les difficultés de communication, les faux-amis qui montrent les différences culturelles avec ses référents et ses comportements socio-culturels dans deux systèmes linguistiques éloignés et des outils d'expression différents. Les situations convoquées favorisent la perception d'une identité plurielle qui part de la prise de conscience des origines, évolue vers la capacité de perception et de reconnaissance de la diversité dans le processus d'appropriation de la langue et la culture d'accueil. Pour ce faire, l'objectif de notre analyse est de favoriser l'intégration de ces différences à l'intérieur de la perspective du lecteur dont les attitudes seront l'ouverture et la disposition favorables à la diversité.

2.1. Première partie. Tokyo. Prise de conscience

Cette partie, articulée autour de 13 mouvements de longueur inégale, montre dans l'ensemble l'esprit d'évocation du passé et la prise de conscience de l'auteur dans le contexte des années qui suivent à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. De même, il commence son chemin personnel vers la solitude et l'évasion d'un système qui se voulait rigide et marqué par l'insuffisance matérielle. Les premiers mots qui apparaissent, pour exprimer ce sentiment, sont *Ukiyo* : « onde flottant, monde incertain et perpétuelle dérive » (2011 : 24) et *Ukikussa* : « plante flottante » (Mizubayashi 2011: 24), pour expliquer de manière métaphorique son sentiment d'une distance progressive par rapport au contexte culturel japonais des années 70 où régnait le désenchantement. C'est le moment de son arrivée à l'université où il prend conscience de l'incomplétude sémantique des mots japonais et de sa manière de conceptualiser la réalité pour exprimer « l'absence d'un élan collectif » (Mizubayashi 2011 : 23). Il perçoit des « discours politiques stéréotypés » (Mizubayashi 2011 : 23-24) et des mots creux : « bref, des mots dévitalisés, des phrases creuses, des paroles désubstantialisées *flottaient* sans attache autour de moi comme des méduses en pullulement » (Mizubayashi 2011: 24). Pour revenir sur cette même idée, cette image de la plante flottante se déploie en lui et le mène à une prise de conscience de son expérience actuelle. Il découvre la notion d'écart personnel et social par le biais des mots, ceux-ci incapables de combler le fond de la réalité du monde, de l'être et des transformations qui devenaient nécessaires. Il se sent seul et par conséquent isolé de son entourage : « J'errais dans les rues de Tokyo avec un sentiment d'étouffement qui ne me lâchait pas. [...] J'étais traqué dans une sorte d'inflation linguistique généralisée. Il fallait que j'entreprenne une tentative d'évasion (Mizubayashi 2011 : 25).

Par la suite, après ce premier éveil, c'est l'expression *Oshiire* (placard mural) qui devient pertinente pour expliquer le sentiment de perte par rapport à la culture d'origine, mais notamment la possibilité d'ouverture qui offre une nouvelle réalité. Une porte qui est fermée, à laquelle il faut frapper. Celle-ci représente dans un premier moment un espace réduit et obscur, c'est comme s'il s'agissait de « la porte coulissante du placard mural » (Mizubayashi 2011 : 45). Néanmoins, un espace ouvert à partir duquel il pourra sortir, découvrir une lumière forgée dans la clandestinité et « la volonté d'une résistance solitaire » (Mizubayashi 2011 : 45). Puis, lors d'un voyage en train, un train de nuit dans une voiture de troisième classe, c'était entre 1955 et 1956, une nouvelle prise de conscience vient de l'allitération des sons qui se répètent, *gatan-goton, gatan-goton, gatan-goton, gatan-goton, gatangoton...*, et qui résonnent à l'intérieur, au rythme du mouvement du train. Ces sonorités, dont le patron phonétique est modulé sur la répétition de consonne-voyelle nasale, renvoient en français à « un bourdonnement permanent de voix sourdes » (Mizubayashi 2011 : 51). Sur le plan symbolique, l'expression pourrait désigner la manière de montrer le sentiment « d'enfermement et d'étouffement » (Mizubayashi 2011 : 51). Sentiment lié à ses souvenirs d'enfance et aux raisons profondes de ce voyage avec son père pour se rendre à Tokyo, où son frère devait suivre des leçons de violon. De cette expérience, marquée par l'observation des gens qui voyagent et de leurs comportements, surgit par contraste un nouveau *désir* d'aller au-delà, de transcender la réalité connue. À ce point, ce voyage en train dévoile et met en valeur le rôle joué par son père dans cet éveil de la conscience. C'est grâce à lui que son *désir* et la *volonté* pour l'accomplir seront par la suite les instruments pour son développement postérieur. Son père était un « homme qui s'acharnait à repousser toujours plus loin les limites de son champ d'action, qui faisait l'impossible pour sortir de ses origines, de sa condition première, pour s'arracher à ce qui lui était primitivement et naturellement imposé » (Mizubayashi 2011 : 55).

Immédiatement après, vient le souvenir de l'importance du développement musical de son frère en tant que mélomane. Pour son père et pour son frère le piano avait fait partie de leurs loisirs. C'est donc *ongaku*, disons la musique, une nouvelle voie qui retentira dans son avenir². Le plus important à ce moment-là a été la découverte de la musique comme un langage à dominer. En se servant de sa passion pour la musique, héritée de son père, notre auteur partira à la découverte d'une autre langue. C'est donc pour cela qu'il affirme : « quand je parle cette langue étrangère qui est devenue mienne, je porte au plus profond de mes yeux l'image ineffaçable de mon père ; j'entends au plus profond de mes oreilles toutes les nuances de la voix de mon père. Le français est ma langue paternelle » (Mizubayashi 2011 : 56).

Mizubayashi consacre plusieurs chapitres à la musique (du 8 au 13 de la première partie). Il y développe son amour pour la formation musicale et la découverte des opéras de Mozart, en particulier *Les Noces de Figaro*, porte d'entrée à un sentiment plus profond, qui habite dans l'âme et qui devient aussi un langage dépourvu de la parole : « la musique suppléait à la parole » (Mizubayashi 2011 : 60). La musique lui avait permis d'avoir une méthodologie de travail, par la suite la discipline et un certain ascétisme venaient s'ajouter à la musique

2 Il faut rappeler que la langue japonaise n'a pas de genre et donc ce mot n'est ni masculin ni féminin.

qui s'ouvrait à lui comme un espace de médiation pour « recommencer », « refaire », « retisser », « remodeler et construire », en somme « remettre à neuf son *être-au monde* » (Mizubayashi 2011 : 58).

2.2. Deuxième partie. Montpellier. Les souvenirs-cicatrices

La deuxième partie, construite autour de 15 mouvements où s'alternent des moments de réflexion avec des parties dialogiques, évolue du point de vue mental et spatial dans une ville française, Montpellier, où Akira, grâce à l'obtention d'une bourse d'études, vivra une situation immersive en langue française. De cette étape, notre auteur se souvient particulièrement des « souvenirs-cicatrices » (Mizubayashi 2011 : 103), ceux qui laissent des blessures et des apprentissages à ne pas oublier. Les mots japonais qui ressortent et qui sont mis en valeur montrent aussi une expérience de contraste entre deux réalités culturelles où les mots et les tournures expliquent les difficultés de compréhension et de communication à cause d'une signification différente dans la langue maternelle.

Le premier terme qui apparaît est *kon* en japonais ; nous observons à nouveau la gutturale sourde suivie d'une nasale, et dont la signification en français est la couleur bleu marine. Du point de vue culturel il s'agit d'une des couleurs les plus importantes au Japon où elle est dotée d'une valeur noble. Pour revenir à la force phonétique du mot, en français le monosyllabe « con » renvoie à un registre familier qui dénote un esprit de mépris envers notre interlocuteur. Akira, après trois mois de séjour à Montpellier, ne maîtrisait pas encore les différents registres, ainsi que ces questions de sens au niveau de la langue orale. Il voulait faire un éloge, mettre en avant la couleur bleue d'un tailleur d'une jeune qu'il venait de rencontrer, mais il venait, du fait de sa non-maîtrise de la langue, d'élever un mur et d'établir une incompréhension entre la jeune femme et lui.

Une autre *cicatrice* dont il se souvient est aussi en rapport avec la langue et l'orthographe française. Après avoir rédigé le travail de mémoire en français il apprend que le premier mot de son travail comporte déjà une incorrection, tout à fait inaperçue après maintes lectures. Dans ce cas précis, c'est à cause de l'écho du mot japonais *toro* dont la signification est « sot », « idiot », « simple d'esprit » (Mizubayashi 2011 : 105), que le mot « Introduction » se voit modifié par *Intoroduction*. C'était la voyelle « o » qui était devenue de trop, une lettre de plus, mais qui révélait au lecteur, en l'occurrence son professeur, l'étrange d'Akira à la langue. Il était donc un étranger malgré ses efforts de perfection. En outre, le crayon à papier avec lequel il écrivait, était également son outil de travail pour la calligraphie japonaise et signalait ainsi doublement son « *étrangéité* » (Mizubayashi 2011 : 105-106).

Par la suite une autre anecdote montre les différences entre deux cultures éloignées géographiquement. Il s'agit de la valeur accordée au thé au Japon, de sa tradition millénaire. À fin de mettre en valeur cette singularité, Akira invite une amie à boire un thé « différent », inconnu en Europe, à savoir du *genmaï-cha* : « un thé mélangé avec des grains de riz complet et que le goût un peu lourd et l'étrange parfum venaient de ce mélange » (Mizubayashi 2011 : 145). C'était le moment pour lui d'exhiber et de se sentir fier de sa culture japonaise qui le rendait différent et par-là même plus attirant, notamment pour une personne qui s'intéressait aux différences culturelles. Ce souvenir du thé mélangé, la musique qui accompagnait la scène, le *Concerto pour violon et orchestre* de Brahms, la

découverte des estampes japonaises et la conversation, un échange enrichissant, ouvraient cette fois-ci la porte à l'expérience amoureuse : « En moi, des mots d'amour étaient sur le point de naître, non pas dans ma langue mais dans sa langue à elle que je m'efforçais de faire mienne, et que j'avais le plaisir de voir s'accroître et se développer de jour en jour » (Mizubayashi 2011 : 147).

De cette expérience d'immersion en français en France, ne manquent pas les souvenirs d'antan et le rapprochement de la réalité culturelle qui a forgé la pensée de notre auteur. Pour lui, les souvenirs les plus importants renvoient à un premier moment autour de la musique et de la langue, dont la prosodie se ressemble à la musique : « Chaque langue a ses lieux propres, ses situations singulières pour faire vibrer sa musique » (Mizubayashi 2011 : 156).

À ce stade de la réflexion, il se souvient à nouveau de la grande gare de Tokyo où les « grandes lignes » arrivaient et partaient. C'était la gare de *U-éno*, *u-éno*, *shu-ten*, *u-éno*. C'était la manière chantée de prononcer le nom de cette gare, c'était même un fragment musical qui annonçait l'arrivée d'un train. Cette expérience évoque une autre où ressurgit la nostalgie des traditions perdues, les gens qui étaient là et qui constituaient le cadre humain dans le va et vient des passagers. Ce sont les marchands de *yakiimo*, « les patates douces cuites dans des petits cailloux brûlants » (Mizubayashi 2011 : 157). Leurs sons, la manière chantée de le dire résonnait encore au plus profond de son être : *yakiimo*, *yakiimo*, *i-ishiyakiimo*, *yakiimo* ; *oimo*, *oimo*, *i-shiyakiimo*, *yakii,o*... (Mizubayashi 2011 : 157). Ce sont ces sons qui évoquent la voix de sa mère, une voix envahie par la tristesse d'une vie pleine de sacrifices et qui s'est gravée pour toujours au fond d'Akira qui pleurait lorsqu'il était petit. C'est sa mère qui lui avait avoué des années plus tard, quand elle lui chantait une berceuse de la tradition. C'est en partant du souvenir de cette expérience qu'il réaffirme l'importance du rythme dans une langue : ses sons aident à ancrer les sentiments et une signification qui vient parler des sentiments et des émotions.

À cette expérience de la sonorité venait s'ajouter le texte écrit, « un ensemble de virtualités grammaticales » (Mizubayashi 2011 : 160) qui permettait « une certaine manière d'organiser des sons et des rythmes, des intensités, des durées et des silences, qui est à l'origine d'une certaine musicalité de la production verbale » (Mizubayashi 2011 : 160). Par ailleurs, Akira, apprenant la langue et toutes ses composantes (phonétiques, lexicales et syntaxiques) réalise que les mots qui se répètent de manière automatique et qui sont en rapport avec les normes de politesse (tels que bonjour, bonsoir, merci, au revoir) semblent faciles et « banals ». Mais représentent en réalité la difficulté du contexte et notamment les différences culturelles liées à l'emploi qui provoquent très souvent des malentendus. C'est ce que l'auteur dénomme les « interférences linguistiques » ou « être en porte-à-faux » (Mizubayashi 2011 : 172) et qui donnent lieu à des malentendus interculturels. De ce fait, l'auteur propose deux exemples où ces différences sont déterminantes. Il s'agit de « bonjour » et de « merci », « gestes fondamentaux de salutation et de gratitude » qui exigent « un maniement subtil pour ceux qui sont venus d'ailleurs » (Mizubayashi 2011 : 167-168).

C'est ainsi que l'emploi restreint à la vie privée de *konnichiwa* ou *ohayôgazaimasu* (bonjour) et *arigatô* (merci) relèvent de la manière de s'adresser aux autres dans l'organisation sociale au Japon, où l'on ne salue pas les personnes inconnues car « les inconnus sont par définition suspects » (Mizubayashi 2011 : 168). Et il se réaffirme à l'égard des consé-

quences de la distance et du manque d'empathie envers les autres : « d'où la tendance au conformisme, au désir de ne pas troubler la paix du groupe. D'où aussi, inversement, la difficulté d'entrer en contact avec autrui hors de son groupe d'appartenance. En France, je n'ai jamais pu dire en entrant dans ma boulangerie : 'Bonjour, messieurs-dames' (Mizubayashi 2011 : 169). Or, il observe qu'en France les gens de manière ouverte, et peut-être de manière inconsciente, prononcent ces mots quand ils entrent dans les petits commerces. Par ailleurs, *Arigatôgozaimasu* (merci beaucoup) est un mot prononcé par les caissiers aux supermarchés de son pays d'origine mais il n'est pas prononcé par les clients qui sont toujours arrogants, et dont la supériorité est manifeste. Les conséquences pour lui ne sont pas positives, « la langue japonaise, par la pauvreté en moyens destinés à amorcer des liens, ne m'encourage guère à aller au-delà du seuil des relations fondées sur la sociabilité du type intracommunautaire » (Mizubayashi 2011 : 170). Au contraire, sa culture d'origine le pousse à s'excuser sans cesse, à demander pardon à cause de tout « comme si on devait avant toute chose tempérer la violence inhérente à un tel geste d'amorce relationnelle. Les formules d'excuse remplacent presque celles de remerciement » (Mizubayashi 2011 : 170). C'est à cause de ce type d'interférences culturelles que notre auteur « tout en parlant français, conserve en lui, comme une cicatrice ineffaçable, l'écho et l'empreinte de l'être-ensemble japonais » (Mizubayashi 2011 : 170).

Pour finir cette réflexion à propos des différences lexicales et culturelles entre les deux langues, Akira considère la langue française « comme un ensemble de contraintes horriblement rigides » (Mizubayashi 2011 : 174) qui le poussent à en trouver son cadre de liberté. Si en japonais on parle de *forme rigide*, *kata*, à laquelle il faut s'assujettir, son approche de la langue française ressemble plutôt à « l'art d'un acteur de *kabuki* ou de *nô* » (Mizubayashi 2011 : 174). Art, par ailleurs, qui se caractérise par la présence de trois éléments indispensables : dialogique (dramatisation), musique et danse (mouvement). Les trois composantes qui sont présentes dans le texte de Mizubayashi et le parcourent de différente manière. Le résultat final se cristallise dans cette possibilité de bénéficier d'une *interlangue* construite entre deux langues différentes : « Ce qui défie la volonté d'apprendre, ce n'est pas la langue en tant que systèmes codés, mais ses mille et une possibilités de mise en opération qui recouvrent le vaste champ des pratiques langagières » (Mizubayashi 2011 : 175).

En 1975, Mizubayashi rentre à Tokyo, a une expérience d'apprentissage de la langue, et au fond d'évolution et de transformation de son être profond. Il clôt une étape dont le résultat académique est celui de la préparation de son mémoire de licence consacré à *l'Étude sur Jean-Jacques Rousseau : de la brisure de la conscience à la jouissance*. Un texte qui lui avait permis d'approfondir ses connaissances dans l'étude de la littérature et de la critique par le biais de Jean Starobinski et ses œuvres paradigmatiques : d'abord avec la lecture minutieuse de *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* (1957), déterminante pour lui, et par la suite : *L'œil vivant* (1961), *La relation critique* (1970), *L'invention de la liberté* (1964) et *1789 : les emblèmes de la raison* (1973). La littérature, ainsi que les études critiques, seront son élan vital à partir de ce moment-là : « où se recueillent, en un foisonnement luxuriant, des projets, des espoirs, des regrets, des secrets, des attentes, des déceptions, des joies, des chagrins, des audaces, des timidités, des penchants avoués et inavoués [...] qui tiennent et font tenir la vie (Mizubayashi 2011 : 185).

2.3. Troisième partie. Paris-Tokyo. L'errance entre deux paradigmes culturels et linguistiques

Cette partie, construite sur 10 mouvements de longueur inégale, approfondit sur les procédés d'appropriations linguistiques et intellectuels qui semblent être stratégiques pour son évolution et sa compréhension de la langue. Les différents exemples cités parlent d'une activité à triple valeur, linguistique, sociale et affective. Du point de vue contextuel, quand Akira retourne au Japon, une nouvelle étape existentielle commence dans sa vie, même s'il revient à la rencontre de son pays d'origine. Il éprouve « une *renaissance* au sens physique comme au sens moral » (Mizubayashi 2011 : 16). Son avenir était déjà défini par son amour et sa passion envers la langue française et cet amour allait se sceller à travers son mariage avec une Française. Au niveau académique, il gravit des échelons. Après la licence viendraient la maîtrise et les études de doctorat. En 1979, il obtient une bourse et se rend à Paris pour y poursuivre ses études à l'École Normale Supérieure. Son rêve de devenir enseignant de français se manifestait à l'horizon. Il savait depuis longtemps qu'il voulait « *sortir de soi-même pour devenir quelqu'un d'autre, pour rejoindre un autre monde, l'autre du monde* » (Mizubayashi 2011 : 196). Le français, sa langue *paternelle*, s'enrichissait à partir des lectures, des textes et des nombreuses rencontres au Collège de France (Barthes, Althusser, Poulet, Kristeva, parmi beaucoup d'autres) qui contribuaient à exalter son intérêt et à son épanouissement : « la langue que je cultivais en moi comme une plante précieuse se développait, se ramifiait, se revigorait au contact d'une source de désir qui se cachait dans ces moments d'émerveillement » (Mizubayashi 2011 : 203).

De nouveau à Tokyo, en 1983, l'enseignement de la langue française constitue le centre de sa vie. Akira pouvait : « susciter et provoquer chez eux (les étudiants) le *désir* de sortir d'eux-mêmes pour aller à la rencontre de l'espace de ces connaissances mêmes » (Mizubayashi 2011 : 224). Et il continue : « Car enseigner, c'est offrir la possibilité de se cultiver et de s'élever ; et se cultiver, c'est sortir de sa culture propre » (Mizubayashi 2011 : 224). Peu de temps après, un autre événement de sa vie personnelle, la naissance de sa fille Julia-Madoka, va introduire une nouvelle perspective dans son plurilinguisme et pluriculturalisme. Les deux prénoms, en français et en japonais, auguraient un rapport d'hybridité et de métissage. Quelle langue parler à son enfant ? Lui qui était parti du monolinguisme dans son expérience biographique se maintenait désormais dans les deux langues. Il était capable de vivre sous les bénéfiques (complexités) du bilinguisme, sans laisser de côté la présence de l'anglais en tant que langue omniprésente au monde actuel³. Il devait rester *double*, être capable d'*interpréter* et d'*assurer* à la fois, en tant que père, l'apprentissage de la langue japonaise. Or, sa mère, Michèle, devait lui parler en français : « Le français est la langue de maman, le japonais celle de *Otoosan*, papa » (Mizubayashi 2011 : 228). Julia-Madoka se servait des deux langues en fonction de son interlocuteur, sauf un jour, où pour la première fois elle a répondu à son père en français alors que tous les deux avaient l'habitude d'échanger en japonais :

3 Deux références en anglais viennent embellir la richesse linguistique de ce texte. La première « *I hope you like it* » (Mizubayashi 2011 : 72) est le petit mot qu'il reçoit d'une amie *étrangère* dont la signification pour lui est de distance. Et l'autre, met en valeur l'importance du multilinguisme de sa fille qui porte en elle les deux langues, le français et le japonais, « elle est heureuse de se servir de l'anglais appris dans l'amour des chansons des Beatles, heureuse aussi de s'ouvrir avec joie à d'autres langues (l'italien, l'arabe...), heureuse enfin et surtout de s'être débarrassée, par le message universel du métissage qu'elle porte sur ses épaules avec fierté, du mythe de la pureté ethnique et culturelle » (Mizubayashi 2011 : 230).

- *Julia-chan, dezaato wa yooguruto to banana dayo* (« Julia, pour le dessert, tu as du yaourt avec de la banane ! »).
- Oui, j'aime beaucoup ça (Mizubayashi 2011 : 227).

À partir de ce moment emblématique et fondateur pour Julia-Madoka le français est devenu la langue du *monde commun* de la famille.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'apprentissage du japonais, l'expérience de Michèle va être différente de celle d'Akira. *Hiragana* et *katagana* sont les deux systèmes d'écriture avec lesquels elle devra se familiariser avec la phonétique et la grammaire. De même elle devra connaître les *kanji*, les idéogrammes, qui sont le fondement de la langue nipponne. Et progressivement c'est la langue orale qu'elle va manier, à sa manière avec ses acquis. Or, elle serait considérée comme l'étrangère qui se sert de la langue d'une façon créative, à mi-chemin entre la langue d'origine, le français, et la langue d'accueil, le japonais. À titre d'exemple, son expérience de l'emploi d'un mot inadéquat souligne les difficultés de compréhension et de bouleversement chez le récepteur. Lors d'une conversation avec le père d'Akira, son beau-père, Michèle dit quelque chose d'étrange, une dissonance, qui par ailleurs est pleine de sens : *Otoo-san, takusan agemashita-ne, watashi ni... Acchi kara yoroshiku onegaishimasu...* dont le sens littéral est : « De là-bas, prenez bien soin de moi » (Mizubayashi 2011 : 238). La parole inadéquate, *ageru* (donner) et sa combinaison pronominale, avait cependant établi une parole neuve, une nouvelle signification qui ouvrait la langue à une émotion sincère : « lourde sens et infiniment persuasive dans une situation d'énonciation liée à la mort ou la naissance : une parole vraie, articulée à mille lieues du souci de la correction » (Mizubayashi 2011 : 239).

Vers la fin de ce troisième volet, Akira montre les effets bénéfiques du bilinguisme avec Mélodie, sa chienne qui est habituée au japonais et au français : « l'oreille de Mélodie est exercée à une acrobatie linguistique qui consiste à passer d'une langue à l'autre ou à décrypter des signes de l'une et de l'autre parfois simultanément présentes » (Mizubayashi 2011 : 249). Mélodie comprend bien *yoshi* que « vas-y ». Or, pour Akira parler en japonais à sa chienne est un exemple d'authenticité, il retrouve dans cette action son identité première, celle qui est liée aux fondements de sa personnalité : « là je me libère, je redeviens moi-même un enfant de trois ans, en remontant en vertu de la langue à un âge où je suis encore protégé contre l'ombre menaçante du surmoi » (Mizubayashi 2011 : 252). Sur ce point, le japonais l'aide à exprimer les sentiments les plus profonds : *Ne-e, ne-e, Mélodie-chan, nande sonnani kanashii kao shiten-no ?* (Alors, ma petite Mélodie, pourquoi tu as l'air si triste ?). Ou bien, un autre exemple : *Otoo-san, shigoto dakara, hiru made hitori ni nacchau kedo, jiki ni kaeru, kara ne. Mattete ne. Mélodie, iiko damon ne* (Je travaille ce matin, tu es seule jusque vers midi. Mais je rentrerai tout de suite après. Tu m'attendras sagement, d'accord ? Tu es une grande chienne, ma petite Mélodie !). Ces deux exemples illustrent les différences du point de vue de la langue en ce qui concerne les marqueurs d'ordre : « dans la langue japonaise [...] il y a des marques d'ordre non seulement lexical et syntaxique mais encore et surtout prosodique qui signalent que la parole est expressément adressée à un enfant » (Mizubayashi 2011 : 253). En revanche, quand Akira parle en français avec Mélodie le rapport est différent, il ne parle pas la langue enfantine parce que « les portes de l'enfance française me sont fermées, elles sont condamnées » (Mizubayashi 2011 : 254). Et il conclut,

à la fin de cette troisième partie : « Mélodie est une figure de mon enfance japonaise, mais elle est simultanément celle de mon *double* français » (Mizubayashi 2011 : 254).

Dans l'épilogue, ayant traité à un trajet existentiel, Mizubayashi revient sur la question centrale de son essai, c'est l'affirmation du français comme cette *langue venue d'ailleurs* qui est devenue essentielle pour lui, en partant de l'expérience musicale et de son rapprochement à la littérature au moyen de la lecture, « la parole muette » (Mizubayashi 2011 : 257). Sous ces deux expériences, sa vie s'est développée sous le signe de la langue française et de ses « liaisons nécessairement laborieuses, quelques fois aventureuses et même imperceptiblement dangereuses, mais tout compte fait, profondément et pleinement heureuses » (Mizubayashi 2011 : 259). Par ailleurs, une question centrale s'impose : « Suis-je alors français ? » (Mizubayashi 2011 : 260). Sa réponse est négative. Il n'est pas français et il ne le sera jamais. Son moi, qui parle et écrit en français, qui souffre et rêve en français se sent très souvent éloigné des mœurs et des gens qui sont nés en France. Il se sent attaché par les liens et non pas par les traits identitaires les plus profonds, donc sa passion pour langue ne renvoie pas nécessairement à une passion pour la culture. Cependant, il y a un changement du moi où la langue d'origine est aussi marquée par la transformation. Alors, l'errance a lieu, s'incarne entre les deux langues : « Je ne suis donc ni japonais ni français. Je ne cesse finalement de me rendre étranger à moi-même dans les deux langues, pour me sentir toujours décalé, *hors de place*, à côté de ce qu'exige de moi toute la liturgie sociale de l'une et l'autre langue » (Mizubayashi 2011 : 262).

Le sentiment d'*étrangéité* émerge, s'installe définitivement et Akira le revendique afin que son identité se voit réaffirmée : « ce double statut d'étranger que je porte en moi, qui me permet de tendre sans cesse vers une perspective sur le réel qui est celle de l'Autre » (Mizubayashi 2011 : 262). Cela explique sa richesse, son identité japonaise et sa langue maternelle sont *innarrachables* pour lui.

3. Conclusion

L'étrangéité culturelle, située au cœur de notre réflexion, a cristallisé, chez Akira Mizubayashi, une étrangéité linguistique par le biais de termes en japonais. L'emploi du plurilinguisme, miroir textuel de sa pluralité identitaire, s'avère significatif de son évolution, tout d'abord en tant que professeur de langue et littérature françaises, et plus tard comme écrivain.

Son premier étouffement, lors de l'adolescence, aura éveillé, chez lui, une grande passion pour la langue française. Ce sentiment se transforme en conviction et surgit, de manière *verticale*, du plus profond vers le plus haut, et par ailleurs, il est de nature *horizontale* « d'une étendue immense qui conserve toujours des recoins inexplorés, des vides à remplir, des espaces à conquérir » (Mizubayashi 2011 : 20). En dépit de cette passion, un sentiment de perte l'envahit, guidé par la *folie de la répétition* venant de la volonté paternelle, qui s'incarnait en lui, contribuant « à l'épanouissement de ses ressources intérieures » (Mizubayashi 2011 : 48). Dès son enfance, Akira Mizubayashi prit conscience de *rester soi* et de *devenir autre* (Mizubayashi 2011 : 38). Plus tard, à l'âge adulte, son amour pour la langue française se verra renforcé par la présence de Michèle, sa compagne de vie et de destinée. Dès lors, le français représentera pour lui la langue du passage et de la confrontation dialogique.

Par conséquent, il est important de souligner que le français représente pour Mizubayashi la langue de la fertilité et de l'enrichissement personnel à travers la dimension ontologique et linguistique, les deux dimensions constituant son autobiographie langagière. L'une et l'autre se manifestent dans le cadre d'une expérience personnelle, liée au désenchantement et à la désillusion que provoquent en son for intérieur l'insuffisance et le vide ressentis dans la culture et la langue japonaises. La musique dans un premier temps et la découverte de la langue et de la culture françaises par la suite vont se constituer progressivement en ouverture, en défi et en événement existentiel où se forge son expérience de l'*entre-deux*. Le plurilinguisme montre magistralement l'incarnation de son parcours vital et intellectuel, ainsi que sa recherche ontologique aboutie.

Par ailleurs, face au silence compris comme une position épistémologique refusée, la réalité ontologique de l'auteur s'est forgée au travers des occurrences relevant de sa double appartenance : japonaise et française. De nombreuses occurrences manifestent cette appartenance langagière et identitaire plurielles. Dans le roman analysé, les termes et unités linguistiques en japonais, qui émaillent sa langue française, témoignent ainsi de sa pluralité linguistique et identitaire. De ce fait il réaffirme à la fin de son parcours son sentiment d'être décalé, dans un *non-lieu* (Mizubayashi 2011 : 261), si bien il exprime son amour envers la langue française, « une langue sienne, pour y renaître », d'après la description faite par Daniel Pennac dans la préface (Mizubayashi 2011: 9). Son identité devient donc plurielle et sa recherche ontologique culmine dans une transformation positive. De nos jours, Mizubayashi est un exemple à suivre, un miroir relationnel d'ouverture et de tolérance. Disons, *comment dire ?... ou nanto ikkara iika ?...* À notre sens, il fournit à ses lecteurs une esthétique interculturelle et une éthique cosmopolite fort nécessaires actuellement⁴.

BIBLIOGRAPHIE

- ALFARO, Margarita, GARCÍA, Yolanda y MANGADA, Beatriz (coords) (2012) : *Paseos literarios por la Europa intercultural*. Madrid : Calambur, colección Ensayo.
- AMRAOUI, Abdelaziz, ABOMO MAURIN, Marie-Rose et LAOUIDAT, Mohammed (dirs) (2020) : *Littérature et mobilité* (2020). Paris : L'Harmattan.
- CORTINA, Adela (2021) : *Ética cosmopolita*. Barcelona : Paidós.
- CIORAN, Emil (1956) : *La tentation d'exister*. Paris : Gallimard.
- (1964) : *La chute dans le temps*. Paris : Gallimard.
- DELBART, Anne-Rosine (2005) : *Les exilés du langage*. Limoges : Collection Francophonies, PULIM.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro (2011) : "El biculturalismo en perspectiva antropológica", A. Arjona, F. Checa y T. Belmonte (eds.). *Biculturalismo y segundas generaciones. Integración social, escuela y bilingüismo*. Barcelona : Icaria, 1-25.
- HUMBLÉ, Philippe et SEPP, Arvi (2014) : "Dislocation linguistique et culturelle dans Yoko Tawada et Akira Mizubayashi", *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 38, 1-16.

4 En mémoire d'Ana M^a Goy Yamamoto, chère amie et collègue, de qui j'ai appris la richesse de vivre entre deux langues et deux cultures.

- KLINKENBERG, Jean-Marie (2015) : *La langue dans la cité. Vivre et penser l'équité culturelle*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- KRISTEVA, Julia (1991) : *Étrangers à nous-même*. Paris : Flammarion.
- MIZUBAYASHI, Akira (2011) : *Une langue venue d'ailleurs*. Paris : Folio.
- (2013) : *Chronique d'une passion*. Paris : Gallimard.
- (2014) : *Petit éloge de l'errance*. Paris : Gallimard.
- (2017) : *Un amour de mille ans*. Paris : Gallimard.
- (2018) : *Dans les eaux profondes - Le Bain japonais*. Paris : Arléa.
- (2019) : *Âme brisée*. Paris : Gallimard.
- MORIN, Edgar (2005) : *La méthode 5. L'humanité de l'humanité*. Paris : Points-Seuil.
- PORRA, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature invitée entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Zürich : Passagen, Olms.
- PERREGAUX, Christiane (2002) : "(Auto)biographies langagières en formation et à l'école : pour une autre compréhension du rapport aux langues", *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, 76, 81-94.
- STAROBINSKI, Jean (1971) : *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (1996) : *L'homme dépaycé*. Paris : Seuil.
- VOLLE, Rose-Marie (2014) : "Akira Mizubayashi", *Hommes & migrations*, 1306, 41-46.
- (2016) : "Appropriation des langues et singularité énonciative, Écrire dans la langue de l'autre pour Akira Mizubayashi", *Carnets*, 7, 1-10.
- YLLERA, Alicia et MUELA, Julián (éds) (2016) : *Plurilinguisme dans la littérature française*. Berne : Peter Lang.

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE

Margarita Alfaro Amieiro est Professeure des Universités à l'Université Autonome de Madrid où elle enseigne la littérature française contemporaine et les littératures francophones. Elle dirige le groupe de recherche ELITE (Étude des Littératures et Identités Transnationales en Europe, HUM F-065) dont les travaux portent sur la littérature interculturelle en Europe. De même elle est responsable depuis 2007 de projets de recherche compétitifs (I+d+i) au niveau national. Elle a publié un grand nombre d'articles dans des revues de référence. Parmi d'autres publications elle a codirigé le volume *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (Peter Lang, 2020) ainsi que le numéro monographique « Écrivaines interculturelles francophones en Europe : regards créatifs, voix inclusives » (*Çédille, revista de estudios franceses*, 2022, n° 22). Elle a participé au volume *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* sous la direction de Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (Honoré Champion, 2012) et à l'ouvrage collectif *Plurilinguisme dans la littérature française* dirigé par Alicia Yllera et Julián Muela (Peter Lang, 2016).

Date de réception : 18-11-2022

Date d'acceptation : 13-02-2023

LE ROMAN MAROCAIN FRANCOPHONE ET L'ALTERNANCE CODIQUE

(Francophone Moroccan Novel in the Light of Code-Switching)

Amraoui Abdelaziz*

Université Cadi Ayyad

Abstract : French-speaking Moroccan literature is open to linguistic influences that recall its birth but also its essence. If it is true that French gives her her linguistic organ, the fact remains that she is also turned towards her origins which provide her with food for thought. In this sense, Arabic, classical or dialectal, Berber, borrowings from languages in contact with local dialects make this writing a tower of Babel, high in languages. There are many ways of inserting his influences. Our text will try to study them by bringing out the different interconnections between French and the other languages in contact, mainly the Moroccan dialect and the lexicalized French borrowings.

Keywords : Moroccan literature, Code switching, Borrowing, lexicalized word, French language.

Résumé : La littérature marocaine francophone est ouverte sur des influences linguistiques qui rappellent sa naissance mais également son essence. S'il est vrai que le français lui donne son organe linguistique, il n'en demeure pas qu'elle est également tournée vers ses origines qui lui procurent matière à penser. Dans ce sens l'arabe, classique ou dialectal, le berbère, les emprunts issus des langues en contact avec les parlers locaux font de cette écriture une tour de Babel, haut en langues. Les modalités d'insertion de ses influences sont nombreuses. Notre texte essaiera de les étudier en dégagant les différentes interconnexions entre le français et les autres langues en contact, principalement le dialecte marocain et les emprunts français lexicalisés.

Mots clés : Littérature marocaine, Alternance codique, Emprunt, Mot lexicalisé, Langue française.

* **Adresse de correspondance** : Abdelaziz Amraoui. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines -Marrakech-. (a.amraoui@uca.ac.ma)

«Il était devenu extraordinairement loquace [...]. Il mélangeait avec maestria la *darija* marocaine au français, à l'arabe classique, le tout parsemé de quelques mots espagnols venus du Nord.» (Fouad Laroui, *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, Paris, Fayard, 2014, p. 285)

1. Postulat en guise d'introduction

Commençons par un postulat : la littérature marocaine d'expression française est plurilinguistique. Elle a toujours eu un penchant pour la diversité culturelle où le social, le révolutionnaire côtoient l'historique, le politique, le religieux, et le tout est porté dans une langue en contact avec au moins deux autres, l'arabe dialectal et l'amazigh. De cet état des lieux naît l'idée d'interrelations et d'échanges sur le plan linguistique, et par extension, culturel. D'ailleurs, cette littérature a été avant-gardiste : elle n'a pas attendu l'ère postcoloniale pour hybrider les langues. Le roman, le genre de prédilection de cette littérature, devient un nouveau Babel où les langues se côtoient et cohabitent. Toutefois, il est nécessaire de rappeler que le paysage linguistique maghrébin a toujours été multiple. Les dialectes régionaux arabes et amazighs utilisés dans les échanges courants côtoyaient l'arabe classique et l'hébreu réservés aux pratiques liturgiques et à la littérature. Avec la montée en puissance du colonialisme européen qui créa des comptoirs sur la côte méditerranéenne de l'Afrique et sur la côte atlantique, des langues comme le français, l'espagnol et le portugais étaient pratiquées par certains Marocains pour des raisons commerciales et consulaires.

À l'école coloniale, le Marocain comprit qu'il y a une autre langue que les siennes propres, une langue dont l'utilité et l'utilisation dépassent, et de loin, le cadre restrictif dans lequel l'astreignaient les siennes. Il a compris que c'est une langue sans contraintes, ouverte à tous les possibles. La religion, la société, la famille, le monde, la politique sont, tout d'un coup, à sa portée dans cette langue à la place de la langue arabe dialectale et classique à la fois.

L'école a été pour beaucoup dans cette appropriation-réappropriation d'une langue « impie » qui n'aurait fait qu'ajouter de l'huile sur le feu dans un contexte colonial prédateur d'identités et effaceur de culture. Or, ce n'est qu'avec cette rencontre et cette mainmise de ce « butin de guerre » qu'effectivement les groupes culturels s'identifient comme spécifiques et différents à la fois, et qu'ils peuvent, malgré tout, communiquer. Avec le temps, les tensions s'apaisent et la rencontre devient contact, notion spatiale par définition où toutes les modalités de réalisation écrites et verbales y sont acceptées, puis tact, notion psychologique. Dans les aléas du contact entre la France et le Maroc, les convergences et les divergences d'abord, les compromis, ensuite, ont pu rendre la confrontation un souvenir en partage. Dans ce sens, le français a été amené à devenir, de proche en proche, une langue de prédilection pour les écrivains marocains pour s'exprimer, se révolter, se réconcilier, se manifester... pour écrire tout simplement. Si leur territoire a été occupé par un colon, entre autres, sous un prétexte fallacieux portant l'appellation pompeuse de « mission civilisatrice », les écrivains marocains francophones ont réussi à conquérir l'espace du récit et le domestiquer et y laisser leurs empreintes. Le texte est le territoire de la réconciliation, le lien qui maintient le contact avec le lecteur européen qui se familiarisera petit à petit avec une toponymie originale et originelle renvoyant à un territoire à la fois barbare et exotique. Dans ce sens, le français

permettait d'atteindre un large lectorat en France métropolitaine, grand centre de diffusion et d'édition. De fait, la littérature maghrébine doit relever le défi de représenter un monde dans une langue de contact qui lui a été imposée pour entrer dans l'Histoire moderne tout en prenant en considération le public-cible qui ne se limite pas aux congénères, mais également aux Français de souche, et tous les francophones du monde.

De tout temps, le français a subi les assauts des autres langues. D'ailleurs, les guerres successives que la France a menées ici et là étaient une occasion inestimable pour la rencontre avec d'autres langues. Le russe (Meney 2018), l'allemand (Matoré 1985), l'anglais, l'espagnol, l'italien d'une part, les autres idiomes (langue ou dialecte) comme l'arabe dialectal, d'autre part, ont accentué leur présence dans la langue française dans tous les domaines. En fait, le multilinguisme est une réalité diachronique touchant tous les territoires et langues en contact qui s'est accentué avec le nomadisme généralisé depuis les grandes découvertes qui ont commencé depuis le XIV^e siècle.

Après une période faste de la civilisation arabo-musulmane qui a dû influencer toutes les langues en contact en leur offrant des mots dans les domaines de l'astronomie, des sciences, de l'agriculture..., l'arabe dialectal marocain est en passe de prendre le relais en semant dans sa littérature d'expression française des mots et des tournures arabes ou amazighes. De proche en proche, ce recours devient une norme. Rares, aujourd'hui, sont les textes romanesques sans cette approche de métissage et de mise en commun des langues. Non respectueux de l'académisme à la française, vieux de quatre siècles, les écrivains francophones non français et quelques Français rendent compte d'une réalité linguistique des plus compliquées, mais aussi des plus enrichissantes. La langue française est désormais un grand réceptacle aux bras ouverts pour contenir des influences étrangères. C'est un écho d'une prothèse linguistique qui ne doit que s'adapter avec le contexte de mondialisation. Le mot n'est pas que signe linguistique, il est également signe culturel, et partant opter pour le mot dans une autre langue doit être privilégié. Derrida appelle ce retour à/de la langue demeure : « *Mon monolinguisme demeure, et je l'appelle ma demeure, et je le ressens comme tel, j'y reste et je l'habite. Il m'habite.* » (Derrida 1996 : 13) L'écrivain marocain est rongé par son enracinement dans une langue et dans un espace qui va lui conférer une charge culturelle dense. À cette idée avancée par Khatibi, son ami Derrida dira que « *le monolinguisme est une prothèse de l'origine* » source et finalité à la fois.

De ses balbutiements, jusqu'à aujourd'hui, que de chemin parcouru. En fait, la littérature maghrébine a atteint un seuil d'autocritique lui permettant de se poser des questions non seulement envers son identité, mais aussi par rapport à son positionnement dans ce « *barzakh*¹ » linguistique tel que l'a nommé Mohammed Dib de l'entre-deux. Cependant, il faut avouer que cette désarticulation du référentiel est problématique dans le sens où ce *barzakh* peut être lu comme étant un centre sinon, un troisième lieu. Le centre s'est déplacé et le français en tant que langue véhiculant, dans le roman, l'histoire (*fabula et diégésis* dans la terminologie platonicienne) a toujours le poulpe en l'air.

Mais, la portée culturelle, par contre, est en escarpolette entre français et arabe en raison des contraintes de signification dans la langue qui échappent forcément aux individus sur-

1 Un mot arabe voulant dire l'entre-deux.

tout si l'objet de lecture relève du culturel pur, comme c'est le cas avec les proverbes et les expressions figées.

2. Les éléments d'interconnexion

Primo, l'interconnexion trouve ici toute sa pleine signification avec notamment cette suspension de barrières entre les éléments en contact, ce qui implique une reconnaissance mutuelle dans le cas de l'interculturel et de l'interlangue² ou le bilinguisme selon Khatibi qui dit :

S'il n'y a pas (comme nous le disons après et avec d'autres) la langue, s'il n'y a pas de monolinguisme absolu, reste à cerner ce qu'est une langue maternelle dans sa division active, et ce qui se greffe entre cette langue et celle dite étrangère. Qui s'y greffe et s'y perd, ne revenant ni à l'une ni à l'autre : l'incommunicable. De la bi-langue, dans ses effets de parole et d'écriture [...] (Khatibi 1985 : 10)

Dans ce contexte de mixité et de promiscuité à la fois, une langue entre dans une autre pour s'y incruster tout d'abord, pour qu'ensuite elle arrive à agir, réagir et interagir avec elle.

Secundo, si *inter-* dans interconnexion est le symbole du trait d'union entre deux différences qui vont se concilier, il est aussi, dans l'interlinguisme, une preuve que passer d'une langue à une autre dans un roman écrit dans la langue de Molière est aussi éloignement de la rigueur académique à la française. Ce dépassement prend plusieurs aspects pour des raisons réfléchies d'autant plus que l'interférence³ est perçue comme une déviation à une norme, un transfert et d'identification d'une langue dans une autre. Mais quand, comment et pourquoi une norme peut-elle tomber en désuétude ?

Dans le contexte marocain où le français reste toujours l'apanage d'une certaine élite (académique, scolaire, institutionnelle, bourgeoise), le roman se crée une pratique où se reflète une situation sociolinguistique assez complexe élevant la diatopie à un rang littéraire, et ainsi, réhabilite l'arabe dialectal, langue minorée, puisque non écrite, de tout temps, considérée par les colons et quelques voyageurs comme étant un barbarisme et un charabia... Il est vrai que nous pouvons nous aventurer dans les méandres des considérations relevant de la postmodernité et du postcolonialisme, mais nous n'allons pas emprunter ce chemin, et pour cause.

Le retour et/ou le recours à la langue vernaculaire maternelle dans le récit en français peut être un parti pris à ranger du côté d'une position nativiste de la part de l'auteur marocain, qui vit désormais une réforme profonde à portée politique tout d'abord, mais en filigrane, poétique aussi, dans le paysage linguistique du pays, et ce depuis le règne de Mohammed VI. La conception réductrice d'une littérature francofrançaise, puritaine et académicienne est en péril face à une littérature francophone et francophile, portant le français comme étendard

2 Khatibi comprend le français comme une langue faisant partie intégrante de son répertoire et son patrimoine linguistiques : « Plutôt une interlangue : entendre en anglais ou en allemand et traduire en français, ma première langue. » (Khatibi 1990 : Tome I, 310).

3 Dans cette même perspective, Georges Mounin (1974 : 181), dans *Dictionnaire de la linguistique*, précise que les changements ou les identifications résultant dans une langue des contacts avec une autre langue, du fait du bilinguisme ou du plurilinguisme des locuteurs, constituent le phénomène d'interférence linguistique.

universalisant et universaliste alimenté de particularités locales de l'auteur. Ceci dit, il est inutile de rappeler qu'il est facile de déceler cette relation intrinsèque entre le poétique et le politique en produisant des textes littéraires avec des considérations académiques et universitaires où l'Histoire est un jeu et un enjeu majeurs dans la diégèse comme c'est le cas des *Temps noirs* de Abdelahak Serhane et *La Vieille dame du riad* de Fouad Laroui ou les œuvres qu'on case dans la littérature carcérale⁴.

Le français aura cette possibilité d'embrasser cette diatopie pour l'intégrer à un espace fictionnel propice à tous les égards et à tous les écarts. En conséquence, l'écriture redevient une activité d'enracinement et d'auto-exploration par la langue, même si elle doit être encadrée par une langue étrange et non étrangère depuis déjà 1830, si on ne doit se référer qu'à cette date fatidique de la pénétration française au Maghreb par la porte de l'Algérie⁵.

La rencontre avec l'Autre dans toutes ses configurations est essentiellement anthropologique et touche l'être en tant qu'entité sociale, avec des références linguistiques, culturelles et ontologiques... En conséquence, le romancier marocain va se soumettre au poids de ses racines au point qu'essayer de les esquiver devient impossible. La structure anthropologique va prendre le dessous sur la structure épistémologique, essentiellement occidentale, du moins dans notre corpus. Elle ira chercher le sens primaire des mots et des choses là où ils se trouvent. François Rigolot⁶ dira que : «Le sens profond des choses se trouve dans la sève originelle des mots» (1977 : 15).

En conséquence, la littérature française connaît une anamorphose à l'image de la société marocaine elle-même. Ce n'est en effet que le revers de la médaille. Dans la vie de tous les jours, un Marocain, arabophone ou berbérophone, use et utilise des emprunts lexicalisés, essentiellement du français et de l'espagnol selon les régions, et parfois du portugais. Il passe d'une langue à une autre dans la même discussion aussi normalement que s'il était en train de parler une même et unique langue. C'est un grand gymnaste pratiquant

L'alternance interphrastique dite aussi phrastique quand on assiste à une alternance de langues au niveau d'unités plus longues, de phrases ou de fragments de discours, dans les productions d'un même locuteur ou dans les prises de parole entre interlocuteurs. (Moreau 2007 : 32)

Ce fait est avéré dans le contexte linguistique marocain. Il ne choque personne. À l'écrit, il fait pareil, mais dans l'autre sens ! Cette valse va donner une importance cruciale aux valeurs de la coexistence au-delà de son aspect physique. Il s'agira d'une façon inconsciente dans le cadre de l'alternance codique reposant sur les emprunts lexicalisés et une autre ciblée quand il s'agit de l'alternance interphrastique qui nécessite une connaissance poussée des langues en contact.

4 Abdellatif Laâbi (1983) : *Chroniques de la citadelle d'exil*; Salah El Oudie (2001) : *Le Marié*; Abdellatif Laâbi (2000) : *Le Chemin des ordalies*; Jaouad Mdidech (2002) : *La Chambre noire*; Mohammed Raïss (2002) : *De Skhirat à Tazmamart, retour du bout de l'enfer*.

5 La relation Maghreb-France est ancienne et une correspondance dans les deux langues existe. Cf. Younès Nekrouf, *Une amitié orangeuse, Moulay Ismaïl et Louis XIV*, Paris, Albin Michel, 1987. En plus, dans les comptoirs atlantiques on parlait néerlandais, portugais et espagnol pour le commerce.

6 Le recours à des mots étrangers doit respecter leur étymologie et le contexte de leur emploi. Nous verrons infra que ceci peut donner lieu à des coïncidences.

La littérature marocaine francophone a donc inventé un style breveté. Elle consacre la permanence de contact des langues et, offre en conséquence, un style et d'une écriture à l'écoute du monde. L'écrivain restaure son savoir en le mettant au service d'un espéranto littéraire. En effet, la saisie du monde à narrer devient très réductrice avec seulement une langue. A deux, voire plus, il en est moins, et certaines représentations se doivent de respecter leur environnement, textuel et contextuel, pour plus d'impact et de justesse. Cette diversité linguistique, fût-ce binaire, est un trésor au service de la fusion (comme l'est dans la musique) pour une littérature plurielle et interlinguale qui n'aime pas la sédentarisation et aspire à l'errance et à la recherche du sens. Cette hybridité est loin de choquer, elle est, au contraire, une richesse qui inclura dans le récit littéraire des informations quant à l'identité linguistique, et par voie de conséquence, de l'identité culturelle ouverte aux influences extérieures. Dès lors, l'écriture aboutit à la création de nouvelles valeurs littéraires qui donnent la belle part à une recherche minutieuse de la signification, fût-ce au détriment de la langue officielle du texte imprimé : le français ! Ce choix du bilinguisme s'intègre dans la logique des choses puisque, techniquement parlant, il est une recherche objective du sens eu égard aux conditions concrètes de production du discours.

L'écrivain marocain travaille le discours autant que le récit, et dans cette perspective, avouons-le, ce qui va en soi, il va migrer d'une langue à une autre langue, d'une culture à une autre pour se créer un monde rappelant, et ce en miniature, la tour de Babel, qui a vu l'éclatement des langues, non sans conséquences. Il crée une pièce de musique haute en langues, un texte polyphonique et plurilingue à la fois. Ce va-et-vient exprime aussi un débat intérieur qui a de tout temps rongé nos auteurs qui ont su comment faire immiscer un peu d'eux dans ce qu'ils écrivent, loin de toute considération autobiographique, par le biais de l'utilisation des arabismes et des mots arabes. Le fait même de valser sur des airs arabes et/ou berbères est déjà une empreinte de ce que la vie vivante ne peut facilement effacer. Ils sont à considérer en tant que diatopisme que des maisons d'édition à la métropole acceptent volontiers. Et bien qu'imprégnés par les langues locales, les écrivains marocains écrivent le monde en français, mais continuent toujours de le penser en arabe et/ou en berbère, attestant par la même occasion de la non-universalité du français et de son handicap par rapport à l'expression du vécu des « indigènes ». La situation est telle que le lecteur se trouve désarçonné. L'effet du réel dont il était habitué était jusque-là du domaine de quelques catégories du récit (l'espace, l'histoire, les personnages...). Maintenant, même la langue entre en ligne de mire de cette interpénétration entre le culturel pur et le diégétique pur. Comme l'a si bien dit Blanchot : « l'artiste [et par extension l'écrivain] donne souvent l'impression d'un être faible qui se blottit paresseusement » (Blanchot 1988 : 57) quand il revient à sa langue. Avec ce retour, l'écrivain est en train de démontrer que le métissage et la mixité sont des apports considérables dans la littérature.

Il faudrait dire, au passage, que nos écrivains sont bilingues nés, situation résultant de l'apprentissage de la langue officielle... qui s'est greffée à la langue première (natale). Mais dernièrement on a pu voir des écrivains polyglottes qui, en plus de l'arabe et/ou le berbère et le français, ils sont à l'aise en anglais voire en néerlandais, comme le cas de Fouad Laroui. Perché du haut de ces langues, l'écrivain ne s'oublie pas dans ce magma. La langue maternelle fait irruption chaque fois que le cœur dit que la culture est en exergue, que le récit le demande. En

effet, la langue de l'édition est loin de rendre compte fidèlement de la pensée des personnages et de l'auteur, elle ne peut, dans certains contextes, approcher le sens doxal d'une pratique et d'une idée ancrées dans les us et les coutumes de la société marocaine. Les proverbes, les adages et les expressions figées en sont les premières manifestations. En fait ces lieux communs affichent deux caractéristiques insécables. Ils dégagent une allure de sacré et donc de non-traductibilité du contenu. Ce sacré va rendre le texte pluriel sur le plan formel, mais il va l'introduire dans un labyrinthe sémantique si le lieu commun n'est pas suivi ou précédé d'une glose qui va atténuer le choc culturel, et domestiquer le sens. Cette opération rappelle, et de loin, l'étymologie du verbe interpréter *inter-pretari* «faire passer de l'une à l'autre».

Sur ce point, *Les Temps noirs* de Serhane (2002) est exemplaire. Les lieux communs, proverbes, adages et autres clichés foisonnent. Cela rappelle l'importance de cette pratique dans la vie courante chez le peuple marocain, et surtout la population rurale. D'ailleurs, son texte est parsemé d'une paysannerie nombreuse; qui dans son discours a un recours quasi systématique aux proverbes supposés résulter de sa nature spontanée, mais aussi dans un esprit d'économie de parole qui donnera une couleur locale à l'histoire.

3. Alternance codique ou alternance des codes : Interférence lexicale

La langue d'écriture prend les allures d'une socialisation littéraire sur la base d'un clivage où l'expression est pensée en termes de projection (en français) et la création en termes d'introjection (en arabe dialectal et/ou amazigh). Un jeu de variation et d'adaptation se met en place, laissant à l'auteur un pouvoir discrétionnaire pour laisser ses personnages utiliser telle ou telle langue et/ou mélanger les deux ou encore plus. C'est là d'ailleurs l'une des marques de l'oralité que d'avoir un idiome sans frontières, où le l'hybridité est légion. Le récit est à l'image de l'écrivain : écrit en français, mais alimenté de mots et de constructions phrastiques « indigènes » eux-mêmes translittérés jusqu'à confondre les codes.

Peut-être est-ce là le meilleur moyen pour provoquer l'emprunt. Des mots arabes, qu'ils viennent du dialecte marocain ou de l'arabe classique, vont ainsi apparaître et réapparaître dans les romans. Cette pratique est aussi l'apanage de quelques auteurs français qui empiètent le pas sur les écrivains marocains et adoptent la même stratégie scripturale. Loïc Barrière, dans *Quelques mots d'arabe* (2004), utilise quelques mots d'arabe et même de tachelhit dans son récit comme le ferait tout auteur marocain francophone. Les exemples sont nombreux et parfois avec une fréquence telle qu'on s'imagine forcément, à tort ou à raison, le mot arabe lexicalisé français. En pratique il s'agit d'interférence lexicale appelant dans le discours ou dans le récit un mot ou des mots d'une autre langue. Parmi eux, nous pouvons énumérer *fqih*, *baraka*, *la fitna*, *la fatiha*, *zaouia*, *tariqa* (religion); *souk*, *derb*, *riad* (urbanisme); *couscous*, *tagine*, *bissara*, *zoukné*, *zrig*, *kefta* (art culinaire); *djellaba*, *fouqia*, *haïk*, *téguia*, *tarbouche*, *caftan* (habillement); *gnaoui*, *guenbri*, *maalouf*, *gharnati*, *raï* (musique)...

L'on se place directement du côté du culturel, ce qui rend la compréhension plus ou moins difficile, c'est pourquoi, à l'occasion, l'écrivain explique les mots dans leur contexte culturel à son récepteur de langue française par l'emploi de gloses⁷ intratextuelles, par des parenthèses

7 Celle qui sert à expliquer le texte.

rendant compte d'un référent localisable et par le recours à l'italique. La glose ou l'équivalent en français introduit la séquence dans une espèce d'interférence métalinguistique à même de rendre le sens accessible. Barrière, par exemple, écrit : «Un vieux musicien *gnaoui*⁸ se plante devant moi et commence à jouer et à chanter» (2004 : 91). *Gnaoui*, mot emprunté lexicalisé arabe du dialecte marocain est à la fois musique dans un contexte d'énonciation particulier et un musicien, noir de peau, typique de la région d'Essaouira, dans un autre. La construction de la phrase, qui en apparence ne souffre d'aucune maladresse, comporte néanmoins un pléonasme du fait de faire précéder le mot «*gnaoui*» par «*musicien*». Or, il n'est ni vicieux ni littéraire, mais essentiel sinon pratique puisque le lecteur non averti n'est pas censé comprendre *gnaoui*. Deux phrases après, l'auteur écrit : «Il [Le vieux musicien *gnaoui*] promène son archet sur les cordes du *guembri*, ce violon qu'il garde posé contre le ventre» (2004 : 91). En éclatant la substance sémantique du mot *guembri* en plusieurs sèmes/*archet*/,*cordes*/,*violon* = instrument de musique/, le lecteur se trouve réconforté dans sa lecture. Il n'a pas besoin de dictionnaire. Tahar Ben Jelloun, de même, utilise le pléonasme comme figure de construction de la pensée de l'arabe dialectal, redondant à plusieurs égards. Ainsi, le mot foie qui suit cirrhose est une répétition, mais en arabe dialectal l'équivalent en arabe suit toujours la pathologie : «Emportée par une cirrhose du foie, lui qui n'avait jamais bu une goutte d'alcool» (Ben Jelloun 1995 : 24-25). De même pour «dehors» suivant «sortir» dans «Et puis, pas besoin de sortir dehors pour cela» (Ben Jelloun 1995 : 38). La phrase, elle-même comportant le mot est porteuse d'explication, de glose, mais également de redondance. Ce cas de figure est monnaie courante. C'est d'ailleurs l'une des manifestations de l'alternance codique (code-switching), comprise comme «une stratégie communicative et non un simple mélange linguistique aléatoire et arbitraire» (Zongo 1996 : 341) la plus utilisée. La coexistence matérielle de deux langues dans un texte est, en soi, une interférence textuelle qui nécessite un travail d'interprétation et de compréhension mutuelle entre les instances de la situation de communication, l'auteur et le lecteur d'une part, et les personnages dans un roman, d'une autre part.

C'en est ainsi pour les cas suivants tirés du roman de Fouad Laroui *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, qui en plus de la distanciation typographie, de la glose, de la parenthèse, il a établi un glossaire de tous les mots et expressions empruntés à l'arabe en annexe :

1. «Un jour, peut-être, une décoration, un *ouissam*...» (2014 : 58) où «décoration» est la traduction de «*ouissam*» ;
2. «“aroubi” : «ce n'est pas un blédard, un péquenot, un “*aroubi*» (2014 : 22) où «“*aroubi*» est précédé par deux correspondants en français dont le premier est construit, à la base, sur un mot emprunté à la langue arabe (*bled*) et le second appartient au registre populaire avec une connotation péjorative comme d'ailleurs le mot en arabe, utilisé fréquemment pour insulter, pour décrire un «Homme grossier, inculte, niais et peu dégourdi, dont on fait peu de cas⁹» ;

8 Selon Delafosse, l'expression berbère *akal-n-iguinaouen* qui signifie pays des Noirs, aurait donné naissance au mot Guinée et au mot «Gnawa» par ressemblance phonétique. Gnawa, signifierait donc Homme noir ou venant du pays des Noirs. In Zineb Majdouli [<https://cle.ens-lyon.fr/arabe/arts/musique-et-danse/les-gnawa#1A>].

9 [https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9quenot#:~:text=1905%20%20rustre%2C%20homme%20peu%20d%C3%A9gourdi,%20\(ds%20Esn](https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9quenot#:~:text=1905%20%20rustre%2C%20homme%20peu%20d%C3%A9gourdi,%20(ds%20Esn)

3. «Hanout : «on signalait ainsi une sorte d'épicerie à l'approvisionnement hétéroclite, un *hanout*» (2014 : 122) et plus loin : «— Tu l'as vu? Où ça? il a un magasin, un hanout?» (2014 : 183). Dans ces deux exemples, le mot «hanout» est employé dans deux situations différentes et prend deux acceptions différentes. Dans le premier cas c'est un bazar où désordre rime avec profusion, «boutique d'alimentation, capharnaüm» (2014 : 328). Dans le second, son emploi est plutôt générique. Dans son premier emploi l'italique était de rigueur pour marquer une distanciation typographique avec les mots français et les mots empruntés lexicalisés, mais la deuxième occurrence est en normal comme s'il s'agissait d'une lexicalisation ponctuelle, précédée du mot «magasin», lui-même, emprunté à la langue arabe, attesté et lexicalisé français depuis des siècles¹⁰. Contextualiser un emprunt non lexicalisé renvoie à une opération intime où la langue maternelle surgit et laisse flotter un flou sur le rendu final de la phrase. L'auteur en est conscient et implique son lecteur dans cette démarche où complicité rime avec trahison de la langue du récit.

Dans ces deux derniers exemples, le mot emprunté à l'arabe dialectal est rendu lisible et compréhensible grâce au recours à un correspondant de la langue française emprunté à la langue arabe et lexicalisé depuis longtemps. On dirait qu'il n'y a pas mieux qu'un mot d'origine arabe pour expliquer un autre mot arabe! D'ailleurs, cette opération spontanée pourrait être la première étape pour une lexicalisation du mot dans le futur au vu de sa fréquence d'emploi. Fouad Laroui donne ici en filigrane la définition même de l'emprunt en le mettant en escarpolette entre l'œuvre de l'individu pour «hanout» et «aroubi» et l'œuvre de la langue pour «magasin» et «blédard». Pour arriver au stade de l'œuvre de la langue (emprunt), il faut passer par l'œuvre de l'individu (interférence). La description faite rejoint la définition de l'interférence lexicale donnée par Calvet selon laquelle elle est «Acte par lequel une langue accueille un élément étranger» (Calvet 1993 : 32).

4. Cependant, l'utilisation du mot «*fqih*», dont la fréquence d'utilisation dans les textes francophones et français est très élevée, est problématique. Traditionnellement, il est synonyme de maître d'école coranique. D'ailleurs, dans *Le Passé simple* de Driss Chraïbi, un texte fondateur de la littérature marocaine francophone, et *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun entre autres, il est l'incarnation du vice dans toutes ses manifestations : homosexuel, pédophile, cruel, patriarche. Ce vocable, selon son emploi, est soit un emprunt à la langue arabe classique, soit à l'arabe dialectal. Conséquence : le sens en est affecté. Laroui va l'utiliser dans le sens classique avec potentiellement une autre graphie plus fidèle à la prononciation originelle : «*faqih*». C'est un exégète du coran et de la tradition musulmane et grand connaisseur de la jurisprudence et de Charia (la loi islamique) :

10 Empr. à l'ar. *maḥāzin*, plur. de *maḥzan* «entrepôt», soit par l'intermédiaire du prov. (cf. lat. médiév. *magazenum* en 1228 dans une loi sur les contrats permettant aux Marseillais d'établir des entrepôts dans les ports du Maghreb, d'apr. *FEW* t.19, p.115a; v. aussi BL.-W.²⁻⁵), soit par l'intermédiaire de l'ital. *magazzino*, attesté dep. 1308-48 (G. VILLANI ds BATT.; v. *DEI* et *HOPE*, p.43). in <https://www.cnrtl.fr/etymologie/magasin>

- Admettons. Mais vous comptez sur moi [Adam] pour assurer un enseignement religieux ?
- Pourquoi pas ?
- Pour commencer, je ne suis pas *fqih*.¹¹ (Laroui 2014 : 290)

Le personnage principal, Adam, décline la proposition d'enseigner la loi islamique puisque, tout d'abord, il est ingénieur de son état, puis, il n'a aucune connaissance du domaine qu'on lui propose. Quant à Barrière, le mot «*fqih*», emprunté au dialecte arabe marocain, donne une autre acception moins reluisante que la première. Il est, en effet, synonyme de charlatan, de guérisseur du mauvais œil et de sorcellerie, usant et utilisant des ressources... religieuses dans ses pratiques lucratives. Ainsi «— Presque tout le temps. Depuis plusieurs mois. J'ai vu des médecins, des *fqih*. Mais ça continue.» (Barrière 2004 : 40) Le champ sémantique accompagnant le mot comporte d'autres emprunts «*toukal*¹²» (Barrière 2004 : 40) et «*s'hor*» (Barrière 2004 : 40)¹³ renforçant l'idée de la pratique du charlatanisme. Plus loin, il est écrit : «Peut-être était-il victime du mauvais œil ? Il aggravait son mal en songeant à tout l'argent qu'il avait gaspillé chez les *fqih*, les guérisseurs et les médecins.» (Barrière 2004 : 112)

5. «Hercoula» : «Aïcha, la sœur de Hamid, qui avait un postérieur énorme, me fit penser à ce mot découvert dans le Larousse arabe-français : «Hercoula, femme dont les fesses vibrent en marchant». (Barrière 2004 : 86) Ce mot n'a aucune relation avec Hercule de la mythologie romaine. C'est un mot appartenant à l'arabe classique que Gaël a appris en France quand il suivait des cours dans cette langue à l'école pour approcher ses camarades d'origine maghrébine. Or, il a dû comprendre sur le tas qu'elle «n'est pas la langue de tous les jours, ça n'est pas la langue du peuple» (Barrière 2004 : 15).

3.1. Emprunts

Ce qui, de prime abord, peut être considéré comme une atteinte à cette langue d'expression est, en fait, un facteur d'enrichissement. Le métissage des langues en contact est désormais une réalité. La co-présence appelle une nouvelle manière de penser le texte¹⁴, tissé cette fois, avec au moins deux fils de liaison actionnés grâce à deux pédales, linguistique

11 D'autres mots et expressions de l'arabe classique jalonnent le texte de Laroui renvoyant dans leur totalité à la pensée philosophique et religieuse arabe. Nous y trouvons des mots «*fatwa*» (2014 : 218); «*foutouhat*» (2014 : 259); «*taqiyya*» (2014 : 277); «*kharijites*» (2014 : 278); une expression sentencieuse «*wa kaull bid'atin fitna ! Toutes les innovations mènent à l'enfer !*» (2014 : 277); un titre de livre d'Averroès «*Tahâfut attâhafut* d'Ibn Rochd» (2014 : 283). Le recours à l'arabe classique, quand il s'agit de la chose religieuse et philosophique, est un retour aux sources primaires d'une civilisation et d'une pensée dont elle a joué un grand rôle. Elle est fondatrice et initiatrice d'un monde qui s'incorpore et prend forme dans et par elle.

12 Ensorcellement par empoisonnement de la nourriture.

13 «envoûtement réalisé avec le concours d'une voyante».

14 Empr. au lat. *textus* «tissu, trame»; «enchaînement d'un récit»; «texte, récit» dès le IX^es., désigna l'évangile dans la liturgie (v. *FEW* t. 13, p. 296), dér. de *texere* «tisser». <https://www.cnrtl.fr/etymologie/texte#:~:text=au%20lat.,13%2C%20p>

et culturelle. Homi Bhabha¹⁵ avec son « third space » va dans le même sens de ce que nous avançons en signifiant que le texte littéraire est un patchwork aux couleurs et aux inspirations différentes. L'hybridité est donc inscrite dans l'ADN des pratiques culturelles, elles-mêmes. Dans le même esprit, Jean-Marc Moura écrit que « l'auteur post-colonial est un véritable passeur de langue dont la création maintient la tension entre deux (ou plusieurs) idiomes et parfois même, dans le cas de l'interlangue, rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre » (Moura 2002 : 80). La recréation qui passe par la mimésis selon la tradition aristotélicienne est en passe de devenir une pure création linguistique et langagière. En fait, un roman marocain d'expression française est un texte dont la lecture avance à deux niveaux différents. Le premier est celui des personnages vivant dans un espace arabo-berbère et parlant un ou deux des dialectes maghrébins eux-mêmes parsemés d'emprunts lexicalisés de toutes les langues qui ont été ou qui sont en contact avec eux ; le deuxième niveau est celui du lecteur qui est en train de lire un texte en français comme si foncièrement, les personnages étaient en train d'utiliser cette langue écrite.

Dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, Adam, le personnage principal, vu ses parcours scolaire et professionnel, ne maîtrise pas bien l'arabe dialectal qu'il n'utilise qu'accessoirement sinon accidentellement, n'arrive pas à trouver le mot pour désigner toilettes. Commence alors une recherche fastueuse pour le faire comprendre à sa tante lointaine Nanna qui le reçoit dans le riad familial à Azemmour. La « saynète incongrue » (Laroui 2014 : 142) qu'il va provoquer fera défilier trois mots, le premier en anglais : « WC » (Laroui 2014 : 142) ; le deuxième en arabe et en italique « *mirhad* » (Laroui 2014 : 143) et le troisième « *canifou* » (2014 : 143) qui mérite notre attention. En effet, ce mot est un emprunt à la langue française « qui s'était en quelque sorte arabisé, berbérisé... » (Laroui 2014 : 143). Cet emprunt revient à sa langue d'origine, mais déformé puisqu'il a connu l'assaut de la langue cible et a été par l'occasion déformé jusqu'à le méconnaître. C'est le cas d'autres exemples que ce soit chez Barrière que chez Laroui. Ainsi en est-il de :

1. « zoufri » : « — Va, va t'installer dans un studio, comme un *zoufri*. Quand tu seras redevenu normal, tu sais où me trouver : chez maman » (Laroui 2014 : 88). Cet emprunt à la langue française, arabisé et berbérisé, a connu un effacement sémantique qui lui a coûté son sens initial positif. Originellement, il vient de « les ouvriers » ou « des ouvriers ». Lors de sa lexicalisation dans le dialecte marocain, la marque du pluriel [Z], générée à l'oral par la liaison, a été gardée et la labiodentale voisée [v] qui n'existe pas dans le système consonantique arabe classique a été remplacée par son correspondant sourd [f]. Il s'agit d'une interférence phonémique résultant de la différence entre les deux langues en présence. Cependant, dans un autre cas, la langue d'accueil, au lieu de préserver son système phonétique, va évoluer et accepter des

15 La théorie du « tiers-espace » est énoncée dans les travaux du théoricien postcolonial Homi K. Bhabha. Elle explique le caractère unique de chaque personne, acteur ou contexte en tant qu'« hybride ». « Le tiers-espace », écrit Bhabha, « quoique irréprésentable en soi, constitue les conditions discursives de l'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, rehistoricisés et réinterprétés ». Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [1994], Paris, Payot, 2007, p. 55-83, ici p. 82.

réalisations sonores étrangères comme avec le [g], dans les exemples infra, inexistant dans l'arabe classique. D'abord renvoyant à ces travailleurs des mines dans le Nord de la France issus des colonies françaises, aujourd'hui le sens est tout à fait autre sans par ailleurs être sans raison. Pour être candidat, il fallait être célibataire, venant d'un milieu rural, illettré dans la plupart des cas. Paradoxalement, ce sont ces critères définitoires qui entrent dans la définition de «zoufri» aujourd'hui. D'ailleurs, la femme d'Adam en disant «quand tu seras redevenu normal» elle sous-entend que son mari est sans travail, il pense comme s'il était célibataire et qu'il se comportait comme un rustre.

2. «gaouri» : «... mais je sais qu'ils parlent de moi quand j'entends le mot *gaouri*. Je déteste qu'on me traite de *gaouri* même si je sais que ce mot n'a rien de péjoratif» (Barrière 2004 : 27) et «C'est lui aussi, Malek, qui avait demandé, parce que j'éternuais, s'il fallait emmener le *gaouri* à l'hôpital» (Barrière 2004 : 96). Ce mot est un grand voyageur. Il « est emprunté au turc *gavur*, qui désigne le cochon, et par extension, l'infidèle, par l'intermédiaire du terme persan *gabr*, représentant les adeptes du zoroastrisme (religion iranienne préislamique) » (El Houssi 2014). Mais comme dit par le personnage lui-même, le sens du mot a connu un glissement sémantique pour désigner actuellement tout Occidental à peau blanche, très probablement chrétien. Le féminin est construit sur le système de l'arabe et donne «gaouria». Il est l'exemple parfait de l'Autre, différent de l'Indigène. Sa présence est un marqueur de différenciation dans le sens où « aucune identité n'a jamais existé toute seule sans un appareil de contraires, de négatifs, d'opposés » (Saïd 2000 : 98). Une étude lexicographique rendra compte de cette thèse. Barrière utilise également le mot «n'srani» comme synonyme parfait de «gaouri» : «je m'étais appelé *n'srani* — nazaréen» (Barrière 2004 : 27) et «Toutes étaient fascinées par mes yeux bleus de *nisrani*» (Barrière 2004 : 86). Ce mot offre deux pistes de lecture qui vont dans le sens de l'écart à des normes relatives d'abord à l'appartenance religieuse et aux canons de beauté. La première acception est définie par le personnage-narrateur en faisant suivre son *n'srani* par nazaréen «nom donné par les Juifs aux premiers chrétiens». Cependant, dans l'acception du mot par les personnages marocains et mauritaniens du roman, il y a également, outre cette première acception, l'idée qu'un gaouri, un n'srani est différent sur le plan physiologique d'un Maure à la peau basanée. Dans sa première édition de 1751, *L'Encyclopédie* définit le mot comme étant un « terme employé dans l'Ancien Testament, pour signifier une personne distinguée & séparée des autres par quelque chose d'extraordinaire, comme par sa sainteté, par sa dignité, ou par des vœux. » (Article nazaréen) Aujourd'hui, cette distinction est plutôt physique et religieuse. Driss Ferdi, héros du *Passé simple* de Driss Chaïbi, est appelé par son professeur Monsieur Roche, «tête de boche», tellement il ressemble aux Allemands, et par extension aux chrétiens, aux n'sranis, au gaouris, aux cheveux blonds.
3. «La grima» : «Maintenant, avec l'argent que va lui donner son père, Rachid espère obtenir la *grima*, un agrément qui va lui permettre de devenir chauffeur de taxi, document presque aussi recherché qu'un visa pour l'Europe» (2004 : 28). Le particulier

dans cet emprunt est qu'il est suivi directement du mot d'origine qui lui a donné forme «agrément». L'agrément de taxi est une autorisation administrative délivrée à titre nominatif par arrêté gubernatorial pour qu'un véhicule puisse servir de taxi. Comme pour *zoufri*, *grima* est presque toujours précédé de ce qui peut être une trace d'un déterminant : pour le premier, il s'agit de «les» ou de «des» et dont ce qui reste c'est la marque de la liaison à l'oral [Z]; le second garde de la prononciation originelle l'article élidé «l'» suivi de la voyelle antérieure [a] qui fonctionne comme un article d'un mot français étranger. À cela s'ajoutent deux autres modifications phonétiques touchant surtout les voyelles. D'une part, la voyelle antérieure non-arrondie mi-fermée [e] de «agrément» devient [i], une voyelle antérieure non-arrondie fermée; d'autre part, il y a une discrimination des contrastes nasale vs orale correspondante dans la syllabe finale du mot (/ã— /a/) où [m ã] devient en arabe dialectal [ma], modifiant ainsi le genre du mot qui passe du masculin en français au féminin dans l'arabe dialectal marocain. En effet, la marque du féminin dans ce parler est le [a] final. Cette grammaire de l'interférence par l'emprunt est un moyen très important pour s'arrêter au niveau des changements opérés lors du passage du mot d'une langue à une autre.

4. «Garro» : «D'autres gamins vendent des cigarettes à l'unité, en répétant *garro*, *garro...*» (2004 : 65) Le mot rédupliqué est employé en argot et en verlan français au féminin. Dans le dialecte marocain il est masculin et veut dire cigarette. La prononciation de la consonne r est proche du r roulé avec gémination\ga. ʁo\.

4. L'interférence sémantique

Certaines structures figées (locutions verbale et nominale) appartenant à l'arabe classique comme au dialecte, d'origine religieuse ou autre, parsèment les récits marocains et même d'un auteur français comme Barrière. La facilité avec laquelle la traduction en est faite donne un rendu qui n'interpelle pas le lecteur français, pour qui la charge sémantique et l'agencement grammatical respectent, en fin de compte, la langue cible. Il pourrait s'agir de calque dénotatif ou de calque connotatif.

Dans le premier cas, le sens est domestiqué et ne prête à aucune confusion. Il est vrai que l'interprétation pourrait être biaisée, mais sachant que le contexte spatial renvoie à une terre de l'islam où à des personnages musulmans, fatalistes par définition, ces calques sont admis presque automatiquement. Il en est ainsi des expressions comme «Si Dieu le veut» (Barrière 2014 : 28) ou «Louanges à Dieu» (Laroui 2014 : 124) qui vont dans le sens de la définition qu'en donne Derooy : «L'influence la moins perceptible qu'une langue exerce sur une autre se trouve sans doute dans l'emprunt de sens. Comme il n'y a pas de forme nouvelle, le locuteur non averti croit aisément qu'il n'y a rien d'autre qu'une évolution sémantique régulière» (Derooy 1965 : 2015).

Parfois, c'est le contexte sémantique qui va aider le lecteur français à saisir le sens. Dans «Ils s'étaient sans doute concertés en quelques phrases. T'as vu? Quoi? Là-bas! Ah oui... Et alors? Un compatriote en perdition le long de la route. On fait quoi? on lui

vient en aide. M... (*quand le diable y serait*), on est musulmans, quoi» (Laroui 2014 : 18), le calque connotatif «on est musulmans, quoi» vient juste après une locution adverbiale en italique dite devant une difficulté pour se donner courage «*quand le diable y serait*». En bon samaritain, un couple dans «une Fiat 127» s'arrêta pour venir à l'aide à Adam, le héros des *Tribulations du dernier Sijilmassi*, qui compte faire le trajet entre l'aéroport de Casablanca et le centre-ville à pied. Ce dernier commence, *illico presto*, dans un monologue intérieur, à imaginer ce que le couple était en train de se dire sur sa mésaventure et pour se donner, enfin, courage pour aider le piéton bien habillé. Le mari aurait pu débiter deux expressions, l'une en français, et l'autre en arabe, exprimant les liens sacrés entre les musulmans du monde entier considérés comme un seul corps, et qui doivent s'aider mutuellement dans les moments difficiles. À la page 34, même scène avec un autre conducteur qui propose de le déposer à Casablanca et qui lui dit «on est tous frères!» (Laroui 2014 : 34) et qu'il faudrait entendre «on est tous frères de religion». Ainsi les deux calques sont synonymes et s'interpellent.

Toutefois, l'interférence sémantique donne lieu à des structures sémantiques et grammaticales difficiles à déchiffrer dans la langue cible. Ceci s'explique par le fait que le passage du contenu idiomatique familier du dialecte marocain au français se fait grâce à une traduction littérale ne prenant pas en considération les écarts sémantiques y résultant. Le lecteur français est soumis à rude épreuve. Le rendu en français est un arabisme et en cette qualité toute la construction de la phrase repose sur une faute originelle qui entravera l'assimilation et la compréhension du sens.

Barrière emprunte une expression marocaine à Abdelhak Serhane : «J'ignorais encore que "le couteau peut atteindre l'os, le paysan sera tout sourires devant l'étranger"» (2004 : 32). L'expression «le couteau peut atteindre l'os» se dit quand l'individu, malgré tous les soucis de la vie de tous les jours, garde pied sur terre et continue à vivre et à espérer : «question de fierté» (Serhane 1992 : 52). Un peu plus loin, un autre arabisme employé mérite notre attention. «quand Milouda lui présenta son fils [...] "On l'appellera Mohammed. Inch'Allah, il grossira vite. Dieu est grand! Un fils m'est venu à soixante-quinze ans!"» (Barrière 2004 : 42) Dans «Un fils m'est venu à soixante-quinze ans», l'accord masculin singulier du participe venu est déclenché par «un fils». En arabe, le verbe venir est inaccusatif (intransitif) comme d'ailleurs en français. En ce sens, il a un sujet qui ne tient pas forcément le rôle d'un agent, et n'assume pas, en conséquence, activement l'action qui pèse sur un autre agent réel apparent ou caché. La traduction en bon français aurait préféré la formation d'une construction impersonnelle caractéristique des verbes inaccusatifs. Ainsi, on aura l'utilisation du «il» explétif en tant que sujet apparent à la place de «Un fils» et le renvoi de ce dernier après le verbe. Ce qui donnera «il m'est venu un fils...». Ne s'attendant pas à un bébé à son âge, il considère cet événement comme un don du ciel pareil à ce qu'ont vécu les prophètes du monothéisme.

Ailleurs, l'expression «il ne connaît ni *alif*, ni *ba*, ni *ta*» (Barrière 2004 : 92) renvoie à l'analphabétisme du concerné. Ce sont les trois premières lettres de l'alphabet arabe, un abjad pourvu uniquement de consonnes «qui divis[e] les lettres en deux catégories, les lettres solaires et lunaires...» (Barrière 2004 : 105) Le narrateur prend conscience de la différence entre les deux langues au niveau des systèmes phonologique et grammatical.

4.1. Les locutions figées : de l'arabe vers le français

Par ailleurs, l'emprunt, premier jalon de l'alternance codique, introduit un mot d'une langue dans une autre, mais, dans d'autres contextes c'est toute une expression ou une phrase qui trouvera sa place dans la langue du récit. Cela ne passera pas sans conséquence ni sur la façon d'insertion ni sur l'entendement de la phrase. Cette fusion va partiellement rompre avec l'ordre logique de la phrase. Le romancier va prendre des libertés syntaxiques et sémantiques dues essentiellement à cette traduction littérale d'une expression arabe prise telle quelle, ou glosée sinon commentée. C'en est ainsi quand on fait succéder à une phrase française une phrase en arabe, fût-ce même en alphabet latin, en translittération. Avec cette alternance, on passe aussi d'une culture à une autre, d'un monde à un autre aussi lucidement comme si c'était naturel. Cette incursion contribuera à dégager le caractère local du texte en mettant la lumière sur la polyphonie de la francophonie qui permet cette valse. Mais à côté de ces proverbes marocains attestant la sagesse des anciens qui se base sur l'observation et la réitération, il y a un monde qui commence à s'effriter et où le désordre prend petit à petit de l'ampleur. L'espace du proverbe témoigne ainsi d'une volonté de généraliser, voire de « marocaniser » et donc de « collectiviser » un récit au profit des détenteurs de la même culture au détriment du lecteur universel. La liberté enchantée avec laquelle l'auteur construit son texte témoigne de son bilinguisme et atteste, aussi, que le signe linguistique est rattaché formellement et sémantiquement à un contexte et à une langue. À ce niveau on passe de la signification à la signifiante, et de la différence à la répétition. On ne s'arrête plus au niveau dictionnaire des expressions et des mots, mais on va du côté culturel et doxal pour cerner le sens. Par définition, le proverbe est « *un énoncé concis portant sur une vérité apparente et ayant cours dans le peuple parce qu'il constitue une remarque, une observation et une sagesse généralement acceptées* » (Viellard 2005 : 351). Le proverbe, expression figée, est aussi révélateur d'un monde de références dans ses deux grandes facettes : individuelle et collective ; personnelle puisque considéré comme un point de vue, et impersonnelle apparaissant sous une forme sentencieuse.

Concrètement parlant, voyons maintenant comment le français embrasse l'arabe dans un corpus de textes marocains d'expression française.

Les romans, objets de notre travail permettent une approche interculturelle et interlinguale du matériau linguistique plein de tournures et des constructions appelant le phrasé et la sémantique arabes. La grammaire et le lexique se trouvent malmenés au grand plaisir de la mixité et de la rencontre. En effet, le métissage linguistique va se réaliser sous différentes formes. Nous nous intéresserons surtout à l'insertion des lieux communs.

On se rend bien compte que ce sont là des alternances avec des expressions figées qui s'apparentent à des stéréotypes de langue qui seront traduits littéralement sans effort, mais le fait même de leur traduction leur permet de passer du local à l'universel, de l'unité à la pluralité. Les langues marginales et/ou marginalisées trouvent ainsi dans une langue dominante un terrain fertile pour se manifester, pour exister et pour influencer. Ainsi en est-il pour les cas suivants des *Temps noirs* de Serhane :

« Qui dîne avec les enfants casse son jeûne le lendemain ! je ne m'amuse pas avec vous. »
(2002 : 125)

« Plus elle caquette et plus elle augmente la taille de ses œufs ! » (2002 : 134)

« Qui te devance d'une nuit te devance d'une ruse » (2002 : 134)

« Et la viande avariée n'est portée que par les siens » (2002 : 138)

« Parle pour toi et laisse-moi écouter mes os en paix » (2002 : 146)

« Va, que Dieu blanchisse ton destin ! Que Dieu te donne un avenir bien aménagé ! Qu'il t'offre la richesse jusqu'à ce que tu sois comblé ! Qu'il Il éloigne de toi les enfants de l'adultère ! Qu'il nettoie ton chemin des ronces et des épines ! » (2002 : 158)

Dans d'autres exemples, le texte en français est soit précédé ou suivi de l'expression en arabe en translittération et en italique : « Dieu fasse que tu partes saine et que tu reviennes victorieuse ! *Tamchi salma outji ghanma !* » (2002 : 198) et « *Mal'qaou bach ikafnouh, z'afroulou qa'ou !* Ils n'ont pas trouvé de quoi lui acheter un linceul ; ils lui ont safrané le trou du cul ! » (2002 : 129) Le contexte spatial rural et rustre augmente la fréquence de l'emploi de ces expressions figées, renvoyant à un monde figé dans certaines catégories aussi figées que les expressions elles-mêmes. Les personnages en situation de communication partagent les mêmes référents culturels, l'intercompréhension est facile. Le lecteur, lui, est ballotté entre la compréhension d'une traduction littérale et l'ignorance du contenu culturel et situationnel. La quête de correspondants domestiques gobe la complexité du proverbe dans la langue d'origine.

5. Conclusion

Notre corpus, principalement des romans francophones marocains de Tahar Ben Jelloun, Abdelhak Serhane et Fouad Laroui nous ont permis de comprendre que la littérature est un lieu de rencontres des plus fertiles. Une nouvelle langue renaît de leurs plumes reposant sur une hybridité constructive d'une identité multiculturelle. Les Français ne sont pas de reste. Loïc Barrière est, sur ce point, représentatif. Il écrit comme aurait écrit un francophone utilisant tour à tour des emprunts, des calques et recourant aux mêmes procédés que ses confrères marocains pour introduire les mots étrangers à la langue française dans son texte.

Pour mener à bien cette réflexion, des critiques et des spécialistes dans des domaines multiples nous ont permis de contourner la question. Ainsi, Louis Deroy nous a ouvert la voie[x] pour comprendre l'emprunt, qui, dans un contexte multilingual, nous a orienté vers les travaux de Derrida, de Moura et de Khatibi. Des éléments de l'interconnexion passant par les emprunts, l'interférence sémantique et les locutions figées nous nous sommes focalisés à démontrer que le texte marocain est multilingue. La sociolinguistique et les travaux sur la culture n'étaient pas en reste. Ils ont permis à l'article de voir dans l'échange verbal des personnages une manifestation d'une culture ouverte à tous les possibles linguistiques.

CORPUS

BARRIÈRE, Loïc (2004) : *Quelques mots d'arabe*. Paris : Le Seuil.

BEN JELLOUN, Tahar (1995) : *Jour de silence à Tanger*. Paris : Le Seuil, Coll. Points.

LAROUI, Fouad (2014) : *Les Tribulations de dernier Sijilmassi*. Paris : Julliard.

SERHANE, Abdelhak (1992) : *Le Soleil des obscurs*. Paris : Le Seuil.
(2002) : *Les Temps noirs*. Paris : Le Seuil.

BIBLIOGRAPHIE

- BHAHA, Homi K. (2007) : *Les Lieux de la culture*. Une théorie postcoloniale. Paris : Payot.
- BLANCHOT, Maurice (1988) : *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, coll. «Folio essais».
- DERRIDA, Jacques (1996) : *Le Monoliguisme de l'autre*. Paris : Galilée, Coll. Incises.
- DEROY, Louis (1956) : *L'Emprunt linguistique*. Paris : Les Belles lettres.
- KHATIBI, Abdelkébir (1985) : *Du bilinguisme*. Paris : Denoël.
(1990) : *Un Été à Stockholm*, Paris : Flammarion.
- MATORÉ, Georges (1985) : *Le Vocabulaire et la société médiévale*. Paris : P.U.F.
- MOUNIN, Georges (1974) : *Dictionnaire de la linguistique*. Paris : P.U.F.
- MOREAU, Marie-Louise (2007) : *Sociolinguistique : Les concepts de bases*. Paris : Mardaga, Coll. Sciences Humaines.
- MOURA, Marc (2002) : «Critique postcoloniale et littératures francophones africaines», S. Diop (éd.), *Fictions africaines et post-colonialisme*. Paris : L'Harmattan.
- RIGOLOTT, François (1977) : *Poétique et onomastique*. Genève : Librairie Droz.
- CALVET, Jean (1993) : *La Sociolinguistique*. Paris : PUF.
- SAID, Edward W. (2000) : *Culture et impérialisme*. Paris : Fayard-Le Monde diplomatique.
- VIELLARD, Stéphane (2005) : Proverbs in Russian literature : from Catherine the Great to Alexander Solzhenitsyn, Kevin J. McKenna (éd.), *Revue des études slaves*, 76, fascicule 2-3. *Les proverbes en Russie. Trois siècles de parémiographie*, 351-355 [https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_2005_num_76_2_6953_t1_0351_0000_2]
- ZONGO, Bernard (1996) : «Alternance des langues et stratégies langagières en milieu d'hétérogénéité culturelle : vers un modèle d'analyse», Juillard Caroline & Calvet Louis-Jean (dir.), *Les Politiques linguistiques : mythes et réalité*. Beyrouth : Apulfuref, 341-349.

SITOGRAPHIE

- Article Gaourin : [[https://babzman.com/signification-de-gawri/#:~:text=Ce%20terme%20d%C3%A9signe%20%20%20C2%AB%E2%80%89%20un%20Occidental,%20zoroastrisme%20%20\(religion%20iranienn%20pr%C3%A9islamique\).](https://babzman.com/signification-de-gawri/#:~:text=Ce%20terme%20d%C3%A9signe%20%20%20C2%AB%E2%80%89%20un%20Occidental,%20zoroastrisme%20%20(religion%20iranienn%20pr%C3%A9islamique).)]
- EL HOUSSEI, Majid (2014) : [[https://babzman.com/signification-de-gawri/#:~:text=Ce%20terme%20d%C3%A9signe%20%20%20C2%AB%E2%80%89%20un%20Occidental,%20zoroastrisme%20%20\(religion%20iranienn%20pr%C3%A9islamique\).](https://babzman.com/signification-de-gawri/#:~:text=Ce%20terme%20d%C3%A9signe%20%20%20C2%AB%E2%80%89%20un%20Occidental,%20zoroastrisme%20%20(religion%20iranienn%20pr%C3%A9islamique).)]
- MENEY, Lionel (2018) : «Les mots d'origine russe dans les dictionnaires français : variations, incohérences et erreurs. Le cas du Petit Robert» [https://carnetdunlinguiste.blogspot.com/2018/09/les-mots-dorigine-russe-dans-les_22.html]
- MAJDOULI, Zineb : «Les Gnawa : Histoire publique d'une communauté marginale» [<https://cle.ens-lyon.fr/arabe/arts/musique-et-danse/les-gnawa#1A>]

Article Péquenot : [[https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9quenot#:~:text=1905%20%20rustre%2C%20homme%20peu%20d%C3%A9gourdi,%20\(ds%20Esn.\)](https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9quenot#:~:text=1905%20%20rustre%2C%20homme%20peu%20d%C3%A9gourdi,%20(ds%20Esn.))]

Article Magasin : [<https://www.cnrtl.fr/etymologie/magasin>]

Article Texte : [<https://www.cnrtl.fr/etymologie/texte#:~:text=au%20lat.,13%2C%20p.>]

Article Nazaréen : [<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/nazareen>]

NOTICE ACADÉMIQUE-PROFESSIONNELLE

Abdelaziz Amraoui est Professeur de l'Enseignement Supérieur à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Marrakech (Université Cadi Ayyad, Maroc) et membre de son laboratoire LIMPACT. Ses travaux s'inscrivent essentiellement dans la perspective de la grammaire textuelle. Il a publié de nombreux articles dans des revues universitaires au Maroc et à l'étranger (Espagne, Roumanie, France, Brésil, Côte d'Ivoire, Italie, Allemagne) principalement autour de la littérature francophone et du cinéma marocain. Il a publié en Algérie un essai *Mohammed Dib, le Simorgh* en 2020 chez les éditions Frantz Fanon, et a coordonné les livres collectifs *Le Cinéma et les Amazigh* paru chez les éditions de l'IRCAM, *Littérature et réalité* 2016, et *Littérature et mobilité* en 2018 chez l'Harmattan. Il est codirecteur de la collection LitArtCie chez l'Harmattan. Membre de l'Association Marocaine des Critiques Cinématographiques (AMCC).

Date de réception : 12-11-2022

Date d'acceptation : 09-01-2023

ESCRITURA TRANSLINGÜE EN EL CARIBE COLOMBIANO: *LOS CRISTALES DE LA SAL* (2019)

DE CRISTINA BENDEK

(Translingual Writing in the Colombian Caribbean:
Los cristales de la sal (2019) by Cristina Bendek)

Kate Averis*

Universidad de Antioquia

Abstract: This article examines *Los cristales de la sal* (2019), the first novel by the Colombian author Cristina Bendek, and explores its relation within the Colombian national literary canon. Through the analysis of its translingual and transnational narrative strategies, this article identifies a trans-Caribbean poetics in the novel that redefine the contours of Colombian literature while creating intertextual ties and relations with Caribbean literatures. The article concludes with a discussion of the ecological as well as the literary function of the translingual and transnational strategies at play, and the stakes of the novel's trans-Caribbean poetics for the natural, literary and human ecologies of the region.

Keywords: Translingual writing, Caribbean literature, Colombian Caribbean, Cristina Bendek, Ecofiction.

Resumen: Este artículo propone examinar *Los cristales de la sal* (2019), la primera novela de la autora colombiana Cristina Bendek, y su relación dentro del canon de literatura nacional colombiana. A través del análisis de las estrategias narrativas translingües y transnacionales empleadas en la novela, se identificará la construcción de una poética transcaribeña que redefine los contornos de la literatura colombiana y crea vínculos y relaciones intertextuales con la literatura caribeña. En las conclusiones del análisis se discutirá la función no sólo literaria sino también ecologista de las estrategias translingües y transnacionales de la novela, y las implicaciones de su poética transcaribeña para las ecologías naturales, literarias y humanas de la región.

Palabras clave: Escritura translingüe, Literatura caribeña, Caribe colombiano, Cristina Bendek, Ecofiction.

* **Dirección para correspondencia:** Facultad de Comunicaciones y Filología. Universidad de Antioquia. Calle 67 #53-108, Medellín, Colombia (katherine.averis@udea.edu.co).

1. Introducción

Los cristales de la sal, la primera novela de la autora colombiana Cristina Bendek, se publicó en Bogotá con Laguna Libros en 2019 al ganar el inaugural Premio de Novela Elisa Mújica 2018. Este premio, actualmente conocido como el Premio Nacional de Narrativa Elisa Mújica, se fundó para conmemorar el centenario del nacimiento de una de las escritoras colombianas más destacadas del siglo XX, de quien lleva el nombre. En su versión inaugural, el premio convocó a escritoras colombianas residentes en Colombia¹. Dirigiéndose así, a postulantes femeninos, colombianos y residentes en Colombia, el premio Elisa Mújica 2018 tenía el estipulado objetivo de resaltar la producción literaria femenina nacional colombiana además de delimitar un espacio de producción: dentro del territorio geográfico nacional. Al incluir el criterio de residencia en las condiciones de la versión inaugural del premio, el jurado no sólo reconoce la complejidad de las condiciones de producción de las literaturas nacionales, sino también anticipa algunas de las tensiones lingüísticas y canónicas abordadas en la novela ganadora.

1.1. Entre autorretrato y autoficción

En *Los cristales de la sal*, la protagonista, Victoria Baruq², vuelve a San Andrés después de una larga ausencia de la isla en la que nació y se crió³. A partir de esta premisa, la autora propone una aproximación a una de las islas del archipiélago de San Andrés y Providencia del Caribe colombiano a través de una protagonista que es originaria de la isla, como ella misma afirma en la primera frase del texto: “Yo soy de esta isla del Caribe” (Bendek 2019: 11). Si su nacimiento y crianza en San Andrés la otorgan el estatus de lugareña, los quince años de ausencia de la isla a la que vuelve a los veintinueve años de edad problematizan su identificación como tal, como aclara la misma protagonista al agregar a lo anteriormente citado: “[pero] soy menos nativa que extranjera. Los modismos, los acentos, las formas de moverse y de hacer las cosas, se me hacen exóticos ahora, en vez de ordinarios, como antes” (Bendek 2019: 11).

Los paralelos entre la historia de la protagonista, Victoria Baruq, y las experiencias de la autora, Cristina Bendek, se confirman en una entrevista concedida a Santiago Vesga⁴, presutando al texto un carácter autobiográfico. Contemporáneas, autora y protagonista comparten datos biográficos, experiencias y vivencias: ambas dejaron la isla de San Andrés donde nacieron para continuar sus estudios en la capital colombiana, Bogotá; y ambas trabajaron durante varios años en Ciudad de México. Cuando la protagonista, Victoria Baruq, decide poner fin a lo que ella llama su “autoexilio” en el extranjero, regresa con una mirada que es a la vez familiar y alejada del lugar que describe como “una isla diminuta en un archipiélago gigante que no alcanza a salir completo en los mapas de Colombia” (Bendek 2019: 11).

1 El criterio de residencia parece haberse levantado en la actualidad (Idartes).

2 La protagonista de *Los cristales de la sal* se llama, dentro del texto, Victoria Baruq. Sin embargo, en la descripción del texto que aparece en la contratapa del libro se refiere a la protagonista como “Verónica Baruq” en lo que pareciera ser un desafortunado error editorial.

3 Se advierte que la discusión del texto en este artículo revela elementos del desenlace.

4 De la editorial Aurora Boreal, situada en Dinamarca, que publica autores latinoamericanos y españoles en castellano y en traducción al danés.

1.2. La marginalización de San Andrés

La marginalización cartográfica del archipiélago a la que se refiere la protagonista se manifiesta en la representación incompleta del territorio marítimo nacional en la mayoría de los mapas de la república colombiana, lo más frecuentemente reducido a las tres islas principales de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, “en un cuadrado en la esquina del mapa”, como observa la escritora sanandresana, Hazel Robinson Abrahams (1960)⁵. Esta marginalización cartográfica refleja simbólicamente la marginalización política, social y cultural que sufre el archipiélago en el imaginario colectivo colombiano, como lo ha notado Alberto Abello Vives (en su prefacio a los *Textos escogidos* de Robinson Abrahams 2013), donde promueve la lectura en el continente de autores de la región insular caribeña como un modo de aproximarse a las islas, que “han de integrarse más al resto del Caribe colombiano y a Colombia” (Abello en Robinson Abrahams 2013: 7). Conuerda Diva Piamba con la observación de Abello del desconocimiento en Colombia continental de la literatura caribeña insular cuando afirma que: “La zona insular de la que denominamos región Caribe no ha sido tan llamativa en los estudios de las literaturas regionales como sí lo han sido los estudios de las zonas de las regiones culturales delimitadas dentro del continente” (Piamba 2016: 14).

La novela de la autora sanandresana, Cristina Bendek, responde a esta brecha entre el continente y el archipiélago con un acercamiento literario a la influencia de la historia colonial y la diversidad cultural sobre la actualidad de San Andrés desde una perspectiva que es simultáneamente interna y externa. En el reencuentro con la isla y el pasado que se relata en *Los cristales de la sal* la autora parte de la historia personal de su protagonista (que – como se ha visto – también es la suya), para contar una historia del Caribe colombiano insular. A medida que la protagonista indaga en su pasado familiar, y desenreda el entramado de su identidad como colombiana, sanandresana y raizal, va plasmando en el texto las múltiples herencias continentales, isleñas, raizales, árabes, africanas, españolas y británicas que constituyen el patrimonio de la isla. De esta manera, la novela abarca no sólo la historia singular de su protagonista sino también los impactos en la isla del colonialismo y el esclavismo, y el de crisis más recientes como el fallo de La Haya de 2012⁶, para reflexionar sobre el lugar de San Andrés y el resto del archipiélago en la historiografía y el canon literario colombianos.

Este artículo propone examinar el reencuentro con San Andrés relatado por Cristina Bendek para examinar cómo *Los cristales de la sal* se sitúa dentro del canon de la literatura nacional (colombiana) al mismo tiempo que crea vínculos transnacionales que se extienden más allá de lo nacional. A través del análisis de las estrategias narrativas translingües y transnacionales, se identificará la construcción de una poética transcaribeña que redefine los contornos de la literatura colombiana y que crea vínculos y relaciones intertextuales con la literatura caribeña. Esta orientación multidireccional se revelará ser un reflejo del desdoblamiento de la autora,

5 El territorio marítimo colombiano corresponde a un 44,68% del territorio nacional y se ubica en el Mar Pacífico y el Mar Caribe. Las islas y los cayos que conforman el Archipiélago de San Andrés y Providencia en el Caribe colombiano son: San Andrés, Providencia, Santa Catalina, Albuquerque, Cayos del Este-Sudeste, Roncador, Quitasueño, Serrana y Serranilla, y Bajo Nuevo.

6 En 2012, la Corte Internacional de Justicia en la Haya decretó la disminución del territorio marítimo colombiano; como consecuencia, un área de aproximadamente 200 millas desde la frontera del territorio marítimo (lo que correspondía, aproximadamente, a un 40% del territorio marítimo) dejó de pertenecer a Colombia y fue adquirida por Nicaragua, país colindante con la zona disputada.

nacida en San Andrés y alejada de la isla durante quince años, al igual que su narradora, que se presenta a la vez como “nativa” y “extranjera”. En las conclusiones del análisis se planteará la función no sólo literaria sino también ecologista de la poética transcaribeña de Cristina Bendek, y sus implicaciones para las ecologías naturales, literarias y humanas de la región.

1.3. La literatura “transnacional” y “transcaribeña”

Como la define Paul Jay (2021), la literatura transnacional es una esfera de literatura contemporánea que excede los confines de lo nacional en cuanto expresa los intercambios entre personas y culturas ocasionados por el movimiento de estas a través de las fronteras nacionales. En general, el carácter transnacional de las obras literarias surge a raíz de los procesos de descolonización y de globalización en curso desde la segunda mitad del siglo XX hasta el presente, y que estimulan la circulación de las personas y las ideas. Examinar la literatura desde una perspectiva transnacional propicia el cuestionamiento de la literatura entendida como la expresión de una identidad o experiencia nacional en términos homogéneos o excepcionales, para invitar una reflexión sobre la diversidad que existe dentro de la comunidad nacional.

Si la aplicación de lo “transnacional” busca aquí dar cuenta de las relaciones entre regiones, personas y culturas en el texto literario, la aplicación concurrente de lo “transcaribeño” permite pensar las relaciones transnacionales presentes en *Los cristales de la sal* en el contexto específico del Caribe. Acuñado por Holger Henke y Karl-Heinz Magister (2008), el término “transcaribeño” se refería en primera instancia a las expresiones culturales de las personas caribeñas en la diáspora. En este análisis, se adopta el más reciente modelo de “poética transcaribeña” propuesta por Daynalí Flores-Rodríguez (2011) que abarca de manera más amplia la influencia de las interacciones transculturales que convergen en la historia y la cultura caribeñas, y que permite dar cuenta de “the creation of a new aesthetics, a new way to write and to consider the Caribbean beyond the typical geographical, ideological and visual representations [to which] we have long become accustomed” (Flores-Rodríguez 2011: 176). Como producto de una región que ha sido un núcleo de encuentros y travesías entre naciones, culturas y lenguas, “Trans-Caribbean poetics allow [...] authors to propose new notions of cultural identity that are trans-continental, fragmentary, personal, relational and multilingual” (Flores-Rodríguez 2011: 177-8). El carácter transcontinental, fragmentado, personal, relacional y multingüe de la poética transcaribeña aquí identificado por Flores-Rodríguez se verá ilustrado en la innovadora novela de Cristina Bendek con fines tanto literarios como lingüísticos, históricos y ecologistas.

2. Estrategias translingües para una poética transcaribeña

A pesar de ser principalmente narrado en español, la primera lengua de su protagonista y narradora, Victoria Baruq, *Los cristales de la sal* acomoda una variedad de lenguas que son propias del Caribe colombiano insular, entre ellos, el inglés y el creole.⁷ De esta manera, la

⁷ En este artículo se adopta la ortografía “creole” de acuerdo con la utilizada por Cristina Bendek en *Los cristales de la sal*; también se refiere a esta lengua como “kriol”, “criol” y “creol”.

novela evidencia una escritura translingüe que emite un desafío al “paradigma monolingüe” que Yasemin Yildiz (2012) identifica como un fenómeno históricamente reciente que surge desde finales del siglo XVIII en Europa con la consolidación de los estados modernos, y que se disemina a través del mundo por medio de las colonizaciones europeas. Según este paradigma, se crea una asociación política entre nación y lengua, y una asociación cultural entre el canon de literatura nacional y esa única lengua. El monolingüismo impuesto de esta manera no sólo tiene el efecto de ocultar prácticas multilingües existentes sino también de autogenerarse, como lo explica Yildiz:

The pressures of this monolingual paradigm have not just obscured multilingual practices across history; they have also led to active processes of monolingualization, which have produced more monolingual subjects, more monolingual communities, and more monolingual institutions, without, however, fully eliminating multilingualism.” (Yildiz 2012: 2-3)

En el ámbito de la literatura colombiana, el “paradigma monolingüe” se expresa en la hegemonía del español en la producción literaria de un país que reconoce oficialmente setenta lenguas, entre lenguas indígenas, criollas, indoeuropeas y propias (ONIC). El “paradigma multilingüe” propuesto por Cristina Bendek a través de las estrategias translingües de *Los cristales de la sal* ejemplifica el potencial que tiene la ficción de contestar el paradigma monolingüe dominante, como propone Yildiz: “imaginative works in literature and other fields suggest the possible contours of such a multilingual paradigm and contribute variously to just such a restructuring” (Yildiz 2012: 5).

2.1. La “imaginación translingüe” de Cristina Bendek

En *The Translingual Imagination*, Steven Kellman (2000) propone el concepto de la “imaginación translingüe” para conceptualizar la manera en que los autores que disponen de más de una lengua introducen el multilingüismo en sus obras literarias. Si la propuesta inicial de Kellman se basaba todavía en el monolingüismo del texto – es decir, en casos de autores multilingües que producen obras literarias en una u otra lengua – estudios posteriores sobre el translingüismo literario identifican estrategias narrativas más complejas en el movimiento de una lengua a otra, o entre varias lenguas, dentro del mismo texto, como se observa en las novelas recientes de la autora francocanadiense Nancy Huston (Averis 2019)⁸. En el “universo literario translingüe” de Huston se observa un gran despliegue de lenguas que incluye y también excede las lenguas en las que la autora tiene competencia, que son principalmente el inglés y el francés. Sus novelas publicadas en las últimas dos décadas se ubican en Brasil, Canadá, Alemania, Irlanda, Israel, Italia y los Estados Unidos, con protagonistas que hablan inglés, francés, alemán, portugués, español, italiano, latín, irlandés, yiddish, árabe, chino mandarín, creole haitiano y *joual* francocanadiense. Sus diálogos, y a veces la misma narración, aparecen directamente en algunas de estas lenguas en el texto, principalmente escrito

⁸ Es necesario aclarar que “francocanadiense” en referencia a Nancy Huston se refiere a los lazos nacionales de esta autora, nacida en Canadá en 1953 y residente en Francia desde 1973, y no designa una relación con Canadá francófona, o Quebec: Huston nació en Canadá anglófona y adquirió la lengua francesa a través de sus estudios universitarios y residencia en Francia.

en francés (Averis 2019: 110). De esta manera, la escritura translingüe invita a sus lectores a repensar el modelo de literatura nacional como asociada a una lengua dominante (como, por ejemplo, la asociación prevalente entre literatura colombiana y lengua castellana) y escenifica los encuentros, interacciones e intercambios entre las diferentes lenguas que atraviesan el espacio nacional (geográfico y cultural) para mejor reflejar la manera en que los procesos históricos han dado forma a nuestra modernidad globalizada y plurilingüe.

Según sus propias declaraciones (a Santiago Vesga), la autora Cristina Bendek se puede considerar bilingüe en español e inglés; su escritura, en cambio, refleja la apertura lingüística demostrada por Huston al incorporar adicionalmente el creole, lengua en que la autora no tiene competencia nativa. La protagonista y narradora de *Los cristales de la sal*, Victoria Baruq, al igual que la autora, tiene competencia nativa en inglés y en español, y al llegar a la isla desconoce el creole. Su narración aparece, entonces, principalmente en español, y más precisamente, en un español continental marcado por los años pasados en Bogotá, como lo nota Samuel, el novio de una amiga de la infancia: “Tú tienes acento como de cachaca – dice rápido el chico” (Bendek 2019: 48). Ejemplificado en esta citación es el principal mecanismo a través del cual se introduce la diversidad lingüística en el texto, que es el diálogo: sea a través de la citación directa del diálogo de los personajes; sea por el comentario de un personaje sobre la lengua o el acento de otro. Es también a través del diálogo que se incorpora el uso, en menor medida, del inglés por la narradora, al que se refiere de manera cuestionable como “neutro” para diferenciarlo del creole: “*I guess it’s true... – digo en inglés neutro*” (Bendek 2019: 71).

2.2. La diferenciación lingüística

Si *Los cristales de la sal* resalta de esta manera el manejo de diferentes lenguas por su narradora, también atrae la atención sobre las variantes (regionales y sociolingüísticas) que existen dentro de una misma lengua. Así se distingue entre el español de la narradora, marcado por los lugares en que ha vivido fuera de la isla (Bogotá y Ciudad de México), y las variantes del español utilizados por otros personajes. Se despierta el interés de la narradora por diferenciar entre distintas variantes del español antes de regresar a la isla cuando comenta el “marcadísimo acento chilango” de una compañera de trabajo en Ciudad de México (Bendek 2019: 15). La misma curiosidad se expresa nuevamente cuando llega a San Andrés al notar “el acento costeño y el argot popular” de los trabajadores contratados en su casa, de la región caribeña en Colombia continental, así resaltando no sólo las variaciones regionales del español sino también las sociales (Bendek 2019: 23). Los demás personajes de la novela se demuestran igualmente sensibles a los acentos y variantes del habla de sus interlocutores, como ilustrado en la recepción del acento “cacacho” (bogotano) de la narradora ya citada, y también visto en la imitación fonética y sintáctica del habla de los residentes y turistas paisas en la isla⁹: “«¿Y qué, es que los paisas qué tienen de malo?», responde Victoria, imitando el acento con sarcasmo [...] «¡Eegh! – exclamó Jaime –, yo soy de familia paisa pero ¡eegh! » – se rió” (Bendek 2019: 96). El tono burlón de la imitación comunica una crítica implícita

⁹ En el contexto colombiano, “paisa” se utiliza para referirse a oriundos de la región del departamento de Antioquia y su capital, Medellín.

a las prácticas comerciales abusivas y a la sobreexplotación del turismo con las que en la novela se asocian a los paisas en San Andrés, quienes llegaron en número significativo desde la instalación del puerto libre en la isla en 1953¹⁰. Variantes del español continental también son presentes en el habla de los isleños que han pasado tiempo viviendo en las ciudades principales de Colombia continental y que, como la narradora, vuelven a la isla marcados por este contacto.

De esta manera, las estrategias translingües de la novela evidencian la pluralidad lingüística de la población de la isla como el producto de tensiones históricas que han provocado la migración desde y hacia la isla además de ser el resultado de una postura de apertura y curiosidad hacia el otro y hacia la diferencia. A pesar de su propio contacto con la diversidad cultural y lingüística, la narradora revela sus propios prejuicios cuando dice, al escuchar un isleño afrocolombiano hablar español continental: “Su español me pareció sorprendentemente bueno para su color” (Bendek 2019: 45). La falta de comentario adicional en la narración sobre esta reflexión elimina la posibilidad de leer aquí una autocrítica de la parte de la narradora, de manera que su sorpresa no deja otra posibilidad interpretativa que de ingenuidad y de racismo. Esta reacción de sorpresa se suma a descripciones caricaturescas de los isleños afrocolombianos que focalizan el cuerpo: “no camina, sino que baila”, “dentadura de perlas” (Bendek 2019: 44); “boca lila”, “piel brillante” (Bendek 2019: 49); “sonrisa destellante” (Bendek 2019: 62); y “ojos saltones” (Bendek 2019: 68). Descripciones tales como estas señalan que para la narradora la llegada a la isla se plantea no sólo como un retorno a un mundo familiar asociado con la infancia pasada en la isla sino también como un encuentro con un lugar asociado con lo “exótico”, como lo expresa la misma narradora en la introducción: “Los modismos, los acentos, las formas de moverse y de hacer las cosas, se me hacen exóticos ahora, en vez de ordinarios, como antes.” (Bendek 2019: 11)

2.3. La creolización de la literatura colombiana

El texto transita de esta manera entre diferentes variedades del español que se entrecruzan en la isla pero se enfoca sobre todo en el uso del creole, que en el contexto del archipiélago de San Andrés y Providencia es de base lexical inglesa, pero que es “confundido siempre con el *patois* de las excolonias francesas”, como observa uno de los personajes, Jaime, politólogo que dicta clases en sistemas políticos en la sede de la Universidad Nacional de Colombia en la isla (Bendek 2019: 92). La incorporación del creole se realiza, principalmente, a través de la transcripción fonética de los diálogos entre la narradora y los personajes creolhablantes. Por ejemplo, cuando la narradora encuentra a Samuel por primera vez en el segundo capítulo de la novela, su saludo en creole se registra en el texto por medio de letras cursivas: “–*Hey! What happ’n!?* –un ¿qué onda? pero en creole” (Bendek 2019: 44). Además de la distinción tipográfica, la misma narración identifica como creole la lengua resaltada en letras cursivas, y se traduce la expresión utilizada. Esta combinación de transcripción acompañada de traducción y de explicación no sólo resalta el uso del creole en el texto, sino también asume el desconocimiento de esta lengua por parte de sus lectores por

10 San Andrés fue declarado puerto libre en 1953 tras el golpe de estado de Gustavo Rojas Pinilla con el objetivo de construir lazos comerciales entre la isla y el continente, provocando un aumento poblacional sin precedentes y la explotación del turismo, en un principio nacional y luego internacional, en San Andrés.

el hecho de ofrecer esta información, o “ayuda interpretativa”. A nivel narratológico, el tratamiento de los diálogos en creole también refleja el proceso de aprendizaje de esta lengua por la narradora que, como se ha visto, no comprende ni habla esta lengua al llegar a la isla, a la sorpresa de otros personajes raizales. Cuando Samuel descubre la raizalidad de Victoria, le interroga por el hecho de que no hable creole: “*So mek unu taalk creole, ¿nuh?*” (Bendek 2019: 46). La diferencia cultural y lingüística de Victoria resulta tan sorprendente para él como su dominio del español lo es para ella (y que le llevó a sorprenderse por su dominio del español); de manera contigua, Victoria le obliga a Samuel a desvincular la raizalidad del conocimiento del creole: “¿cómo así que tú eres raizal y no hablas creole?” (Bendek 2019: 47), Samuel le pregunta nuevamente a Victoria, esta vez en español.

Se va modificando la presentación del creole en los diálogos a medida que Victoria se familiariza con esta lengua durante el curso de la novela. Así, la narración da cuenta de la inmersión de la narradora en el creole al mismo tiempo que orienta a aquellas y aquellos lectores que desconocen esta lengua, quienes transitarán una trayectoria paralela junto a la narradora. Cuando Victoria se reencuentra con una amiga de la infancia, Juleen Brown Martínez, “una nativa con la que estudi[ó]” (Bendek 2019: 36) y la novia de Samuel, la traducción del diálogo de Juleen es sólo parcial: “*Gyal! Whe' yo deh!? [...] An whe' you guain? [...] ¡te estaba buscando!*” (Bendek 2019: 76) Mientras los apellidos de Juleen demuestran el mestizaje que es el producto del pasado colonial de San Andrés, su invitación a asistir a una reunión de la “*First Baptist Church, 'pan di hill*” (Bendek 2019: 56) llevará a Victoria a aproximarse a sus propias raíces raizales.

En la iglesia bautista “sobre la colina”, la narradora conoce a Josephine, un personaje que resulta ser clave para el acercamiento de Victoria a la lengua y la cultura creole en un encuentro que desencadena el acercamiento de Victoria a su propia raizalidad. En la primera visita de Victoria a la iglesia, la narración deja entender cómo Victoria se había criado para considerarse “pañá”,¹¹ y para ver la iglesia bautista en términos ajenos, hasta exóticos: “Me parecía casi un lugar turístico, al que van solo o los turistas, o los fieles, pero no nosotros, los pañas, la gente del *North End*” (Bendek 2019: 62). El encuentro con Josephine facilitará su descubrimiento de sus complejas herencias étnicas y culturales, incluido el ocultamiento de una parte de su historia familiar. Al conocer los apellidos de Victoria, Josephine proclama, “yo sé tus raíces, *your ruuks*, mami, ay, y tú no tienes la culpa...” (Bendek 2019: 69), así reconociendo la complejidad de sus orígenes isleños y al mismo tiempo librándola de cualquier responsabilidad por las acciones de sus antepasados. Josephine también pone en evidencia la histórica estigmatización del creole en San Andrés que le ha privado a Victoria de una de sus lenguas ancestrales, señalando al mismo tiempo el papel de los mismos ancestros de Victoria en la estigmatización y supresión de la lengua en la isla: “Yo tengo un hermano que decía que le pegaban y lo encerraban si hablaba creole en el colegio que fundó tu bisabuelo, entonces él se quedaba callado y no hablaba nada, por eso es que tú tampoco habla' creole” (Bendek 2019: 70-1).

La conversación entre Victoria y Josephine se realiza en un español esparcido con palabras y frases en creole, demostrando el interés de la autora no sólo en la transcripción del

11 Abreviación de “pañamán”, una corrupción de “Spanish man” en inglés; término que tiene sus orígenes en la colonización británica y luego española de la isla y que se utiliza en tono despectivo para designar a los colombianos continentales.

creole en el texto sino también de resaltar cómo la lengua española es marcada por la fonética del creole, recurriendo nuevamente al énfasis tipográfica en la forma de letras cursivas para resaltar la pronunciación de la hablante. Cuando Josephine le pregunta a Victoria “¿Ya habías venido a un concierto antes?” (Bendek 2019: 67), “la R tiene la pronunciación anglo [, pronuncia] la T y la D como si las soplara desde la punta de la lengua, y la S serpentina y exaltada” (Bendek 2019: 68). En el momento en que ocurre este diálogo entre Josephine y Victoria, salpicado de creole, la misma narración advierte que han pasado dos meses desde su llegada a la isla, período durante el cual Victoria ha podido adquirir suficiente competencia en esta lengua como para entenderle a Josephine cuando le ofrece una torta de azúcar en su puesto de ventas: “*sit, mami, sit, enjoy di tiest. Me bake 'em miself, tell me, ¿yo want some mint tea?*” (Bendek 2019: 67). En esta ocasión, el diálogo en creole es traducido y explicado en el texto, aunque esta vez no es identificado como creole y la explicación es solo parcial: “Los hornea ella misma, estos *sugar cakes*, me pregunta si quiero té de menta” (Bendek 2019: 67). La misma presentación del creole en los diálogos indica como Victoria, y las y los lectores de la novela aprendices del creole, se van familiarizando con esta lengua a medida que avanza la novela.

2.4. La pluralidad de lenguas y lenguajes

La diversidad lingüística del texto no se limita a los diálogos y la propia narración de Victoria, sino también abarca diferentes lenguajes, incluido el musical. Inicialmente, esto ocurre en los cantos de la congregación de la *First Baptist Church* en inglés – “*higher, higher, ¡lift me higher!*” (Bendek 2019: 64) – y en zulú – “*Sanjolama Yahweh nabito, sonjolama, sanjolama!*” (Bendek 2019: 64, 65). Los cantos de los creyentes realzan el desdoblamiento de la narradora: aunque los cantos en zulú son incomprensibles para ella y la recuerdan su marginalidad de esta comunidad, también la incitan a reflexionar sobre los vínculos (borrados) que tiene con ellos – “gente con la que comparto una historia, contada desde otra perspectiva” (Bendek 2019: 64) – eventualmente llevándole a una tentativa de participación, aunque tímida: “Tarareo lo que entiendo del corito” (Bendek 2019: 64).

De los coros en inglés y en zulú de la iglesia bautista, la citación de cantos plurilingües se extiende a canciones en creole de músicos locales, sandresanos y caribeños: las canciones de los cantantes jamaíquinos Chronixx y Damian Marley animan encuentros sociales a los que asiste Victoria con Juleen; las del grupo sanandresano Creole y del dúo local Hety & Zambo también forman parte de la banda sonora en zouk, soca y reggae de *Los cristales de la sal*. En particular, Hety & Zambo tienen un papel singular en la novela en cuánto aparecen como personajes en una escena en que llegan dos músicos con estos nombres a un encuentro social. La transposición de estas personas históricas al mundo ficticio de la novela provoca una aproximación entre ficción y realidad que no hizo sino profundizarse con el asesinato de Fabián Pérez, conocido como Hety, del dúo Hety & Zambo, el 13 de marzo 2022 (De La Hoz). De esta manera, la citación de las canciones de músicos no sólo sanandresanos sino también jamaíquinos resalta los vínculos transnacionales y transhistóricos entre estas islas que comparten la experiencia del colonialismo europeo y sus influencias culturales y lingüísticas, incluso sus secuelas, en la forma de violencia, desigualdad y jerarquización étnica y cultural.

3. Narración transnacional de una historia caribeña

El legado y las secuelas del pasado colonial tanto en el mundo diégetico como extra-textual de *Los cristales de la sal* se ven incorporados en el texto a través de la citación de intertextos escritos y orales, textuales y visuales, contemporáneos e históricos, que prestan a la narración un carácter transhistórico y transnacional y que revelan los vínculos entre las relaciones coloniales históricas y relaciones neocoloniales actuales en el Caribe.

Impulsada por la petición de Josephine de “just look 'pan' dem ancestors!” (Bendek 2019: 75), Victoria Baruq emprende la búsqueda de su pasado familiar a partir de una fotografía desenterrada de entre sus pertenencias almacenadas en la casa abandonada durante los quince años de su ausencia de la isla. En ella, descubre los rostros de sus antepasados, Rebecca Bowie y Jeremiah Lynton. Con el único dato de que la fotografía fue tomada en Kingston, Jamaica, en 1912, la narradora llega a descubrir – tras la consulta de libros de historia en la desabastecida biblioteca pública, en archivos oficiales encontrados por amigos investigadores de la sede local de la universidad nacional y a través de entrevistas con isleños – que Jeremiah y Rebecca fueron los abuelos jamaquinos de su abuela paterna, a quién debe su raizalidad: “mi abuela paterna era isleña y es por ella que soy raizal” (Bendek 2019: 26).

Aunque la abuela paterna de Victoria falleció cuando Victoria tenía sólo ocho años, ella guarda recuerdos de como su abuela había insistido en los orígenes británicos y blancos de la familia – “Nosotros somos raizales, raizales diferentes. No tenemos nada de negros, decía mi abuela” (Bendek 2019: 28) – e insistía en el uso del “jnglés *británico!*” (Bendek 2019: 71) a la exclusión del creole. La realización de la pérdida de esta herencia cultural que hubiera sido la suya de no haber sido por la prohibición familiar provoca reflexión y melancolía en la narradora: “Pienso en Colombia, en mí, en el susto, en la timidez que sentía, que siento, cuando alguien habla en creole y yo no entiendo nada” (Bendek 2019: 71). La alienación lingüística que separa a Victoria de los demás residentes de San Andrés al volver a la isla, donde “cada palabra mal pronunciada activa una alarma” (Bendek 2019: 11), se agudiza al darse cuenta de esta privación cultural y lingüística.

3.1 El intertexto oral, creole, culinario

El esfuerzo por recuperar un pasado perdido – o borrado – se manifiesta en el texto por medio de otro intertexto, oral y en creole, y particularmente característico de San Andrés, que es el “thinkin’ rundown”: parte tertulia, parte encuentro social, parte evento culinario, donde, como Juleen resume, “unos amigos [...] forman discusiones con los pelaos [jóvenes] sobre los problemas de la isla” (Bendek 2019: 85) y que representa para Victoria “un tour muy distinto por mi isla” (Bendek 2019: 89). En un primer tiempo, los reunidos en el thinkin’ rundown – en su mayoría, isleños jóvenes con formación universitaria – discuten temas de la historia de la isla: desde la separación de Panamá del resto de Colombia en 1903 y su impacto en el Caribe, hasta la declaración en 1953 del puerto libre en San Andrés por Gustavo Rojas Pinilla, y el fallo de La Haya de 2012 y sus impactos económicos, sociales y ambientales en el archipiélago. Los argumentos y discusiones sobre la historia del archipiélago por los participantes en el thinkin’ rundown provocan una concientización en la narradora que informa la investigación de su historia familiar,

llevándole a cuestionar sus previas convicciones sobre las nociones de “idioma, frontera, origen, destino” (Bendek 2019: 93).

Una vez finalizado “el ingrediente *thinkin*” del rundown (Bendek 2019: 89) – el coloquio sobre la historia del archipiélago – se pasa al plato llamado “rondón” en su transposición al español, y que es una manifestación culinaria del cruce de culturas en San Andrés en la combinación de pescado, caracol, colita de cerdo, leche de coco, *dumplings* de harina, fruta de pan, batata y menta. No es una casualidad que es durante esta comida que Victoria revela a sus interlocutores en la reunión las complejidades de sus propias herencias culturales: de madre y padre de Bogotá que se instalaron juntos en la isla, el padre descendiente de la inmigración siriolibanesa en Colombia e hijo de madre sanandresana; de abuela paterna sanandresana, ella misma hija de un bogotano y una isleña, y nieta de un jamaíquino de apellido irlandés que se casó con una isleña. O como resume uno de sus interlocutores en el *thinkin*’ rundown: “las isleñas [en tu familia] son las mujeres” (Bendek 2019: 99). Más adelante, al concluirse la búsqueda de Victoria, la primera mujer de esta genealogía familiar en llegar a la isla se revela ser una mujer africana, traficada y esclavizada por los ancestros de la misma Rebecca Bowie, su tatarabuela, un descubrimiento que desmiente la insistencia de la abuela paterna en la singular herencia británica y blanca de la familia, y confirma para Victoria el sospechado blanqueamiento de su historia familiar. Al revelarse, a través de su indagación, personas esclavizadas entre su árbol genealógico como también traficantes de personas esclavizadas, Victoria logra descifrar los silencios de su historia personal, y así expone las tensiones étnicas a las que se refiere Nancy Morejón (2002) en su reflexión sobre la intromisión de lo histórico-político en lo personal en el legado de la esclavitud en el Caribe. A través de esta narración transhistórica y transnacional, compuesta de historias, testimonios, y textos escritos, orales y visuales, la novela establece una relación entre la marginalización de la ancestría africana y esclavizada en la historia familiar, y la marginalización de la población isleña y raizal de la comunidad nacional en la actualidad.

3.2 Intertextualidades caribeñas

La recuperación de una genealogía femenina en la historia familiar de la narradora se refleja a nivel textual en la apropiación de una genealogía literaria isleña, caribeña y femenina para la novela. *Los cristales de la sal* entran en diálogo – a través de una serie de citas y alusiones – con textos de autoras colombianas continentales y sanandresanas, como *Los pañamanes* (1979) de Fanny Buitrago y *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* (2002) de Hazel Robinson Abrahams. Escrito en 1972 y publicado recién en 2002, la novela de Robinson Abrahams evidencia algunos de los obstáculos (prácticos geográficos y culturales lingüísticos, entre otros) que han enfrentado los autores sanandresanos para escribir y publicar sus obras. Escrito en el español que su autora aprendió a leer y a escribir en la escuela en San Andrés, *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* se puede entender como una novela histórica antecesora de la novela translingüe reciente de Cristina Bendek, la una anticipando la otra en una misma trayectoria en la reflexión sobre el impacto del colonialismo en el archipiélago y la revalorización del creole como lengua literaria. En *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!*, el creole es denigrado por algunos personajes como un dialecto mal hablado por las perso-

nas esclavizadas y descartado, en particular, como “lingo isleño” por Birmingham, el pastor británico de una comunidad de cinco plantadores, tres mujeres británicas (esposas de tres de los plantadores), y ciento cincuenta personas esclavizadas en “Henrietta” (San Andrés) a principios del siglo XIX: “Todos ellos han decidido, en su incapacidad de asimilar su nueva vida, formar un dialecto propio que no es más que la fusión de distintos dialectos africanos intercalados con palabras inglesas mal pronunciadas a propósito” (Robinson Abrahams 2013 : 57-8). La incorporación del creole en el título y en los diálogos de *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!* constituye una denuncia de su histórica denigración, un proyecto todavía en curso en la novela de Cristina Bendek. Desde la imprecisión de llamar el creole de San Andrés “patois” en *Los pañamanes* de la escritora barranquillera Fanny Buitrago (1979: 13) hasta su reivindicación en las obras de autores sanandresanos como Hazel Robinson Abrahams y Cristina Bendek, se detecta una apertura hacia la diversidad lingüística del Caribe colombiano insular, y por ende, del país¹².

Adicionalmente a la evocación de las obras de autoras colombianas sandandresanas y continentales, la citación de *Krik? Krak!* (1996) de la escritora haitiana, Edwige Danticat, en uno de los epígrafes de *Los cristales de la sal* evidencia una expansión transcaribeña de la genealogía literaria femenina de esta novela. Como también lo hace el préstamo de la primera línea del poema, “La isla en peso” (1942), del poeta cubano Virgilio Piñera en el título del primer capítulo de *Los cristales de la sal*, “Maldita circunstancia”. Esta red intertextual e isleña también se extiende fuera del Caribe en la citación de la novela, *Il Gattopardo* (1958), del autor siciliano, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, en el segundo de los dos epígrafes de *Los cristales de la sal* y que, junto a la citación de Piñera, evoca la condición, a la vez particular y compartida, de la isleñidad. Mientras el verso de Piñera, “la maldita circunstancia de agua por todas partes”, expresa la angustia de la condición isleña y caribeña, la intervención de Bendek sobre esta “maldita circunstancia” la infunde de una reflexión sobre las ecologías caribeñas, tanto naturales como culturales.

4. Conclusiones: sobre cristales de sal y ecologías caribeñas

Si la poética transcaribeña adoptada en *Los cristales de la sal* redefine los contornos de la literatura colombiana, esto es sin duda un efecto más que un propósito explícito de su autora. A través de las estrategias narrativas analizadas – la apertura hacia una imaginación translingüe que va más allá de la competencia lingüística de la autora, la sensibilidad de la diferenciación lingüística dentro de una misma lengua, la incorporación del creole en el texto literario, el recurrir a diversos intertextos transcaribeños e isleños – la novela adopta el translingüismo para focalizar la experiencia del Caribe colombiano e introducirla en el texto literario. Al insistir en la pluralidad de esa experiencia y las identidades que de ahí resultan – que no se definen únicamente en relación a la identidad nacional pero que se sostienen en una vasta red de relaciones transcaribeñas e isleñas – Cristina Bendek interviene no sólo en el cánón de literatura colombiana sino también en la continua construcción de la nación

12 Más que una imprecisión personal de la autora, la denominación del creole como “patois” en la obra de Buitrago es un reflejo de una malinterpretación colectiva y contemporánea al momento de escritura, y todavía existente, según el apartado en la novela de Cristina Bendek citado arriba (Bendek 2019: 92).

y las identidades nacionales, recordando la marginalización a la que ha sido sometida gran parte de la población caribeña insular colombiana, junto a las lenguas y culturas en que se expresan. Es por esta razón que las estrategias translingües y la poética transcaribeña de *Los cristales de la sal* están estrechamente vinculadas a sus profundas preocupaciones ecológicas, que reconocen las relaciones de interdependencia que existen entre los mundos naturales, humanos y culturales.

Si bien el impacto de la historia colonial sobre las culturas e identidades de San Andrés constituye un tema central de *Los cristales de la sal*, también lo es el impacto de la historia reciente sobre sus ecosistemas. Símbolo de esta preocupación en la novela es el agua, que constituye un elemento que unifica la isla a la vasta red de conexiones interculturales y transhistóricas con el resto del Caribe, y que la distancia de la Colombia continental a la que pertenece San Andrés políticamente. El agua figura no sólo como símbolo – de conexión y de separación – sino también como elemento físico, tan devastador en su escasez – provocada por la explotación insostenible del turismo en la isla que deja regularmente a los residentes sin agua potable (Bendek 2019: 37) – como por su exceso, en la experiencia de los huracanes que regularmente azotan a la isla, como fue el caso del huracán Iota que devastó la isla en noviembre de 2020 y del que todavía se está recuperando. Comparable al agua, tan destructor como generador de la vida, son los cristales de la sal, que tiene la capacidad de preservar y de sanar como de corroer y de erosionar hasta lo más resistente de los materiales. De esta manera el título de esta novela plasma la dualidad de San Andrés, parte de la *Seaflower Biosphere Reserve* de la red mundial de reservas biósferas de la UNESCO, en igual medida excepcionalmente rica en biodiversidad y especialmente vulnerable al cambio climático.

Las preocupaciones ecológicas de *Los cristales de la sal* se resaltan, sobre todo, en la conclusión de la novela que coincide cronológicamente con la tormenta tropical que golpeó San Andrés en noviembre 2016, en una especie de presagio del huracán Iota que llegaría cuatro años después, anticipando así los que el Panel Intergubernamental sobre el Cambio Climático advierte que están por llegar con más potencia y más frecuencia en el futuro (IPCC). Así, y haciendo eco de Daniel Maximin en *Les Fruits du cyclone* (2006), la poética transcaribeña de Cristina Bendek en *Los cristales de la sal* no es simplemente una elección estética, sino que se escribe con la urgencia provocada por la necesidad de salvaguardar las ecologías tanto naturales como culturales en San Andrés y en todo el archipiélago, para asegurar la supervivencia de sus lenguas y culturas, y de las personas que se expresan en ellas.

BIBLIOGRAFIA

- AVERIS, Kate (2019): “Nancy Huston's Translingual Literary Universe”, *L'Esprit créateur*, 59.4, 109-23.
- BENDEK, Cristina (2019): *Los cristales de la sal*. Bogotá: Laguna Libros.
- BUITRAGO, Fanny (1979): *Los pañamanes*. Barcelona: Plaza & Janes.
- DANTICAT, Edwige (1996): *Krik? Krak!* New York: Soho Press.
- DE LA HOZ, Valeshka (2022): “Hety, del dúo isleño Hety and Zambo, fue asesinado en San Andrés”, *El Heraldo*, 15 de marzo.

- FLORES-RODRIGUEZ, Daynalí (2011): “Towards a Trans-Caribbean Poetics: A New Aesthetics of Power and Resistance”. Tesis doctoral: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- HENKE, Holger y MAGISTER, Karl-Heinz (2008): *Constructing Vernacular Culture in the Trans-Caribbean*. Lanham, MD: Lexington Books.
- IDARTES (2022): “Abierta invitación al Premio Nacional de Narrativa Elisa Mújica”, Instituto Distrital de las Artes. [<https://www.idartes.gov.co/es/noticias/abierta-invita-cion-al-premio-nacional-de-narrativa-elisa-mujica>; 27/9/2022]
- IPCC (2022): “Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability”, Working Group II Contribution to the IPCC Sixth Assessment Report, International Panel on Climate Change. [<https://www.ipcc.ch/report/sixth-assessment-report-working-group-ii/>; 23/9/2022]
- JAY, Paul (2021): *Transnational Literature: The Basics*. London and New York: Routledge.
- KELLMAN, Steven G. (2000): *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di (1958): *Il Gattopardo*. Roma: Feltrinelli.
- MAXIMIN, Daniel (2006): *Les Fruits du cyclone: une géopoétique de la Caraïbe*. Paris: Seuil.
- MOREJON, Nancy (2002): “Toward a Poetics of the Caribbean”, *World Literature Today*, 76.3, 52-3.
- ONIC (2015): “65 Lenguas de las 69 [sic] en Colombia son Indígenas”, Organización Nacional Indígena de Colombia. [<https://www.onic.org.co/noticias/636-65-lenguas-nativas-de-las-69-en-colombia-son-indigenas>; 22/4/2022]
- PIAMBA TULCAN, Diva Marcela (2016): “De isleños a sanandresanos: la construcción de identidades en San Andrés Isla vista desde la novela *No Give Up, Man!* de Hazel Robinson Abrahams y *Los pañamanes* de Fanny Buitrago”. Tesis de magister: Universidad Nacional de Colombia.
- PIÑERA, Virgilio (2002 [1942]): “La isla en peso” en *La isla en peso*. Barcelona: Tusquets.
- ROBINSON ABRAHAMS, Hazel (1960): “¿Dónde es que queda San Andrés? en una esquina y un cuadrito del mapa”. *El Espectador*, 22 de mayo.
- (2010 [2002]): *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!* Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca de Literatura Afrocolombia.
- (2013): *Textos escogido*. Bogotá: Banco de la República.
- VESGA, Santiago (2021): “Podcast: Cristina Bendek, *Los cristales de la sal*”. Editorial Aurora Boreal, 5 de noviembre. [<https://www.auroraboreal.net/podcast/3214-podcast-cristina-bendek>]
- YILDIZ, Yasemin (2012): *Beyond the Mother Tongue: the Post-Monolingual Condition*. New York: Fordham University Press.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Kate Averis es docente de literatura en la Universidad de Antioquia (Colombia). Sus trabajos de investigación se centran la literatura latinoamericana y francófona reciente, especialmente en la escritura de autoras de expresión translingüe. Es autora de la monografía *Exile and Nomadism in French and Hispanic Women's Writing* (Legenda, 2014) y co-directora de varias colecciones sobre la escritura contemporánea de mujeres, entre ellas: *Exiles, Travellers and Vagabonds: Rethinking Mobility in Francophone Women's Writing*, con Isabel Hollis-Touré (University of Wales Press, 2016); *Women's Ageing in Contemporary Women's Writing*, con Maria-José Blanco (número especial de *Journal of Romance Studies*, 2017); *Nancy Huston* (número especial de *Nottingham French Studies*, 2018); y *Trangression(s) in Twenty-First-Century Women's Writing in French*, con Eglė Kačkutė y Catherine Mao (Leiden: Brill-Rodopi, 2021). Actualmente trabaja en dos proyectos de investigación: sobre la expresión de la vejez femenina por autoras en el siglo XXI; y sobre la escritura translingüe de escritoras a través de las Américas.

Fecha de recepción: 20-12-2022

Fecha de aceptación: 24-01-2023

HÉTÉROLINGUISME : ÉCRIRE ET FIGURER L'EXPÉRIENCE PLURILINGUE. QUELQUES EXEMPLES DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE EN FRANÇAIS

(Heterolingualism : writing and representing plurilingual experience.
Some examples from French contemporary literature)

Anne Godard*

Université Sorbonne Nouvelle

Abstract: This essay aims to describe plurilingualism in French literature focusing on self-writing by contemporary writers who have more than one language in their repertoire and who have chosen French as a writing language. Beyond language experience and linguistic awareness that these writers express, we propose to describe some of the poetical and discursive devices of heterolingualism in their writings.

Keywords: Plurilingualism, Language experience, Linguistic awareness, Heterolingualism, Interlanguage, Self-writing.

Résumé : Cet article aborde le plurilinguisme dans la littérature d'expression française à travers les écrits de soi d'écrivain.es contemporain.es ayant, parmi d'autres langues de leur répertoire, choisi la langue française comme langue d'écriture. Au-delà de *l'expérience langagière* ou de la *conscience linguistique* dont témoignent ces écrivain.es, nous proposerons de décrire quelques dimensions poétiques et discursives de *l'hétérolinguisme* de leurs œuvres.

Mots-clés : Plurilinguisme, Expérience langagière, Conscience linguistique, Hétérolinguisme, Interlangue, Écrits de soi.

* **Adresse de correspondance :** Anne Godard. Département DFLE. Université Sorbonne Nouvelle. 8 avenue de Saint-Mandé. 75012 Paris. France. (anne.godard@sorbonne-nouvelle.fr)
EA 2288 DILTEC : Didactique des langues, des textes et des cultures

1. Introduction : émergence critique du plurilinguisme littéraire

Dans le domaine littéraire, le plurilinguisme s'est vu réévalué à partir de plusieurs horizons. On peut citer d'abord la philosophie et la théorie littéraire, avec l'essai de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975) autour de la notion de « littérature mineure » qu'ils élaborent à propos de Franz Kafka, Tchèque dont la langue d'écriture est l'allemand, mais qui concerne aussi Samuel Beckett, Irlandais écrivant en anglais, puis en français, ou encore Gherasim Luca, d'origine roumaine, dont la poésie fait « bégayer » la langue. Dans *Le Monolinguisme de l'autre*, Jacques Derrida (1996), à propos de sa propre situation d'écrivain juif francophone d'Algérie, et en dialogue avec *Amour bilingue* de l'écrivain marocain Abdelkebir Khatibi (1983), conceptualise la relation à une langue vécue comme autre et déconstruit la notion d'appartenance. Ces travaux, qui ont connu un retentissement important hors de France, ont servi d'appui et de soutien théorique à de nombreuses affirmations de la littérature d'expression française écrite par des écrivain.es¹ plurilingues, qu'il s'agisse d'écrivain.es appartenant à des pays francophones autres que la France hexagonale, ou d'écrivain.es migrant.es. En France, ces nouveaux corpus ont d'abord été mis en valeur par les études francophones et postcoloniales, avec notamment des travaux de Dominique Combe (1995), Lise Gauvin (1997 ; 1999), Jean-Marc Moura (1999), Robert Jouanny (2000) contribuant à remettre en question le modèle monolingue qui, depuis la fin du XIXe siècle, promouvait une vision nationale, voire nationaliste de l'histoire de la littérature et de la langue françaises autant que de l'histoire de France (Babilar 1974 ; Boutan 1996).

L'histoire littéraire elle-même a fait l'objet de différentes relectures : sous l'angle de la création langagière et du plurilinguisme (Gauvin 2004) ou de la mise au jour de formes de contestation d'un modèle littéraire restrictif par des auteurs de la « périphérie » francophone contre le « centre » hexagonal, voire parisien (Meizoz 1998). Enfin, un collectif d'écrivain.es, ont à leur tour revendiqué d'élargir le regard critique porté sur la création littéraire d'expression française, en dépassant la frontière symbolique français/francophone (Le Bris et Rouaud 2007). Par la suite, des ouvrages plus spécifiquement consacrés aux écrivain.es ayant changé de langue à l'occasion d'un exil ou d'une migration ont été publiés par Anne-Rosine Delbart (2005), Véronique Porra (2011), et plus récemment Alain Ausoni (2013 ; 2018) ou Cécilia Allard et Sara De Balsi (2016). Ces études s'attachent aux différentes postures que les écrivain.es plurilingues adoptent vis-à-vis de leur langue d'écriture en postulant que, par leur expérience de vie entre les langues, ils et elles développent, plus que les autres, une forme de « surconscience linguistique » (Gauvin 1997 : 8).

1 Afin d'adopter un langage égalitaire, nous utilisons les formes fléchies (ajout d'un *e* séparé par un point) *écrivain.e* ou des doublets *auteur et autrice* lorsque nous faisons référence indifféremment à des femmes ou des hommes. Nous nous appuyons pour cela sur les recommandations du Guide pratique 2022 du Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes : <https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/stereotypes-et-roles-sociaux/zoom-sur/article/pour-une-communication-sans-stereotype-de-sexe-le-guide-pratique-du-haut>

2. Plurilinguisme, translinguisme, hétérolinguisme

Concernant les textes eux-mêmes, les études génétiques portant sur les brouillons et textes préparatoires d'auteurs et d'autrices plurilingues² montrent les apports du plurilinguisme à la création littéraire (Anokhina 2012) et le rôle important qu'il joue dans le développement de la conscience métalinguistique (Anokhina et Rastier 2015). Mais, selon Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, c'est un long travail de déconstruction :

il aura fallu que de nombreuses études s'efforcent de déconstruire l'idée du monolinguisme, encore prégnante dans le champ scientifique, afin de constituer progressivement un véritable champ d'études aujourd'hui émergent, dont les enjeux ne sont pas seulement esthétiques ou littéraires au sens strict, mais aussi philosophiques et anthropologiques. (2018 : 13)

Les recherches génétiques, qui s'inscrivent dans la lignée de la sociolinguistique développée par Uriel Weinreich (1953) à New York, s'attachent à décrire, sur le plan linguistique et discursif tous les phénomènes liés aux contacts de langues : interférences, mélange, alternance, qui affectent tous les niveaux linguistiques : phonétique, lexicale, morphologie et syntaxe, dans l'écriture comme dans la parole. Ils reprennent sous l'angle de la genèse des textes, certains postulats du cercle de Mikhaïl Bakhtine (1970), à la frontière entre sociolinguistique et théorie littéraire, introduits en France dans les années 1970, qui mettaient l'accent, sous le terme de polyphonie et de dialogisme, sur l'hétérogénéité discursive et linguistique à l'intérieur du roman (Gauvin 1999). Concernant la dimension plurilingue des œuvres, l'*hétérolinguisme*, selon le terme de Rainier Grutman (2019 [1997]), désigne précisément la mise en scène textuelle de la pluralité linguistique à travers différentes marques d'interlangue, d'interférences, d'emprunts et d'alternance codique avec des langues étrangères. Reprenant la notion, Myriam Suchet (2014) propose d'appeler « imaginaire hétérolingue » une conception de la langue comme un *continuum* de variations de langues, qui font éclater le fantasme monolingue d'une langue unifiée et homogène. Il en va de même en philosophie pour Barbara Cassin (2004), avec la notion d'intraduisible qui, selon elle, oblige à considérer que la pensée se fait « en langues », appelant sans cesse à traduire et retraduire. C'est à leur suite que nous proposons dans cet article d'aborder certains aspects de l'expérience plurilingue et de la conscience (pluri)linguistique à partir des textes qui rendent visible l'entre-deux des langues par différents procédés formels que nous expliciterons.

2.1. In/visibilité du bi/plurilinguisme

Si aujourd'hui les écrivain.es situé.es à la croisée de langues, d'esthétiques et de références littéraires ou culturelles plurielles sont encore perçu.es dans une position de relative marginalité par rapport au centre de la production littéraire, cette forme d'excentricité – au sens propre de présence à l'extérieur du cercle – loin de les stigmatiser, constitue parfois un atout sur le marché de l'édition qui a vu de nombreux prix littéraires être remportés par des auteurs et des autrices plurilingues mettant en scène la question linguistique dans

² Voir les travaux de l'équipe Multilinguisme, Traduction, Création de l'ITEM/CNRS. <http://www.item.ens.fr/multilinguisme/>

leurs œuvres (rappelons 1995, date du prix Goncourt pour *Le Testament français* d'Andrei Makine, suivi du prix Médicis ex-aequo avec Vassilis Alexakis pour *La Langue maternelle*). Autrefois soupçonné.es de mal maîtriser leur instrument de création, les écrivain.es plurilingues peuvent aujourd'hui se permettre d'affirmer leur singularité par un travail d'écriture qui pluralise le français à partir d'autres langues. C'est le cas d'Édouard Glissant (2010) qui se propose d'écrire « en présence de toutes les langues du monde » (1996 : 39), ou Ahmadou Kourouma (1997), dont le français est, selon ses propres termes « malinkisé », autrement dit imprégné et transformé par sa langue natale, le malinké.

Mais qu'entend-on par « écrivain.e plurilingue » ? Selon Anokhina et Sciarrino (2018), le plurilinguisme d'un créateur ou d'une créatrice ne se limite pas au bilinguisme visible et attesté de l'œuvre, comme celles de Samuel Beckett, Nancy Huston ou Vassilis Alexakis qui s'autotraduisent. Dans l'histoire littéraire, un grand nombre d'écrivain.es considéré.es comme monolingues ont en fait une pratique plus ou moins intense d'une ou de plusieurs autres langues, qu'il s'agisse de langues familiales transmises, comme les langues régionales ou étrangères, ou de langues apprises, vivantes ou anciennes. Leurs œuvres peuvent en garder trace de différentes manières sur le plan littéraire, par l'intégration de mots ou de citations en langue originale, ou par des caractéristiques plus difficiles à saisir.

Ainsi l'écrivain d'origine haïtienne, Dany Laferrière remarque, à propos d'un récit autobiographique sur son enfance en Haïti, le tissage entre l'expression en français et la présence sous-jacente du créole :

L'Odeur du café est un livre écrit en créole. Quand j'ai envoyé le manuscrit à mon éditeur, celui-ci m'a fait remarquer un fait assez étrange. S'il comprenait tous les mots, il peinait quelquefois à comprendre le sens de certaines phrases. J'ai repris tout de suite le manuscrit pour finir par découvrir que c'était la syntaxe du créole. D'une certaine façon, il était pratiquement impossible d'écrire un livre qui raconte mon enfance à Petit-Goâve dans une langue autre que le créole. Je l'ai écrit en français parce que la très grande majorité de mes lecteurs ne lisent que le français. Mais tout le livre se trouvait baigné dans une culture haïtienne dont le créole est l'épine dorsale. J'ai repris le manuscrit afin d'établir le texte en français. (2000 : 161)

Le récit, qui se présente sur un mode langagier monolingue pour s'adapter au lectorat francophone, est le résultat d'une élaboration plurilingue, le texte a été retravaillé pour effacer les interférences qui étaient gênantes pour la compréhension, mais la présence du créole est cependant affleurante sous le français, qu'il opacifie. Inversement, à propos d'un roman situé en Amérique du Nord, Laferrière affirme dans un autre entretien, que c'est le rythme de l'anglais qui a comme imprégné l'expression en français :

Alors qu'il traduisait en anglais mon premier roman (*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer ?*), je fis comprendre à David Homel, mon traducteur, que ce sera facile puisque le livre est déjà écrit en anglais : seuls les mots sont en français. Et ce n'est pas une jolie formule lancée à la légère pour amuser la galerie. Homel, lui-même, devra me donner raison plus tard. Et dans les critiques parues au Canada anglais et aux États-Unis, personne n'a mentionné le fait que l'auteur n'était pas un nord-américain. La manière, en effet, était nord-

Hétérolinguisme : écrire et figurer l'expérience plurilingue.
Quelques exemples dans la littérature contemporaine en français

américaine : un style direct, sans fioriture, où l'émotion est à peine perceptible à l'œil nu. Le contexte aussi : la guerre interr raciale où le nerf est le sexe. [...] je suis un écrivain américain écrivant directement en français, et non un écrivain francophone. (1999 : en ligne)

Le paradoxe est intéressant : Laferrière semble considérer que la langue, les mots, sont comme un habillage de quelque chose de plus profond, qui passe par la « manière » et qui relève du style autant que de l'univers de référence auquel ce style s'accorde. Cette relativisation du poids de la langue dans la création est à souligner : elle n'est pas une négation du plurilinguisme mais correspond à une vision très fluide des possibilités de passages entre les langues. Pour Anokhina et Sciarrino, le terme de plurilinguisme doit justement s'appliquer aux écrivain.es qui ont dans leur répertoire langagier plus d'une langue, même lorsque ce plurilinguisme reste implicite dans leurs œuvres publiées :

Nous désignons comme écrivain plurilingue une personne qui, lors de son écriture, utilise au moins deux langues dont on peut trouver les traces – explicites ou implicites – soit dans ses œuvres publiées, soit dans les documents de travail qui accompagnent son processus créatif (les brouillons, les notes, le journal d'écriture etc.), même si l'œuvre publiée a une apparence monolingue. Par extension, le texte ainsi produit sera également désigné comme plurilingue. (2018 : 15).

Pour expliquer cet effacement du processus de création plurilingue, il faut avoir en tête les contraintes liés au monde de l'édition. Les éditeurs ont longtemps été peu favorables à laisser dans le texte les marques du plurilinguisme, de crainte que l'on critique le manque de maîtrise linguistique des auteurs et autrices, en suivant une conception puriste de la langue, fondée sur la norme lettrée hexagonale voire parisienne. Les écrivain.es aussi ont pu se plier à cette représentation de la maîtrise littéraire, et se garder de laisser paraître tout ce qui pourrait être interprété comme des interférences involontaires. Dans ce cas, le texte monolingue est comme un écran de la pratique bi/plurilingue de leur auteur ou leur autrice, y compris lorsque celui-ci ou celle-ci choisit d'écrire sa biographie. Avant la fin du XX^e siècle, rares sont les écrivain.es qui revendiquent d'écrire un français non standard. George Sand fait figure de précurseuse quand, en 1848 dans l'*Avant-Propos à François le Champi*, elle se demande comment « traduire » pour les Parisiens son « histoire paysanne » berrichonne (1962 [1848] : 218). Charles Ferdinand Ramuz assume, pour ses romans « montagnards » situés en Suisse romande, un « français de plein air » en faisant fi des critiques parisiens lui reprochant de « mal écrire exprès » (2005 [1928] : 1460). La plupart des autrices et auteurs ont eu ainsi pendant longtemps tendance à « effacer leurs traces » plurilingues, minorant l'importance de leur origine étrangère ou périphérique pour participer pleinement au monde littéraire hexagonal, ou bien, comme Laferrière, pour suivre un modèle esthétique de transparence linguistique et de fluidité.

Le bilinguisme littéraire lui-même, lorsqu'il est reconnu, a tendance à masquer une pluralité de langues importantes dans l'imaginaire des créateurs et des créatrices : ainsi, l'irlandais pour Samuel Beckett, ou, pour Nancy Huston, l'allemand qui était la langue de la seconde femme de son père et l'italien, langue de la musique qu'elle pratique par ail-

leurs. Luba Jurgenson, traductrice et écrivaine franco-russe, d'une famille juive d'origine estonienne, évoque dans *Au lieu du péril* (2014) l'importance du yiddish et de l'allemand, comme langues tierces, à la fois présentes et interdites, cachées sous « l'entre-deux » français et russe. Vassilis Alexakis, dans *Les Mots étrangers* (2002) qui met en scène Nicolaïdes, son double franco-grec, introduit l'apprentissage d'une troisième langue, totalement étrangère, le sango, qui est parlée en Centrafrique, dans laquelle il parvient à dire le deuil de son père.

En outre, comme nous le rappelle le linguiste François Grosjean (2015) le bilinguisme n'est pas un état fixe et définitif, comme une nationalité que l'on détient. C'est une pratique et, en tant que pratique, il peut se développer, s'amenuiser, bref évoluer selon les conditions de vie et les occasions d'utilisation de cette langue. C'est un constat que font beaucoup d'autrices et d'auteurs exilé.es dont la langue d'origine, peu à peu, se déconnecte de l'évolution de la langue parlée dans leur pays et qui peuvent éprouver, parfois douloureusement, le sentiment d'une distance de plus en plus grande avec elle. Vassilis Alexakis, qui a quitté la Grèce en 1968 après le coup d'état militaire, fait état de ce sentiment de perte, vingt ans plus tard, dans *Paris-Athènes* :

Je me suis rendu compte que j'avais pas mal oublié ma langue maternelle. Je cherchais souvent mes mots et, souvent, le premier mot qui me venait à l'esprit était français. Le génitif pluriel me posait de sérieux problèmes. Mon grec s'était sclérosé, rouillé. Je connaissais la langue et pourtant j'avais du mal à m'en servir, comme d'une machine dont j'aurais égaré le mode d'emploi. Je me suis rendu compte aussi que la langue avait énormément changé depuis que je l'avais quittée, qu'elle s'était débarrassée de beaucoup de mots et avait créé d'innombrables nouveautés, surtout après la fin de la dictature. Il a donc fallu que je réapprenne, en quelque sorte, ma langue maternelle : ça n'a pas été facile, ça m'a pris des années, mais enfin, j'y suis arrivé. (1989 : 11-12)

Les représentations sont souvent trompeuses. Quand on lit la biographie de Claude Esteban, on peut le considérer comme un « parfait » bilingue : élevé en France, de mère française et de père espagnol, il a fait des études brillantes, est devenu spécialiste de littérature espagnole, mais aussi poète en langue française et traducteur de poésie espagnole. Comment ne pas considérer comme accompli son bilinguisme ? Dans son essai autobiographique *Le Partage des langues* (1990), loin de témoigner d'un bilinguisme symétrique et naturel, il décrit la perturbation précoce et durable de son expérience du monde que la dualité linguistique lui faisait vivre sur un mode antagoniste. Il explique aussi qu'en réalité les deux langues n'avaient pas du tout le même statut : l'espagnol, langue d'un père réfugié politique, était dévalorisée socialement, en dépit du patrimoine littéraire dont cette langue était porteuse, mais qu'il n'a découvert que tardivement, à la faveur de ses études supérieures.

Pour d'autres, des langues d'appartenance familiale, peu transmises et peu pratiquées, peuvent avoir une importance symbolique capitale. Le cas de Leïla Sebbar (2003) est extrêmement frappant : de mère française et de père arabe, elle a grandi en Algérie pendant la colonisation, mais ses parents ne lui ont parlé que français et elle n'a jamais appris la langue de son père. Cette langue arabe, entendue dans la rue sans être vraiment com-

prise, langue des femmes de sa lignée paternelle, restée secrète et réduite au silence, hante ses livres et tient une place centrale dans son identité et probablement dans sa vocation d'écrivaine.

2.2. Translinguisme : écrire dans une langue seconde

Des chercheuses et chercheurs, comme Alain Ausoni (2013, 2018) ou Cécile Allard et Sara De Balsi (2016) proposent, à côté des termes bilingue et plurilingue, le terme translingue, emprunté à l'anglais *translingual* (Kellman 2000) pour désigner des écrivains dont la particularité est d'écrire dans une langue acquise – souvent dans une situation d'exil ou de migration. La notion de translinguisme, spécifique au domaine littéraire, s'applique à l'écriture dans une langue adoptée à l'âge adulte. Le préfixe insiste sur le mouvement, la dynamique, contre une représentation qui serait plus statique et fixe du bilinguisme, compris comme une donnée acquise une fois pour toutes.

Ausoni souligne l'importance générique des écritures de soi chez ces écrivain.es translingues, qui sont venu.es au français à l'occasion d'une migration vers la France ou vers un autre pays francophone comme la Suisse, la Belgique ou le Québec. Il met ce phénomène en relation avec ce qu'il appelle une « demande d'autobiographie » (Ausoni 2018 : 41) qui vise fréquemment l'écrivain.e en langue seconde, sommé.e de justifier son « choix » d'écriture, ainsi qu'avec le développement de « la démarche biographique dans le champ de l'enseignement-apprentissage des langues » (2018 : 41), mais il remarque aussi pour ces écrivain.es « la centralité de l'expérience de la langue dans la constitution du sujet » (Ausoni 2013 : 67). Le corpus, nullement exhaustif, auquel nous aurons recours relève de ces *écritures de soi* d'écrivain.es francophones plurilingues qui font de leur expérience des langues un thème de réflexion et une poétique à travers différents genres littéraires : essais et récits autobiographiques ou romans et autofictions. Ils et elles écrivent en français, et pour la plupart vivent en France ou dans un pays francophone comme le Québec, mais ont dans leur histoire familiale, d'autres langues, l'anglais, l'arabe, le russe, le persan, le grec ou le japonais.

Consacrés à l'entre-langues, ces textes sont souvent également hybrides sur le plan générique : Nancy Huston et Leïla Sebbar font paraître leurs *Lettres parisiennes : histoires d'exil*, comme une correspondance croisée. Mais on découvre que cet échange de lettres est dès le départ un projet d'écriture des deux autrices sur l'expérience de l'exil. Ainsi les lettres ont été écrites avec pour visée une publication, ce qui fait que l'on peut considérer chaque ensemble comme une forme d'autobiographie adressée à une alter ego de plume. Luba Jurgenson sous-titre *Récit d'une vie entre deux langues* son essai *Au lieu du péril* (2014) qui est fait de courts chapitres thématiques, fort peu narratifs, mais au contraire réflexifs et assez abstraits. Maryam Madjidi appelle « roman » *Marx et la poupée* (2016), qu'elle assume pourtant comme totalement autobiographique, et qui, par un certain travail sur la forme et les représentations de son autrice, pourrait être envisagé plutôt comme une autofiction. *Les Mots étrangers* de Vassilis Alexakis (2002) met en scène un double romanesque, l'écrivain franco-grec Nicolaïdes, mais la 4^e de couverture présente le héros du « roman » comme l'écrivain lui-même, brouillant là encore les frontières entre autobiographie, autofiction et roman :

Grec par ses parents, Français par ses enfants, Vassilis Alexakis se promène depuis près de trente ans d'une langue et d'un pays à l'autre. Pourquoi a-t-il donc éprouvé un jour le besoin d'apprendre et d'écrire une langue supplémentaire : le sango, idiome africain peu connu, parlé en Centrafrique ? (Alexakis 2002 : 4^e de couverture)

Mais, que prime la recherche introspective, la cohérence narrative ou une forme d'invention de soi, ce qui est en tout cas central pour notre réflexion, c'est que le projet ou le désir autobiographique/autofictionnel relie le récit de soi avec l'exploration du langage et la construction du sujet dans l'écriture : nous postulons en effet que les formes hétérolingues figurent et configurent textuellement l'expérience du plurilinguisme. Il va s'agir d'étudier la mise en forme dans la langue de l'expérience de la langue, en prêtant attention aux formes d'expression et de mise en texte des langues.

3. Poétique hétérolingue

Dans un texte littéraire hétérolingue, les modes d'insertion ou les formes d'interférence sont liés à des choix qui relèvent de la poétique d'écriture, c'est-à-dire qu'ils sont vraisemblablement conscients et intentionnels, et qu'ils servent à exprimer, à représenter, à figurer quelque chose qui ne passerait pas de la même manière dans un texte monolingue. Mais plus largement, tous les phénomènes d'hétérogénéité du dire sont signifiants et ont une portée qui n'est pas seulement de situer l'auteur entre les langues, mais aussi de poser un rapport à la langue d'écriture comme traversée de la diversité (des langues, des expériences, des cultures et des représentations). Dans les exemples qui suivent, nous allons en donner quelques aperçus, de différents modes d'insertions – lexicales, métalinguistiques, métadiscursives et polyphoniques – à des formes de présence et d'hybridation plus complexes, jouant sur différents degrés d'altérité de part et d'autre d'un « seuil de lisibilité » (Suchet 2015 : 78). Notre objectif sera d'abord descriptif, mais on pourra chercher à donner du sens aux choix qui sont faits, en se demandant quelle est la fonction des changements de langue dans l'économie du récit ou du discours et dans la poétique de l'œuvre littéraire.

3.1. Insertions lexicales

À un premier niveau d'hétérolinguisme, les mots étrangers sont insérés dans la phrase française, faute d'un mot français, qui leur correspondrait. Ces *realia* (du mot latin utilisé en philosophie et en traductologie pour désigner ces « choses » que l'on ne peut pas nommer autrement que dans leur langue) renvoient à des réalités naturelles (végétation, phénomènes climatiques comme le *tsunami*), des formes d'architecture typique (comme l'*izba* russe), des plats (la *pizza* italienne) ou des institutions sociales, économiques et politiques³. Mais tandis que les traducteurs et traductrices s'efforcent de trouver des équivalents dans la langue cible, les écrivain.es peuvent choisir de conserver ces mots, en les accompagnant, ou non, de commentaires explicatifs.

Dans les romans écrits dans une langue, mais situés dans un autre univers culturel, on trouve fréquemment ces insertions. Par exemple, le narrateur du roman *Mitsuba* (2006)

³ Sur ce terme et ses usages en traductologie, voir les actes du colloque *À propos des realia : littérature, traduction et didactique des langues*, Malek Al-Zaum et al. (dir.). Paris : EAC, 2022.

de l'écrivaine québécoise d'origine japonaise, Aki Shimazaki, travaille dans la compagnie Goshima. On lui confie la tâche de servir de guide au président de la banque Sumida lors d'un déplacement à Singapour. On trouve, dès la deuxième page du texte l'insertion de deux mots japonais :

Quand même, accompagner un personnage pareil me semblait beaucoup plus lourd que l'étude de marché elle-même, car il fallait prendre garde de ne pas le froisser. Tout cela m'a mis à bout de nerfs. En tout cas, l'*atendo** est aussi une tâche très importante pour les *shôsha-man* et j'ai fait de mon mieux. (2006 : 8)

Lors de leur première occurrence, les mots japonais sont suivis d'un astérisque qui renvoie à un glossaire en fin de volume, ensuite, ils sont simplement marqués par des italiques. Aux lectrices et aux lecteurs de choisir de consulter le glossaire ou de chercher à deviner par le contexte en tolérant un certain flou sémantique. Voici les extraits du glossaire correspondant :

Atendo : (de l'anglais *attendant*) : service d'accueil, escorte. [...]
Shôsha-man : employé d'une firme commerciale (*shôsha*). (2006 : 131-132)

Les deux premiers mots sont eux-mêmes des hybrides : *atendo* vient de l'anglais (et ce mot lui-même vient du français) et *shôsha-man* est composé d'un mot japonais et d'un mot anglais. Ces mots de la globalisation du commerce font partie de l'univers culturel dans lequel est situé le roman : l'histoire du personnage est en effet indissociable de sa place dans la compagnie Goshima où travaillait son père avant lui et où travaille celle dont il est amoureux. Intraduisibles, d'autant plus qu'ils sont des hybrides, ces mots sont cependant transcrits dans l'alphabet latin, ils restent ainsi lisibles pour des Occidentaux qui peuvent en reconnaître la forme hybride.

3.2. Insertions métalinguistiques

Lorsque les autrices et auteurs réfléchissent sur leur pratique des langues, les mots se trouvent non pas en usage (le mot renvoyant à une chose dont on parle), mais en mention (autrement dit, ce sont les mots eux-mêmes dont on parle, pas les choses qu'ils désignent). Ils font partie d'un métadiscours ou de la représentation d'un discours autre. Dans ses travaux sur le discours rapporté, Jacqueline Authier-Revuz (2019) souligne que la représentation du discours autre fait partie de l'ajustement continu de l'énonciateur à son interlocuteur ou à son destinataire et à son discours. Dans cet « étagement interne de l'énonciation » elle identifie d'abord les emplois métalinguistiques qui renvoient à la langue (ex : « fleur » est féminin en français).

Dans les essais ou les récits sur l'apprentissage des langues, les passages qui font des comparaisons entre deux langues sont les lieux privilégiés de l'insertion de la langue étrangère. Accompagnés d'explications et souvent de leur équivalent français, les mots sont là comme des exemples, ce sont des parties de la langue. Ainsi dans cet essai de Luba Jurgen-son, deux mots, français et russe, pour désigner une même réalité sont mis côte à côte :

On dit « le tilleul » en français et *lipa* en russe. L'un est masculin, l'autre féminin. On dit bouleau et *bereza*. Table et *stol*.

Ce fut une des grandes surprises de l'apprentissage du français. Que les choses puissent avoir des noms différents dans différentes langues, soit. Mais qu'elles changent de genre ! (2014 :103)

L'italique signale les mots en langue étrangère, les guillemets soulignent le fait que le syntagme « le tilleul » est en mention et non pas en usage : c'est le mot qui est cité, peu importe ce qu'il désigne. Une fois que le principe de l'alternance de mot est compris, Jurgenson ne répète pas les guillemets, mais ils pourraient être présents pour les mots suivants « bouleau » et « table ».

Le procédé de la comparaison entre mots ou expressions est récurrent dès qu'il s'agit d'analyser les connotations suscitées par les mots. Dans cet exemple, extrait de *Nord perdu* de Nancy Huston, les deux expressions, anglaise et française, sont citées toutes deux entre guillemets, sans marquage spécifique par l'italique :

« Can of worms » était une banalité jusqu'à ce que j'apprenne « panier de crabes » : ces deux façons de dire un grouillement déplaisant et inextricable me sont devenues intéressantes en raison de l'écart entre elles. (1999 : 46)

Les expressions, là encore, sont citées comme types linguistiques et non en tant qu'occurrences d'énoncés, elles donnent lieu à un développement métalinguistique sur les connotations différentes dans les deux langues. Comme dans l'exemple précédent, le commentaire sur les expressions est réflexif : il porte sur une transformation de la perception des mots par l'autrice.

3.3. Insertions métadiscursives

Quand on revient sur une expression qu'on utilise soi-même dans le discours en train de se faire, le mot est comme mis à distance, avant d'être commenté, expliqué ou corrigé. Ainsi, tout commentaire qui est fait sur les mots utilisés, toute correction ou explication fait partie de la capacité du discours à se représenter lui-même. On explique ou corrige un mot qu'on a employé, en faisant référence à soi, de manière autonymique. (ex. : j'ai dit « fleur », mais c'était une rose pour être précis). Le mot n'est pas ici une partie de la langue, mais du discours, et le commentaire n'est pas métalinguistique, mais métadiscursif. On en trouve des exemples dans les textes réflexifs, où le discours se corrige et s'affine au fur et à mesure, sur le modèle d'une traduction qui procède par approximations successives. Voici un exemple chez Luba Jurgenson où le mouvement entre les langues est aussi celui d'un commentaire réflexif et dialogique qui se déploie dans les allers-retours entre les langues, les émotions et les souvenirs :

Une lame de fond m'évoque la (les) Neuvième(s) symphonie(s). Pourquoi ? Parce que, en russe, on dit : la neuvième lame. Plus exactement, on dit le neuvième rouleau (*val*, déferlement). Donc, les vagues sont des rouleaux (de la Thora) ? – en retraduisant vers le russe, des *svitki* ?

Mais *val*, c'est aussi le rempart, et les rues de Moscou situées à la place d'anciens remparts s'appellent ainsi. L'une d'elles est *Boutyrski val*. Je me souviens de ma mère disant : « *Val*, quel mot disgracieux ». Et moi : « Non, c'est Boutyrski qui est disgracieux. » Je ne savais pas encore qu'autrefois se trouvait là la fameuse prison des Boutyrski, un des principaux lieux de la répression stalinienne à Moscou. Mais en français, un val c'est une gorge. Et ainsi de suite, bout de ficelle selle de cheval.

Il faut aussi reconnaître que ce flux est aussi un laboratoire : il en surgit parfois telle révélation qu'on n'aurait jamais osé formuler « en toute conscience ». Le balbutiement de la langue est bien plus créatif que nous.

À quoi sert donc cette voix off qui commente en permanence notre vie, cette voix irrépressible ? Elle dit notre présence plurielle. (2014 : 114)

Dans cet extrait, l'auteur essaie de rendre compte de ce « flux » qui passe d'un mot français à un mot russe, par les jeux d'homophonie et les associations d'idées que les mots entraînent, renvoyant également à des réalités culturelles et historiques. À la différence des extraits précédents, elle se représente de manière plus personnelle, il ne s'agit pas seulement du fonctionnement de la langue, mais de ce qui se passe dans sa tête (et donc, dans son discours). Elle commente cet enchaînement sans queue ni tête pour en souligner la créativité et même pour en faire la figure de notre identité humaine, pas seulement des bilingues, mais de tout être pensant, qui est en dialogue permanent avec soi-même. On remarque que le dialogue s'ouvre aussi à autrui, puisque dans le flux d'associations vient s'insérer le souvenir d'un échange avec sa mère. C'est la troisième catégorie de l'« étagement énonciatif » selon Jacqueline Authier-Revuz, qui ouvre sur la polyphonie, en introduisant d'autres énonciatrices ou énonciateurs (ex. : elle m'a dit « j'aime les fleurs », elle m'a dit qu'elle aimait les fleurs).

3.4. Insertions polyphoniques (discours rapporté)

Quand on fait parler quelqu'un ou qu'on cite les paroles prononcées par autrui, le mot est une pièce rapportée d'une autre énonciation. Le discours d'autrui traverse en permanence nos propres énoncés : références, citations, dialogues, paroles rapportées mais aussi contestations et argumentations implicites (ex. « La météo annonce de la pluie, mais sortons quand même », qui présente deux voix contradictoires : l'une qui reste implicite selon laquelle quand il pleut, on reste chez soi, l'autre qui passe outre). Pour ce qui concerne la relation aux langues étrangères, le discours rapporté est la raison la plus évidente d'alternance codique : lorsqu'on donne la parole à un locuteur étranger, on peut choisir de citer ses paroles littéralement, quitte à trouver ensuite des modalités de traduction ou de reformulation qui en assurent la compréhension. Dans ce dernier cas, la présence de la langue étrangère est doublement autre : l'énonciation est elle aussi dédoublée, quelqu'un d'autre intervient dans les pensées ou le récit.

Dans l'extrait suivant de son récit autobiographique, *Une langue venue d'ailleurs*, l'écrivain Akira Mizubayashi utilise un mot japonais qu'il fait suivre d'une parenthèse explicative (discours autonymique : explication d'un mot utilisé par l'énonciateur). Il fait suivre cette explication par la citation des paroles rapportées des vendeurs (discours autre cité) :

En hiver, des marchands de *yakiimo* (patates douces cuites dans des petits cailloux brûlants) circulent en camionnettes (autrefois, c'était en charrettes) en signalant leur passage sur une ligne mélodique immédiatement reconnaissable : *yakiimo*~, *yakiimo*~, *i*~*shiyakiimo*, *yakiimo*~ ; *oimo*, *i*~*shiyakiimo*, *yakiimo*~... Et dans tout cela, comment ne pas le souligner, il y a, ou il y avait quelque chose de profondément mélancolique dont on retrouve l'équivalent renforcé dans les chants populaires traditionnels. (2011 : 157)

On peut remarquer que cette citation n'est pas traduite, on en reconnaît le mot *yakiimo* comme motif central, mais le propos n'est ni de nous expliquer le fonctionnement de la langue, ni d'expliquer cette réalité culturelle spécifique au Japon, mais de nous donner à entendre une musique : les paroles citées sont à écouter pour leur mélodie qui suscite des émotions particulières.

Dans cet autre extrait, au contraire, Mizubayashi traduit en français l'énoncé japonais qu'il rapporte. Il s'agit d'évoquer l'évolution du bilinguisme de sa fille. Celle-ci, élevée au Japon, commence par parler français avec sa mère française, et japonais avec son père japonais.

Mais un jour, d'une façon tout à fait inattendue, Julia-Madoka m'adressa la parole en français. Elle avait un peu moins de quatre ans. J'étais seul avec elle. Elle finissait son déjeuner ; le dessert arrivait. Je lui dis :

– *Julia-chan, dezaato wa yooguruto to banana dayo* (« Julia, pour le dessert, tu as du yaourt avec de la banane ! »).

– Oui, j'aime beaucoup ça.

Je fus troublé par cette soudaine apparition d'une petite phrase complète en français. Il y eut un moment de silence où je cherchais mes mots. Je les cherchais en japonais ou en français ? Non, je me cherchais plutôt, je cherchais en moi celui qui parlerait à ma fille en français. Après quelques secondes qui me paraissaient comme indéfiniment allongées, je lui répondis :

– Moi aussi, j'aime beaucoup ça. Alors, Julia-chan, on va prendre le dessert ensemble !

Ce jour-là, le français fit irruption dans mon *être-ensemble-avec-ma-fille* et il y resta. (2011 : 227-228)

Dans ce deuxième extrait, les paroles citées sont littérales, aussi bien celles qui sont en japonais que celles qui sont en français. Il s'agit d'un discours rapporté direct. La lisibilité de cet exemple repose sur un ensemble d'indices typographiques, qui délimitent les territoires langagiers. L'italique marque la langue étrangère, leur absence marque le français. La parenthèse signale une explication, traduction que l'on suppose littérale, de l'énoncé japonais. Les guillemets signalent la présence de discours rapporté, comme les tirets en début de ligne. Mais ces indices permettent surtout de situer les énoncés dans des situations d'énonciations différentes : l'espace-temps de l'échange entre le père et la fille, l'espace-temps du texte dans lequel Mizubayashi s'adressant à un lecteur français, traduit la partie de l'échange initiée en japonais. La langue étrangère, ici, dédouble l'auteur lui-même, tel qu'il est dans deux rôles différents, à des moments différents de sa vie.

Un dernier exemple combine plusieurs procédés d'insertions : insertion lexicale, insertion polyphonique, avec des commentaires métadiscursifs. Dans un passage de *Marx et la poupée*, premier roman autobiographique de Maryam Madjidi (2016), les marqueurs d'étrangetés sont inversés. L'extrait se situe dans la 2^e partie du livre qui correspond à l'arrivée en France de l'enfant avec sa famille.

Mon père a acheté des « croissants » à la boulangerie d'en face. Il les étale soigneusement sur la table en expliquant que les Français prennent ce genre de choses au petit-déjeuner. Il nous fait répéter leur nom pour qu'on le retienne.

Ma mère n'en mange pas, moi non plus. Elle n'a pas faim. Moi, j'ai faim mais je veux du lavâsh, ce pain iranien blanc si fin qu'on dirait du papier, ou du nouné-singaq⁴, un autre pain plus épais qu'on fait cuire dans un four sur un lit de pierres brûlantes, parfois une ou deux pierres restent accrochées au pain. Je veux aussi du thé noir et du panir-é-Tabriz⁵.

Je le dis à mon père. Il soupire et se fâche. Ici, on est en France, je ne peux pas descendre dans la rue et vous acheter ces produits, il faudra vous habituer. On n'est plus en Iran, alors faites-moi plaisir, mangez ce que je viens d'acheter. (Madjidi 2016 : 102)

Ici, remarquons la typographie qui distingue par des guillemets les « croissants » ces « choses » bizarres pour la petite fille iranienne : il ne s'agit pas de la langue (le mot « croissant » s'écrit avec deux ss), mais d'une réalité dont le nom, inconnu de l'enfant, est donné pour la première fois par le père. Inversement, les mets qu'elle attend pour le petit-déjeuner sont nommés sans guillemets, ce sont des choses que l'enfant connaît, mais on trouve en apposition et en note des explications qui sont adressées aux lecteurs français. On voit comment, dès qu'il y a discours rapporté ou plutôt « représentation du discours autre », l'étagement énonciatif est immédiatement pluriel : se superposent en effet en quelques lignes la voix du père qui nomme une chose nouvelle, la voix de l'enfant qui réclame des choses connues, et la voix de l'autrice qui prend soin d'expliquer à ses lecteurs de quoi il s'agit par un développement autonymique. Les notes qui figurent en bas de page, ajoutent une dimension métalinguistique, en expliquant le sens littéral et en proposant un équivalent (par un autre mot étranger, *feta*, fromage de brebis d'origine grecque) que les Français connaissent. Ce redoublement énonciatif éditorial complète ainsi, de manière savante, l'explication intégrée au texte. Enfin, le discours du père est rapporté de manière directe, mais sans marquage typographique de sorte que le seul mot marqué dans l'extrait est « croissants », « cette chose impossible à prononcer » (Madjidi 2016 : 104). Ainsi, le mot entre guillemets, dont les sonorités n'existent pas en persan, est doublement étranger : c'est un mot français, sorte de condensé de la réalité étrangère inassimilable, et c'est le père qui le prononce et l'apprend à sa famille.

3.5. Représentation de la langue étrangère : la scène d'interpellation

La même autrice fait un usage tout à fait différent du persan dans un autre chapitre intitulé « Khayyâm en veux-tu, en voilà ! ». Elle s'y met en scène, jeune fille, en train de séduire

4 En persan, singue veut dire « pierre », donc littéralement « pain de pierre ».

5 De la *feta* iranienne.

cyniquement son interlocuteur en lui récitant des poèmes de Khayyâm en persan puis en français :

Je suis au restaurant avec un homme qui me plaît. Je veux à tout prix le séduire. Je lui fais mes regards langoureux, [...] je module ma voix, je mets mon costume de femme persane, je secoue mes voiles et, sous les feux de ses yeux déjà conquis : je lui récite Omar Khayyâm. Je commence toujours en persan et je donne ensuite la traduction en français.

مهتاب به نور دامن شب بشکافت
می نوش دمی بهتر از این نتوان یافت
خوش باش و میندیش که مهتاب بسی
اندر سر خاک یک به یک خواهد تافت

J'attends un peu pour voir l'effet que ça lui fait. Il n'a rien compris, pas un seul mot, mais ses yeux brillent face au mystère dévastateur de la langue persane et de sa poésie. Est-il séduit parce qu'il n'a rien compris ? Peu importe, il a mordu. Je lui balance maintenant la traduction, histoire de l'achever.

*Le clair rayon de la lune écarte la robe de la nuit
Bois tu ne trouveras plus un instant aussi propice
Sois heureux et sans souci car cette lune que tu vois
Déversera sa pâle lumière sur nos tombeaux bien des nuits⁶.*

— C'est sublime, Maryam. Il y a une musique très singulière, une douce plainte, une mélancolie timide mais profonde. Je suis en train de tomber amoureux... (2016 : 80-81)

Un quatrain est inséré dans le texte, dans l'alphabet arabe, ce qui le rend non seulement incompréhensible, mais illisible et imprononçable si on ne sait pas lire cet alphabet. Cette présence opaque du texte étranger renvoie à la manière dont la jeune femme joue de son « identité » persane : ce qui séduit, c'est la possibilité de projeter sur elle un ensemble de fantasmes liées à l'orientalisme. Ici, l'hétérolinguisme qui rend visible l'altérité dans toute son opacité, sert véritablement à figurer la tromperie sur laquelle repose l'exotisme : une non-rencontre qui repose sur l'incompréhension et la méprise. L'autrice termine en interpellant à son tour un lecteur implicite :

Et toi, tu veux un poème aussi ? Allez viens, y a pas de raison que tu n'aies pas aussi ton Khayyâm. Y en aura pour tout le monde, ne vous inquiétez pas, tout le monde aura son petit Khayyâm récité par une Persane.

Ce faisant, elle nous renvoie aussi à la possibilité d'une lecture-méprise, où notre intérêt pour son texte resterait à la surface de nos préjugés et d'une vision stéréotypée que nous avons

6 Traduction de Gilbert Lazard, *Cent un quatrain de la libre pensée*. Connaissance de l'Orient, Gallimard.

peut-être préconstruit sur elle. La scène de séduction, mimétique de la scène de lecture, nous interpelle de façon polémique, en clamant qu'elle n'est pas dupe de ces faux-semblants.

3.6. L'interlangue : figurer le métissage

La question du décalage entre la réception et les intentions de l'autrice ou de l'auteur se pose pour tout texte, mais de même que l'écrivain francophone est « condamné à penser la langue » (Gauvin 1999 : 5), il ou elle est condamné.e à penser la réception, par des lectrices et des lecteurs français d'un récit de vie entre les langues et les cultures, notamment, en France, dans des contextes d'immigration et d'exil.

Dans *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag (1986), la figuration du métissage est en partie intégrée au récit, et en partie déléguée à des personnages que l'on « entend » parler, spécialement le père, Bouzig, qui donne son nom à un glossaire figurant en fin du livre intitulé « Petit dictionnaire des mots bouzidiens (parler des natifs de Sétif) ». Dans le récit à la première personne, l'interlangue des familles immigrées qui vivent au Chaâba, le bidonville de Villeurbanne près de Lyon où grandit le héros, apparaît de manière ponctuelle, par des mots généralement accompagnés de leur traduction entre parenthèse ou d'une explication en apposition. Pour certains, ce sont des mots d'origine française, d'autres sont des mots arabes. Quant à l'enfant, il est appelé « gone », c'est-à-dire gamin dans le parler lyonnais qu'il utilise comme ses camarades d'école.

La première scène du roman est une bagarre entre les femmes pour l'accès à l'eau, que l'on doit aller chercher à la pompe, les habitations du bidonville étant dépourvues d'eau courante :

Zidouma fait une lessive ce matin. Elle s'est levée tôt pour occuper le seul point d'eau du bidonville : une pompe manuelle qui tire de l'eau potable du Rhône, l'bomba (la pompe). (1986 : 7)

Un peu plus loin, l'enfant a peur de sortir la nuit pour aller jusqu'aux toilettes en plein air à cause des mises en garde de sa mère :

Lorsqu'il fait noir, je sais qu'il ne faut pas aller aux toilettes, ça porte malheur, et puis c'est là que l'on trouve les djnoun, les esprits malins. Ma mère m'a dit qu'ils adorent les endroits sales. (1986 : 13)

Comme « l'bomba », le mot « djnoun » n'est pas entre guillemets ou en italiques, mais il n'est pas intégré syntaxiquement (pas de -s final) et il est précédé ou suivi d'une explication en apposition. Les mots sont utilisés comme s'ils faisaient partie de l'énoncé. Cependant, par la présence d'une explication autonymique, leur étrangeté phonétique ou leur origine étrangère est soulignée. Du point de vue énonciatif, ils appartiennent à d'autres voix que celle du narrateur : ce sont les femmes du Chaâba qui disent « l'bomba » et c'est la mère du narrateur qui dit le met en garde contre « les djnoun ». Les mots figurent l'appartenance de l'enfant à ce monde hybride : la communauté algérienne installée dans la banlieue de Villeurbanne dans les années 50 et qui s'assimile lentement à la vie française dont les mots

(la pompe) sont intégrés aux paroles échangées en arabe, tout en important des figures traditionnelles (les djnoun). Cette double orientation du discours qui intègre des mots français au parler dialectal et des mots dialectaux dans le français de la narration caractérise l'hybridité langagière et culturelle du bidonville.

Voyons un exemple où l'on perçoit le travail de contextualisation des voix discursives. Vers le milieu du roman, la famille reçoit la proposition de déménager pour s'installer dans un appartement d'un immeuble moderne.

De ma bouche sortait mon refrain :

– J'veux déménager, j'veux déménager !

De temps à autre, je portais mon regard vers mon père, langoureusement bercé par ma mélodie. Il s'est levé avec peine pour prendre le cendrier posé sur l'armoire. Brusquement, il s'est retourné, a fait trois pas décisifs dans ma direction. En un éclair, il m'a saisi le bras puis les deux oreilles.

– Ti vous dinagi ? J'vas ti douni di dinagima !

Il m'a parlé en français et, pendant une dizaine de minutes, il m'a fait déménager avec ses mains cimentées et ses brodequins taille 43.

[...]

Ma mère, m'a pris dans ses bras [...et...] m'a rassuré :

– Pleure pas, mon fils. On déménagera. (1986 : 146-147)

Ce passage exhibe un processus de reformulation : l'enfant demande quelque chose en français, son père reprend ses paroles, le contexte permet de comprendre puisque ce sont les mêmes mots, mais déformés, raccourcis et prononcés avec des fermetures des voyelles plus ou moins typiques des arabophones. Mais quand la mère parle à son enfant, ses mots sont traduits : elle semble parler un français parfait alors qu'il est dit à d'autres endroits dans le livre que les femmes ne parlent pas français. Cette hybridité n'est donc que partiellement mimétique, il s'agit de s'adresser aux lecteurs et aux lectrices françaises sans rompre le contrat de lecture. De ce fait, on n'entend pas l'alternance français/arabe, mais seulement une alternance entre un français standard et un français arabisé, qui paradoxalement est le fait du père, déjà un peu francophone, tandis que les paroles des femmes arabophones sont traduites et donc rendues dans un français normé.

Le roman, loin de tout mimétisme, construit une sorte de transparence linguistique pour les langues lorsqu'elles sont séparées (le français vs l'arabe dialectal de sa mère), et ne rend visible dans une relative opacité que les effets d'interlangue : quelques mots français importés en arabe ou vice-versa, et l'interlangue paternelle, qui est surtout manifeste phonétiquement. À travers les procédés choisis, on voit le travail de composition romanesque, qui veille à trouver un compromis entre l'objectif de rendre compte d'une pluralité de pratiques bilingues au sein de la communauté immigrée, et la nécessité de rester lisible. L'asymétrie entre les positions masculines et féminines s'y trouve, en outre, figurée : le français des hommes est visible en étant particularisé, tandis que l'arabe des femmes est invisibilisé.

Pour conclure, tous ces exemples de mise en scène hétérolingue dépassent la seule nécessité descriptive ou narrative : que les insertions soient lexicales ou discursives, que les

commentaires soient métalinguistiques ou métadiscursifs, autonymiques ou dialogiques, les mots étrangers sont rarement là pour désigner une réalité intraduisible, ils entrent dans une forme de dialogisme de l'écrivain.e avec soi-même, avec des instances de soi rattachées à différentes époques, différentes relations affectives et familiales, différentes positions interlocutives, différents contextes d'énonciation. Nous faisons l'hypothèse, en nous appuyant sur ce que Judith Butler, dans un essai sur les manières de « rendre compte de soi » (2007) nomme la « scène d'interpellation », que l'hétérolinguisme textuel est une des manières de figurer la dimension relationnelle du langage, qui dépasse la narration et renvoie à l'interlocution et à l'intersubjectivité. En effet, plus qu'à une insertion de langues étrangères, l'hétérolinguisme correspond à une des modalités particulièrement visibles de « l'étagement du discours autre » dont Jacqueline Authier-Revuz (2019) montre qu'il est inhérent à tout discours, traversé par l'altérité. Une telle conception de l'hétérolinguisme est cohérente avec la manière dont, en linguistique, on considère le plurilinguisme comme une pratique située, qui varie au gré des situations d'interlocution et des conditions pragmatiques (Grosjean 2015). De ce fait, comme d'ailleurs pour les marques d'oralité dans la narration et les dialogues romanesques, l'hétérolinguisme textuel n'est pas un reflet ou un décalque du bi/plurilinguisme des personnages, mais un travail de figuration, qui répond à la fois à une certaine poétique stylistique et à une politique communicative de l'écrivain.e avec ses lectrices et ses lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- ALEXAKIS, Vassilis (1989) : *Paris-Athènes*. Paris : Le Seuil.
(2002) : *Les Mots étrangers*. Paris : Gallimard.
- ALLARD, Cécilia ; DE BALSÌ, Sara (2016) : *Le Choix d'écrire en français. Essais sur la francophonie translingue*. Cergy-Pontoise : Encrage.
- ANOKHINA, Olga (dir.) (2012) : *Multilinguisme et créativité littéraire*. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant/Harmattan.
- ANOKHINA, Olga; RASTIER, François (dir.) (2015) : *Écrire en langues. Écriture et plurilinguisme*. Paris : Edition des archives contemporaines.
- ANOKHINA, Olga ; SCIARRINO, Emilio (2018) : « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », introduction de : *Entre les langues. Genesis* n°46, ITEM/CNRS, Paris : PUPS, 11-33.
- AUSONI, Alain (2013) : « En d'autres mots. Écriture translingue et autobiographie », *L'Autobiographie entre autres : écrire la vie aujourd'hui*. Ausoni Alain, Arribert-Narce Fabien (dir.). Peter Lang.
(2018) : *Mémoires d'outre-langues. L'écriture translingue de soi*. Genève : Slatkine Érudition.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (2019) : *La Représentation du discours autre*. De Gruyter. [<https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/517892?rskey=eqacll> ; 10/09/2022]
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne : L'Âge d'Homme, [1^{re} éd. russe, 1929].

- BALIBAR, Renée (1974) : *Les français fictifs : le rapport des styles littéraires au français national*. Avec la collaboration de Geneviève Merlin et Gilles Tret. Paris : Hachette.
- BEGAG, Azouz (1986) : *Le Gone du Chaâba*. Paris : Le Seuil.
- BOUTAN, Pierre (1996) : *La Langue des Messieurs : histoire de l'enseignement du français à l'école primaire*. Paris : Armand Colin.
- BUTLER, Judith (2007) : *Le Récit de soi*. trad. fr. B. Ambroise, V. Aucouturier. Paris : PUF.
- CASSIN, Barbara (dir.) (2004) : *Vocabulaire européen des philosophies*. Dictionnaire des Intraduisibles. Paris : Le Seuil-Le Robert.
- COMBE, Dominique (1995) : *Poétiques francophones*. Paris : Hachette Supérieur.
- DELBART, Anne-Rosine (2005) : *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains venus d'ailleurs 1919-2000*. Limoges : PULIM.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix (1975) : *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1996) : *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée.
- ESTEBAN, Claude (1990) : *Le Partage des langues*. Paris : Gallimard.
- GAUVIN, Lise (1997) : *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.
- (1999) : *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- (2004) : *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris : Le Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1996) : *Introduction à une poétique du Divers*. Paris, Gallimard.
- GROSJEAN, François (2015) : *Parler plusieurs langues, le monde des bilingues*. Paris : Albin Michel.
- GRUTMAN, Rainier (2019) : *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*. Paris, Garnier [1re éd. Montréal, Fides, 1997].
- HUSTON, Nancy (1999) : *Nord perdu*. Arles : Actes Sud.
- HUSTON, Nancy ; SEBBAR, Leïla (1986) : *Lettres parisiennes : histoires d'exil*. Paris : J'ai lu.
- JOUANNY, Robert (2000) : *Singularités francophones*. Paris : PUF.
- JURGENSON, Luba (2014) : *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues*. Paris : Verdier.
- KELLMAN, Steven (2000) : *The Translingual imagination*. Londres : University of Nebraska Press.
- KHATIBI, Abdelkebir (1983) : *Amour bilingue*. Montpellier : Fata Morgana.
- KOUROUMA, Ahmadou (1997) : « Le processus d'africanisation des langues européennes », *Littératures africaines, dans quelle(s) langue(s) ?* Actes du colloque des 16-18 décembre 1994. Université Paul Valéry, Montpellier. Ivry sur Seine : Éditions Nouvelles du Sud.
- LAFERRIÈRE, Dany (1999) : « Ce livre est déjà écrit en anglais, seuls les mots sont en français ». Colloque de Liège. [<http://ile-en-ile.org/dany-laferriere-ce-livre-est-deja-ecrit-en-anglais-seuls-les-mots-sont-en-francais/> ; 10/09/2022]

Hétérolinguisme : écrire et figurer l'expérience plurilingue.
Quelques exemples dans la littérature contemporaine en français

- (2000) : *J'écris comme je vis* (entretiens avec Bernard Magnier). Vénissieux : La Passe du vent.
- LE BRIS, Michel ; ROUAUD, Jean (dir.) (2007) : *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard.
- MADJID, I Maryam (2016) : *Marx et la poupée*. Paris : Le Nouvel Attila, J'ai lu.
- MEIZOZ, Jérôme (1998) : *Le Droit de mal écrire. Quand les écrivains francophones déjouent le « français de Paris »*. Genève : Éditions Zoé.
- MIZUBAYASHI, Akira (2011) : *Une langue venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard.
- MOURA, Jean-Marc (1999) : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF (rééd. 2013).
- PORRA, Véronique (2011) : *Langue française-langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes*. Hildesheim : Olms Verlag.
- RAMUZ, Charles Ferdinand (2005 [1928]) : *Lettre à Bernard Grasset*. Lausanne : Mermod. Romans II, éd. dir. par Doris Jakubec. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade.
- SAND, George (1962 [1848]) : « Avant-propos à François le Champi », *La Mare au Diable*, François le Champi. Paris : Classiques Garnier.
- SEBBAR, Leïla (2003) : *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard.
- SHIMAZAKI, Aki (2006) : *Mitsuba. Au cœur du Yamoto*. Arles : Actes Sud.
- SUCHET, Myriam (2014) : *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris : Classiques Garnier.
- WEINREICH, Uriel (1953) : *Languages in Contact. Findings and Problems*. New York : Linguistic Circle of New York.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Anne Godard est maîtresse de conférences en langue et littérature françaises à l'Université Sorbonne Nouvelle et écrivaine (deux romans parus aux éditions de Minuit). Elle enseigne dans le département de didactique du français langue étrangère et consacre ses recherches au regard des écrivains plurilingues sur le français comme langue d'écriture, aux ateliers d'écriture littéraire plurilingue en française langue étrangère, promouvant une didactique de la littérature relationnelle et créative en contexte plurilingue. Elle a dirigé *L'Expérience de lecture et ses médiations* (Paris : Riveneuve, 2011) et *La Littérature dans l'enseignement du FLE* (Paris : Didier, 2015). Administratrice du carnet de recherches « écriture et plurilinguisme », elle anime au DILTEC le séminaire *Écritures (Les Ateliers du sujet)*, ouvrage collectif à paraître, Paris : PSN, 2023) et porte la Convention de recherche pluridisciplinaire interuniversitaire *LÉEL – Lire et écrire entre les langues (Écrire entre les langues)*, actes du 1^{er} colloque, codirigé avec Isabelle Cros, Paris : EAC, 2022).

Date d'envoi : 23-09-2022

Date d'acceptation : 06-11-2022

LES LANGUES : CARTE(S) D'IDENTITE PLURIELLE. L'ECRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE DE ROSIE PINHAS-DELPUECH, ENTRE TRAUMATISMES HISTORIQUES ET ENJEUX LINGUISTIQUES

(Languages : plural identity cards. The autobiographical writing of
Rosie Pinhas-Delpuech, between historical trauma and linguistic issues)

Sarah Kouider Rabah*
Université BLIDA 2

Abstract : Languages define the identity of “Human” because they convey a culture and its corollary, History. When, sometimes, the History of nations carries trauma, humans end up resembling their History, the stories told within traumatized families. Wars, exiles, and migrations make diasporas communities open to the Other for the sake of social integration, or else they become completely hermetic since the fear of losing the cultural foundations in these new spaces of adoption is greater than the desire to blend into the host societies. Life stories can be receptacles for family histories because they are inscribed in history. This article will treat the autobiographical text of Rosie Pinhas-Delpuech which recalls the family languages that had been learned by her father or her mother or at school. These languages emerged mainly because of the individual paths taken by family factions. These languages are present in the autobiographical narrative and relate to events experienced in Europe during and after the Second World War, or sometimes even during the period of the Inquisition.

Keywords : Autobiography, History, Trauma, Languages, Rosie Pinhas-Delpuech.

Résumé : Les langues définissent l'identité de l'Homme car elles véhiculent une culture et, son corollaire, l'Histoire. Quand, parfois, l'Histoire des nations est porteuse de traumatismes, les humains finissent par ressembler à leur Histoire, aux histoires racontées au sein de familles traumatisées. Guerres, exils, migrations... rendent les communautés des diasporas ouvertes à l'Autre, dans un souci d'intégration sociale, ou complètement hermétiques puisque la peur de perdre les fondements culturels dans ces nouveaux espaces d'adoption est

* Adresse de correspondance : Université BLIDA 2– Lounici Ali [s.kouider-rabah@univ-blida2.dz]

plus grande que le désir de se fondre dans les sociétés d'accueil. Les récits de vie peuvent être des réceptacles pour les histoires familiales parce qu'ils s'inscrivent dans l'histoire collective. Notre article traitera du texte autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech qui relate les langues familiales, apprises par le père, par la mère ou à l'école, issues principalement des parcours individuels de chacune de ces factions parentales, et qui, par leur désignation en le récit autobiographique, renvoient à des événements vécus en Europe pendant et après la Seconde Guerre Mondiale, remontant parfois même à la période de l'Inquisition.

Mots clés : Autobiographie, Histoire, Traumatisme, Langues, Rosie Pinhas-Delpuech.

Dans le domaine littéraire, nous avons constaté une certaine hétérogénéité linguistico-identitaire caractérisant de nombreux textes, surtout ceux dits francophones. Qu'ils soient le produit d'une Histoire liée à des traumatismes historiques ou à une histoire personnelle en référence à des migrations, l'usage de la langue chez un auteur demeure un choix délibéré, pensé et déterminant pour le lecteur. Ce qui génère un réel débat sur l'expression littéraire des identités culturelles dans le monde.

A travers cette perspective, nous ne pouvons être que sensible à ce problème de double identité lié au choix de la langue d'écriture dans un texte littéraire, ce que l'on appelle parfois le double-jeu, le double-je, l'entre-deux. En effet, nous sommes toujours pris entre deux identités quand nous nous retrouvons aux frontières de plusieurs pays, à la lisière de plusieurs langues. Ces identités diverses ne devraient pas être, comme dit Amin Maalouf des « identités meurtrières » (Maalouf 1998 : 3-14), mais plutôt des identités fécondes.

Le postulat que nous prenons est celui d'une identité constructive sous-jacente à une langue scripturale, celle qui forge un homme, un destin, une œuvre, malgré, parfois, un passé aux factions traumatisantes. A partir de la langue d'écriture, un auteur aux identités variées peut édifier un univers esthétique fait de réflexions, de remises en questions d'événements passés, ou d'imaginaires intimes pour poser, au mieux, cette problématique.

Dans les littératures romanes, il y a une profusion d'œuvres autobiographiques qui se lisent à la lumière des traumatismes historiques et des fractures sociales lesquelles, sans afficher pour autant une ambition historique, laissent une trace, un témoignage certain de l'Histoire.

Rosie Pinhas-Delpuech est de ceux-là. Son histoire personnelle marquée du trauma familial fait qu'elle n'a de sens que par rapport à l'Histoire. Ainsi, dans le projet autobiographique porté par l'instance narrative, où se confondent auteur/narrateur/personnage, la relation généalogique est souvent dominante. C'est cela que nous voudrions analyser en priorité dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. Dans le cas de cette écrivaine, l'histoire personnelle s'imbriquant dans le passé familial et l'héritage communautaire semble inaugurer une autre écriture autobiographique où l'autorité du « Je » s'assoit par le fait de l'Autre qui l'éclaire : le « Je » qui écrit en plusieurs langues qui finissent par s'enchevêtrer puisque l'Autre gravite autour de lui et a besoin de comprendre et de se faire comprendre. Nous pensons à une écriture autobiographique qui progresse par effets de miroir, mais pas seulement. Nous aurons à développer dans cet article les continuités et les ruptures adoptées par Rosie Pinhas-Delpuech en rapport avec les autobiographies traditionnelles.

Née à Istanbul¹, Rosie Pinhas-Delpuech est l'un des rares écrivains d'origine turque à écrire en français. L'œuvre de cette auteure est peu étudiée, notre incursion se fait sur un terrain plutôt vierge, à l'exclusion de quelques interviews² accordées à des journaux ou à des radios de France que livre le web, sans grand apport pour le sujet qui nous préoccupe.

Après des études de philosophie et un doctorat de littérature française, elle décide d'aller vivre et enseigner en Israël. Toute son œuvre se consacre à la traduction de l'hébreu et du turc d'écrivains auxquels elle voue une admiration singulière, tels Yaacov Shabtaï, Etgar Keret et Sait Faik Abasiyanik. Elle se fera connaître en tant qu'auteur à la suite de *Insomnia, une traduction nocturne* (1998). Elle est responsable de la collection « Lettres hébraïques » aux éditions Bleu Autour et co-dirige une école de traduction littéraire, ce qui lui permettra de faire connaître des auteurs venus de contrées lointaines, tout en participant à des projets autour de la traduction pour promouvoir à la fois le métier et la dimension interculturelle qui le fonde. Elle collabore à des manifestations culturelles et scientifiques autour de la question des langues, de l'identité, mais surtout, tout ce qui se rapporte à l'Histoire des Juifs et à l'importance de Tel-Aviv, première ville hébraïque qui érige sa mythologie à travers les histoires de ses habitants venus retrouver leur « terre promise »³.

Rosie Pinhas-Delpuech fait figure de pont entre les langues qu'elle pratique et les cultures qu'elle porte. Son plurilinguisme participe de la définition de son identité, comme il entre dans la facture de son œuvre : Le français acquis de par le père se confronte à l'allemand de la mère, les deux langues du territoire interne. Le turc, langue du dehors, celle de l'apprentissage scolaire et du vivre extérieur, en un lieu de naissance à la fois sien et étranger. Dans le périple qui la conduit à Paris puis à Jérusalem, elle vit un retour à soi par l'immersion dans la langue des origines, l'hébreu.

Ces langues porteuses de cultures inscrivent son parcours existentiel et infléchissent, croyons-nous, une forme autobiographique singulière ponctuée de témoignages historiques, en continuité et en rupture avec les règles canoniques du genre. La polyglossie de Rosie Pinhas-Delpuech serait un paramètre structurant de ses récits.

Dans *Suites byzantines* (2009), l'épigraphe est empruntée à Edmond Jabès : « Ma langue maternelle est une langue étrangère ».

Affirmation de l'étrangeté que partage Rosie Pinhas-Delpuech en en faisant la démonstration dans son récit. La langue n'est pas seulement un instrument linguistique, elle est surtout un territoire marqué par une culture et une histoire. Autrement dit, l'épigraphe choisie est l'expression d'une déterritorialisation et d'une dépossession à travers la langue, « ... bien inaliénable et pourtant aliéné » pour citer Kateb Yacine. A cheval entre deux éléments significatifs – la langue maternelle intériorisée et cependant montrée par le sentiment d'étrangeté – l'écrivaine développe l'aptitude de se jouer des frontières : elle questionne les liens avec la langue-mère quand elle entreprend de se raconter dans une langue étrangère adoptée. Derrière l'abandon de l'usage de la langue maternelle se profile sa présence irréductible,

1 En 1946.

2 https://www.youtube.com/watch?v=WOfn_zW3oig, consulté le 03/02/2023.

3 Nous citerons, sans les inclure dans notre corpus d'étude, des ouvrages collectifs auxquels elle a collaboré : *L'étranger*, Jim n° 8, (collectif) Paris, éd. Bleu autour, 2005, *Tel-Aviv Avenir*, (Sous sa direction) Paris, éd. Gallimard, 2008, *Le pays natal*, (Sous la direction de Leila Sebbar), Tunis, éd. Elyzad, 2013.

qui continue de hanter l'esprit de l'écrivaine, jusqu'à la reconquérir en s'immergeant dans l'hébreu qu'elle traduit désormais vers le français.

Par défaut de la « langue maternelle », nous entrons dans celle de l'étranger, demeure hospitalière, confortable et néanmoins révélatrice d'un vide. Mohammed Dib dans *L'arbre à dire* (1998) choisit d'intituler le premier chapitre de cet essai « Je parle une autre langue : qui suis-je ? », ce qui ouvre le champ à une question majeure, celle du rapport à la langue étrangère qui préfigure une mutation identitaire, une transfiguration, un devenir autre éventuellement. Quand la langue maternelle devient une langue étrangère, comment écrire en étant soi-même ? Est-ce à dire que l'usage d'une langue autre que celle maternelle, sème le doute sur la totale vérité que suppose ce récit de Soi ?

Dans le cas de l'auteure-narratrice, le plurilinguisme n'aura de véritable jouissance que lorsqu'elle traduira vers le français des écrivains hébreux. L'épigraphe d'Edmond Jabès introduit plus précisément le motif de l'identité invariablement présent dans les récits de soi.

Nous employons le terme « mosaïque », en tentant de démontrer à la manière de Dällenbach (2001) ce qui distingue le sens propre de l'œuvre d'art de l'Antiquité du sens figuré de la mosaïque moderne. Le théoricien explique qu'en fait, dans la signification littérale, l'on s'attarde plutôt sur l'unité de l'œuvre et à son ensemble, alors que le second sens exalte la « discontinuité des constituants » (Dällenbach 2001 : 52) et leur hétérogénéité. Il révèle qu'« (Elle désigne) un tout en morceaux car elle articule avec netteté la question de l'Un et du multiple, du général et du particulier, la mosaïque comme modèle a également intérêt de pousser en position centrale le problème névralgique de l'ordre et du désordre, d'y apporter une solution.» (Dällenbach 2001 : 58-59)

Le théoricien définit et explique tout au long de son œuvre les constituants de la mosaïque. Elle devient de la sorte un objet esthétique avec des codes qui peuvent s'appliquer efficacement à l'œuvre littéraire. L'un des traits typiques de la mosaïque est son caractère aléatoire et imprévisible qui s'oppose par le fait même à la linéarité, l'homogénéité et la cohérence. Nous considérons le mosaïste comme un « casseur », un casseur de céramique et d'autres matériaux pour recomposer et reconstituer une œuvre. Ainsi, il en est de même pour l'écrivain-mosaïste, il est en droit de casser la narration, son rythme, l'histoire de son récit ou sa trame romanesque. Les permutations, les arrangements, les combinaisons et les substitutions sont des pratiques courantes dans cette entreprise de pavement.

Dans l'écriture de de Rosie Pinhas-Delpuech, nous avons remarqué le même principe, puisque sa principale préoccupation est de recoller les tesselles mémorielles pour reconstituer ce tableau autobiographique où la perception identitaire est à l'image de la mosaïque.

La mosaïque comme objet esthétique symbolise donc la pluralité, un foisonnement d'informations imbriquées, ce qui permet de considérer les différences comme un tout. Nous proposons, à ce stade de notre travail, d'étudier le genre autobiographique, selon cette conception de la mosaïque et à la lumière de ce qui est appelé « transidentité », un concept créé pour désigner toute identité en référence à des éléments culturels divers et variés.

Rosie Pinhas-Delpuech arbore cette caractéristique de transidentité. Elle est au contact de deux, voire trois cultures, pratique plusieurs langues : le français, l'hébreu, l'allemand, l'espagnol et le turc, et produit une œuvre qui s'en ressent car l'inscription culturelle répond au principe de la fragmentation, du morcellement que constitue la mosaïque mémorielle.

Le récit de Delpuech est la retranscription d'une mémoire culturelle, endurent certes mais qui, par moment, est vacillante, elle suit les règles de son propre développement. Ainsi le récit est le lieu où interfèrent souvenirs et oublis, il fixe la réalité en mixant vérité, sincérité et invention, des traits qui nous semblent composer cette écriture que nous qualifierons de mosaïque culturelle, où la transidentité de l'auteure est signifiée. Elle révèle dans un passage : « [...] Le tambour de Ramazan (...) annonçait le repas de l'aube avant de reprendre le jeûne jusqu'au coucher du soleil suivant. Il y avait dans la violence explosive de ce tambour quelque chose qui évoquait les histoires de Dursineh. Quelque chose d'effrayant, de contraignant et de collectif [...] » (Pinhas-Delpuech 2012: 274).

Rosie Pinhas-Delpuech se souvient du premier contact avec la culture de l'Autre, c'est la première manifestation de transidentité. Elle tente de reconstituer le monde effiloché de son enfance et comble les blancs de mémoire par des commentaires relatifs à une certaine prise de position et un engagement se référant à une cause particulière, celle du fait juif et de la cohabitation avec la communauté musulmane.

L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech s'articule autour des langues mais aussi sur l'exil, celui des parents, ainsi que sur l'identité de l'auteure, signifiée par les différents déplacements et pratiques linguistiques. Souvent, Rosie Pinhas-Delpuech explique comment elle est venue au français, dans son pays d'adoption, la Turquie. Partant de cette situation initiale, elle parvient à expliquer son statut d'écrivaine israélo-turque francophone.

Elle explique : « D'une rive à l'autre, la langue est un habit, un habitat. Habiter, manière d'être, dit le dictionnaire, de se tenir, maintien, mise, tenue, vêtement, manière d'occuper une demeure. » (Pinhas-Delpuech 2009 : 24). Les déclinaisons sémantiques du verbe 'habiter' traduisent les maintes postures de Rosie Pinhas-Delpuech au contact des langues.

Dans tous les volets de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, le rapport aux langues est présent, de manière plus appuyée dans *Suites byzantines* (2009) où la diffraction linguistique donne sens à la transidentité. Toutefois, le plurilinguisme, assurément enrichissant, porte aussi une part de douleur et d'étrangeté, qui font obstacle à un enracinement total dans les cultures véhiculées par les langues. L'apprentissage et l'usage d'une langue est subséquent à une situation historique souvent tragique qui perturbe l'ordre existentiel.

La polyglossie se manifeste par la métaphore/métonymie des errances et des escales à travers et dans des pays tous différents les uns des autres. La place des langues dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech dit l'exil, à la fois chance et désarroi. Elle révèle : « Si je traduis du turc, c'est pour transporter une part de ma turquité, de mon étrangeté en français »⁴ (Sebbar 2012 : 20/12/2022), étrangeté jamais surmontée, comme un appel pérenne à l'origine lointaine. L'inassouvissement de la quête de Soi se dit dans la musique des mots qui a quelque chose de mélancolique et de douloureux :

4 Lors d'une conférence en septembre 2012, au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, à Paris, animée par Leila Sebbar pour présenter le recueil de nouvelles *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*. [http://www.akadem.org/sommaire/themes/culture/litterature/litterature-francophone/une-enfance-juive-en-mediterranee-musulmane-09-10-2012-46503_403.php] Consulté le 20/12/2022.

Nos premières insomnies sont enfantines comme aussi nos premières nostalgies et leur musique est une musique de la mort. [...] Leur chant est celui des sirènes, paré du velours chatoyant de la nostalgie, il nous attire vers les ténèbres et l'oubli d'où nous sommes sortis. Pour leur résister dans la nuit, il nous faut un Orphée qui oppose à l'insupportable nudité de la voix pure, à la mortelle séduction qu'elle exerce sur nous, la poésie des mots, la musique d'un instrument. Quelqu'un qui nous empêche de glisser le long des parois lisses de la nuit, des mots, des notes, comme des crampons, pour remonter du fond du puits et donner forme à nos insomnies » (Pinhas-Delpuech 1998 : 16-17).

Qu'elle soit parfois contraignante ou source d'épanouissement personnel, la musique du plurilinguisme à travers l'écriture en contexte d'exil devient sujet de dépassement de Soi dans le récit autobiographique.

La métaphore de la musique est ici intrinsèque au mythe individuel, composante d'une mythologie plurielle. Ainsi, la musique conjugée à l'écriture serait un marqueur identitaire de racines séculaires. L'éclectisme linguistique de Rosie Pinhas-Delpuech induit l'envie irrésistible de parler de Soi et des siens, à travers l'usage de la langue française.

Rosie Pinhas-Delpuech tente de fixer les composantes de son identité en considérant les langues qui l'habitent. Elle se remémore comment le turc, langue imposée à l'école, est devenue un instrument de la connaissance du monde et de son Histoire.

1. Le turc, langue d'apprentissage obligatoire

« J'ai voulu écrire l'histoire du turc, de mon turc. C'est une langue que j'ai refoulé pendant près de vingt ans. [...] Il était resté en moi, avec sa musique, ses contes, l'affect de ma petite enfance » (Pinhas-Delpuech 1998 : 41). Par l'appropriation de la langue turque, la dimension mémorielle qu'elle enclenche dans le processus d'écriture, se profile la perspective autobiographique. Ainsi, dès les premières lignes de *Suites byzantines* (2009), elle décrit comment elle a appris à découvrir le monde dans cette langue :

Poyrazsokak, si tu te perds, tu diras que tu habites *Poyraz sokak*. Répète : Poy-raz so-kak. C'est la première adresse de l'enfant dans l'espace. Et l'unique. Le temps venu, toutes les autres s'effaceront. Il restera celle-ci, un point lumineux dans la nuit. (Pinhas-Delpuech 2009 :11)

La dénomination turque a ici pour unique fonction de désigner le statut d'étrangère de l'enfant qui n'a aucun repère dans l'espace. La langue turque sera désormais la barrière à franchir pour gagner une certaine sécurité.

Rosie Pinhas-Delpuech explique en traduisant au lecteur : « Poyraz sokak est une rue en pente raide où s'engouffre le vent du nord, où la neige tourbillonne à gros flocons en hiver » (Pinhas-Delpuech 2009 : 11). Elle continue sa présentation en démontrant que l'apprentissage du turc relève de l'ordre de la nécessité existentielle :

La rue du vent du nord, c'est ainsi qu'elle s'appelle, et c'est ainsi que l'enfant l'entend quand elle ne sait encore aucune langue et qu'elle parle comme elle respire, sans savoir encore qu'elle parle ni quelle langue elle parle. (Pinhas-Delpuech 2009 : 11)

L'apprentissage du turc est au cœur du roman et l'on peut affirmer que c'est une quête linguistique qui tient lieu de moteur de la narration. L'auteure-enfant dans ce texte entre dans la vie du monde extérieur par le truchement de la langue turque. Progressivement, elle entre dans une phase d'assimilation, d'intériorisation de cette langue et qui commence par le jeu d'associations phonétiques avec ce qui l'entoure :

Dans « poy-raz », elle entend la douce mouillure du « y » comme *yaya*, sa grand-mère aux cheveux cotonneux qui vient la garder parfois et lui raconter des histoires, et le tranchant du « raz » comme le bruit du rasoir du père, les lames aiguisées qu'il ne faut pas toucher, la bise qui souffle dehors et qui peut faire glisser, tomber et se casser, le bzzz des abeilles qui piquent le doigt. Et, dans *sokak*, elle n'entend pas la douceur du mot *rue* mais quelque chose qui pique, qui casse, qui écrase, qui est le dangereux dehors. (Pinhas-Delpuech 2009 : 12)

Langue de la socialisation qui commence à l'école et avec le contact du dehors, l'apprentissage de la langue est aussi celui de l'espace. Elle tracera son chemin, la graphie à l'image de la topographie comme le démontre cet extrait :

Yol est le mot turc pour dire chemin. La première année à l'école primaire, les élèves n'écrivent qu'en lettres majuscules, YOL est un mot facile à écrire et amusant. La symétrie des deux branches du Y puis la rondeur du O comme un ballon et les deux traits du L, perpendiculaires et inégaux. Trois lettres qui forment un tout petit mot compact pour désigner un long chemin sinueux, avec des rues fourchues comme le Y, des places et des carrefours ronds comme le O, des rues à angle droit comme le L. (Pinhas-Delpuech 2009 : 65)

Ainsi, dans un premier temps, la langue est un instrument, objet à découvrir qui donne lieu à une description :

L'enfant a un père, elle ne veut pas d'Atatürk comme père, ni de son œil bleu pour remplacer le Blaupunkt omniprésent de la maison. Mais impossible d'y échapper au-dessus du tableau noir. Plus perçant que la pointe du couteau de la grand-mère, il surveille les A et B et C des vingt-neuf lettres de l'alphabet turc. Le premier qu'elle apprend et le plus long. Avant les vingt-six lettres du français et les vingt-deux lettres de l'hébreu. Obscur et énigmatique parcours dont l'enfant, comme Alice, a la clef qui l'a conduite à d'illisibles aventures. De la pointe du crayon serré entre les doigts crispés, le dos courbé sur sous le double regard sévère de l'institutrice en tablier noir et du buste en noir et blanc, elle s'applique et persévère. L'alphabet s'apprend dans l'ordre, en lettres majuscules, indépendamment des mots et des phrases qu'il permettra de composer. Les traces noires sont la transcription de sons, on trace ce qu'on entend, l'alphabet turc est phonétique, l'enfant l'apprend comme un solfège. L'apprentissage est sec et irrévocable (Pinhas-Delpuech 2009 : 60-61).

En se familiarisant avec la graphie turque, l'auteure-narratrice pénètre son Histoire :

C'est lui, enseigne la maîtresse, qui a doté le pays de l'alphabet latin, qui a offert aux enfants ces lettres si simples et claires à dessiner à la place des lettres langoureuses et rétrogrades de l'ancien

turc arabisant des sultans dépravés, c'est lui qui a ouvert le pays au monde et à la modernité. L'enfant aime cet alphabet d'ouverture et de modernité. Elle aussi veut quitter les tapis aux motifs en arabesques lascivement imbriqués les uns dans les autres comme l'écriture décadente des sultans dépravés. C'est toujours lui, Atatürk, apprend-elle, qui a ressourcé la langue en allant puiser des mots et même son nom dans le creuset d'où elle est sortie, l'Asie centrale. Citoyen, parle turc, fais le ménage des vieux mots arabo-persans (Pinhas-Delpuech 2009 : 61).

Apprendre la langue turque est un combat journalier qu'elle affronte par nécessité vitale et avec une conscience aigüe de l'altérité :

Byzance, dont elle apprendrait à l'école la gloire et la décadence, le luxe et le dénuement, l'érudition et la barbarie, serait revêtue de ce double masque de sainte et de Gorgone. Comme le « z » de *poiraz*, elle serait la bise qui souffle sur la ville des hauteurs du Bosphore et de la très proche Russie ; la cruelle et perfide sorcière qui arrache les langues, et cruelle en turc se dit *zalim*, toujours avec ce « z » qui zèbre la ville de part en part. Mais elle serait aussi douce et langoureuse, comme Byzance qui rimait avec aisance, confiance. Des sentiments que l'enfant éprouvait quand le poêle chauffait, que les coussins du cosy l'abritaient, qu'il y avait pas âme qui vive autour d'elle et qu'elle s'abandonnait tout entière dans le silence épais de la lecture, s'enfonçait en turc dans les forêt touffues, déroulait mot après mot, phrase après phrase et page après page les méandres obscurs de ces contes énigmatiques (Pinhas-Delpuech 2009: 48).

A travers ces souvenirs, l'écrivaine se laisse aller à raconter des impressions empreintes de tendresse, des sentiments douillets rehaussés du confort dans lequel vivait l'enfant. Elle nous exprime ses émotions nées de ses lectures, ce qu'elles lui procurent, ce qu'elles lui offrent de la connaissance du monde. Le « z » de la langue, phonème rude et aiguisé, n'est que moyen propice pour rappeler les fastes byzantins d'antan.

Le rapport à la langue turque la désigne comme une greffe au milieu des langues premières de l'intimité. C'est un rhizome qui s'est développé au contact de la terre d'accueil. Avant d'être dompté pour devenir un instrument de travail – de traduction – le turc dit, initialement, l'étrangeté. Qu'en est-il des autres langues ?

2. L'espagnol et l'allemand : langues marâtres⁵

L'anthropologie et la psychologie nous apprennent que la langue maternelle structure la personnalité de l'enfant de la naissance jusqu'à l'entrée à l'âge adulte. La langue prend le relai du cordon ombilical coupé. Elle le restaure en quelque sorte. Ainsi, la langue symbolise d'abord la filiation maternelle. Or, dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, nous lisons cette phrase : « Le soir, quand le père est parti écouter de la musique, la mère chante à l'enfant des mots dans la langue interdite » (Pinhas-Delpuech 2009: 19), sa langue maternelle est une langue qui se parle et s'écoute par effraction, par transgression de l'interdit. Voilà qui ins-

5 Nous empruntons cette expression à Assia Djébar, qui dit, dans *L'amour, la fantasia* : « Le français m'est langue marâtre. Quelle est cette langue-mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfouie ? [...] Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe » (Djébar 1985 : 240).

talle la culpabilité, voire le trauma de l'absence. L'interdit de la langue c'est la destruction d'un ordre symbolique nécessaire à l'équilibre psychologique :

Quelle est ta langue mère ? demandent entre eux les enfants à l'école. Question embarrassante qui laisse l'enfant sans réponse. Elle n'a pas de langue mère. Sa langue mère est la langue père mais cela ne se dit pas. Il n'y a pas de langue paternelle, il n'y a de langue que maternelle. Une langue émanant d'une terre, fût-elle lointaine, chantée par une mère au petit d'homme pour que ce chant soit plus tard une passerelle entre lui et les autres, entre son histoire et celle des autres, et qui l'inscrive dans une appartenance à une communauté humaine. (Pinhas-Delpuech 2009 : 61)

La confusion dans laquelle se trouve l'enfant dit la douleur qui gère son rapport à la langue maternelle. Et pour l'auteure, enfant qui se raconte, il s'agit de percer le secret à l'origine de l'interdit. Une remontée dans le temps s'impose comme une démarche cathartique. De fait, c'est dans cette visée que l'écriture autobiographique prend tout sens. Rosie Pinhas-Delpuech se plie à cet exercice semblable à un geste de suture pour lever les énigmes de son H(h)istoire et être dans l'intelligibilité totale de sa vie.

Si dans les temps contemporains, avec l'avènement de la laïcité, le multilinguisme est perçu comme un progrès de la pensée moderne, il semblerait qu'initialement, la langue soit dotée d'un caractère sacré, inviolable, comme le laisse supposer ce passage :

La grand-mère quitte des yeux la chaussette qu'elle reprise et lui demande ce qu'elle fait. Une tour, mais elle s'écroule. C'est parce que tu veux la faire trop haute, comme les hommes de Babel, lui dit-elle un peu sévère, et elle lui raconte une histoire qui n'est pas sur les cubes. Un jour, il y a longtemps, les hommes ont voulu être aussi forts que Dieu et construire une tour qui aille jusqu'au ciel, mais Dieu a décidé de les punir de leur orgueil et a mélangé leurs langues. (...) Comme la radio, quand elle s'amuse à tourner très vite le bouton et qu'on parle toutes sortes de langues. Elle imagine une tour de Babel enfermée à l'intérieur, avec des petits bonhommes qui s'agitent et le « dio » de la ra-dio qui les voit et les punit de son grand œil vert. La grand-mère dit souvent *Dio santo* dans l'espagnol qu'elle parle avec la mère. Elle dit aussi que Dieu voit tout, partout, comme la radio qui capte tout, partout. Tout ? demande l'enfant. Oui, tout. Partout ? Partout. (...) Le regard de ce Dieu juif qui voit tout, caché sous la prune verte de la Blaupunkt bleue qui capte tout, plonge l'enfant dans un silence sidéré (Pinhas-Delpuech 2009 : 30).

Dans l'ordre de la lecture de cet extrait, le mélange des langues est une punition divine. Dans le Tohu-bohu des langues, personne ne s'entend, personne ne s'écoute :

La mère et la grand-mère crient dans une langue, la bonne et la mère dans une autre, l'enfant ne comprend ni l'une ni l'autre. Il y a de la colère et du désordre dans les mots et dans les choses et, quand la mère et la grand-mère chuchotent, c'est pour que l'enfant ne comprenne pas ce qu'elles disent. Ça pique, ça gratte, ça serre comme l'élastique de la culotte, les lacets des chaussures, les pattes du bonnet sous le menton, et on ne sait pas dire, encore, alors on tire là où ça gêne. Mais les mots ça pique, ça gratte à l'intérieur des oreilles, dans la tête. (Pinhas-Delpuech 2009 : 20)

Le mélange des langues serait l'expression de la déperdition de l'humanité qui s'éloigne de Dieu et donc, de la langue originelle, celle d'Abraham, son intercesseur auprès des Hommes. Il s'agit bien de ce « Dieu Juif », est-il mentionné, omniprésent, omnipotent. Evoquer ce Dieu dans la langue espagnole, c'est faire de cette langue le véhicule d'une religion et de sa mythologie. Aussi, lorsque la narratrice parle de l'espagnol, langue interdite, c'est aussi pour dire de manière métonymique la période de l'Inquisition, durant laquelle l'interdiction du Judaïsme rappelle le sacrilège de Catherine et Ferdinand de Castille qui ont chassé Juifs et Musulmans d'Andalousie. Cette histoire est au fondement de l'interdit de la langue espagnole, adoptée par défaut de l'hébreu, originel et sacré :

Ni le juif espagnol ni l'allemand de la mère ne répondent à ces critères⁶. L'un est domestique, l'autre une greffe contre nature. Les juifs ont-ils une langue maternelle ? Les enfants insistent comme l'homme au registre autrefois. Quelle langue parlait ta mère quand elle était enfant ? Quelle langue te parle-t-elle ? Questionnement infailible des enfants (Pinhas-Delpuech 2009 : 62).

Le juif des espagnoles est la langue des femmes de sa famille. L'allemand est une langue apprise par la mère à l'école sous le régime hitlérien, donc langue de la contrainte, langue de l'usage quotidien ; domestique, dépourvue de toute charge culturelle. Ni l'espagnol ni l'allemand ne recouvrent une dimension ontologique. Pourtant il est question de « l'espagnol des Juifs » qui diffère de l'espagnol standard, c'est-à-dire un espagnol sédimenté de l'apport religieux et culturel des Juifs installés en Ibérie.

Elle révélera encore :

La mère n'a pas de langue pour parler à l'enfant. Le français lui est étranger, elle le parle à contrecœur, ils ne se sont pas adoptés. Elle parle l'espagnol des juifs avec la grand-mère, mais on ne le parle pas à l'enfant, on dit que ce n'est pas une langue, ça ne s'écrit pas, ça ne s'apprend pas à l'école, il n'y a pas de livres dans cette langue, c'est juste un parler de maison qui a l'odeur et la saveur du bouillon de poulet aux cheveux d'ange de la grand-mère ou la sonorité grinçante et aigrillarde des paroles méchantes. La langue de la mère est l'allemand appris dès l'âge tendre puis du temps de l'Ogre, à la *Deutsche Oberrealschule* dont la seule évocation lui fait venir le rose aux joues et des lucioles dans les yeux. A cause de *Deutschland über alles* que la mère fredonne involontairement parfois, l'enfant entend *überallschule*, l'école qui est au-dessus de toutes les écoles, de celle du père, des tantes et des grands-mères (Pinhas-Delpuech 2009 : 21).

De la première langue maternelle, l'espagnol des juifs, elle en connaît les sons et la mélodie savoureuse, les odeurs domestiques et la désobéissance des injures. Mais l'interdiction de cette langue mystérieuse et inquiétante n'a pas quitté son enfance.

Par ailleurs, l'allemand est une autre langue « maternelle », même si elle a été imposée par le régime nazi. L'allemand, langue interdite, pour s'éloigner du cauchemar qui a décimé la communauté.

6 Celui d'être langue maternelle.

Les langues : carte(s) d'identité plurielle. L'écriture autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech, entre traumatismes historiques et enjeux linguistiques

Mais cette langue est interdite. Comment peux-tu encore aimer l'allemand après ce qui s'est passé, après ce qu'ils nous ont fait, dit la belle-famille chez qui l'Ogre est passé. D'ailleurs ça se sent. La maison de l'autre grand-mère est froide et grise comme ces palais abandonnés des contes de fées après le passage des catastrophes (Pinhas-Delpuech 2009 : 22).

Du fait de l'Histoire, les langues espagnole et allemande sont tout à la fois un dedans et un dehors pour la mère de la narratrice qui, par-delà les mots, ne retient que leur musicalité. La musique, langue universelle qui s'adresse d'abord aux sens et aux tréfonds de l'humain :

De loin en loin, après que le père a couché l'enfant et qu'il est reparti écouter la musique, la mère vient s'agenouiller au bord du lit et, la tête posée sur la couverture, chante : *Schlafe, Schlafe ou GutenAbend, gutNacht / Mit Rosenbedacht / Mit NägleinBesteckt / Schlupfunter die Deck / Morgenfrüh, wenn go twill, / Wirst du wiedergeweckt*. Un soir, elle avait même posé la main sur le petit front et caressé doucement la racine des cheveux, la voix était douce et mélodieuse, les mots coulaient et s'enchaînaient, le chant se déroulait comme un ruban de velours dans le noir. L'allemand n'était plus la langue des secrets dont l'enfant était exclue, ni cette chose trouble et obscure qui la faisait tousser « après ce qui s'est passé », mais une berceuse, des mots et une musique avec lesquels de tout temps, dans toutes les langues, une mère berce son enfant dans sa langue maternelle, éloigne ses démons, apaise ses peurs, chasse les ogres et les sorcières. (...) Ce n'est qu'en chantant ces mots dans cette langue, son unique, que, de loin en loin dans la nuit, elle écoule son chagrin et la peur que de nouveau la nuit emporte un enfant sur ses ailes noires et silencieuses (Pinhas-Delpuech 2009 : 21-22).

Dans la famille de l'écrivaine, l'allemand est synonyme de malheur, de secrets, de violence subie par le régime hitlérien laissant des séquelles irrémédiables. Or, malgré les souvenirs douloureux, la mère tente de les surmonter en ouvrant une brèche : l'appropriation de la langue allemande par le biais du chant, langue comme expression artistique, langue dont elle retient le lyrisme. Ainsi, tout ce que peut véhiculer l'allemand, autrement dit tout ce qui est tragique, confidentiel, fâcheux et grave, ne pourra être que deviné dans l'esprit de l'enfant, imaginé et restauré avec ses propres images et ses propres mots. Cette langue de la mère ne dira jamais l'enracinement puisque c'est celle de la scission. Pour l'enfant, l'allemand occupe la crypte obscure au plus intime de l'histoire familiale. La langue allemande est devenue une zone scellée par le silence et le traumatisme familial :

Pendant un temps bref mais houleux, le doux allemand des berceuses devient celui, conquérant et falsificateur, d'un régime vociférant dont les échos s'infiltrèrent inévitablement entre les murs du lycée germanique. La mère, adolescente, s'imprègne d'une idéologie et se réclame des Teutons que la belle-famille traite de Boches qui, par une ironie des langues entretissées, veut dire, en turc, vide, creux. Comme un masque qui voudrait se faire passer pour un vrai visage (Pinhas-Delpuech 2009 : 23).

Ici, quelques morceaux de l'histoire familiale sont confiés à la petite fille. L'histoire des langues de son enfance est une plongée dans l'Histoire douloureuse. Du malheur naît aussi la lumière qui fait entrevoir la nécessité d'embrasser l'hébreu. Elle dira :

Les années ont passé. J'ai continué de faire circuler des mots d'une langue dans l'autre, de m'aventurer toujours plus loin dans l'hébreu qui me construit à mesure que, mot à mot, je le fais passer dans le français, dans mon français. Comme s'il en avait besoin, ou que je comblais un trou d'amnésie (Pinhas-Delpuech 2007: 11).

Le métier de traductrice, de l'hébreu vers le français, est la voie choisie pour ramener sur la scène du présent ce qui a été occulté autrefois, c'est « combler un trou d'amnésie... », c'est reconstruire une identité brimée par l'Histoire. La traduction devient acte d'engagement et quelque part une revanche sur la triste histoire du passé.

La langue est, dans ce cas, un réceptacle de données socio-historiques qui président à une mémoire douloureuse. De ce point de vue, le rapport à la langue rend compte de la conjugaison de l'affect et de l'intellect qui donne à lire une écriture où les enjeux identitaires sont au premier plan. La langue devient habitat, langue de l'intériorité à même de traduire un Moi et un imaginaire.

Nous allons voir dans le point qui suit, comment et par quels moyens le français sera élu langue d'écriture, élu parmi les autres langues par Rosie Pinhas-Delpuech.

3. Le français du père : langue d'usage et d'écriture

Si le turc, l'espagnol, l'allemand disent, à des degrés différents, l'étrangeté et la douleur, le français a un tout autre statut. Il serait le versant lumineux de la Babel des langues de la narratrice.

Elle révèle : « Tout mon travail consiste à me traduire en français, qui est ma langue de base, mais non ma langue maternelle » (Sebbar 2012)⁷, la distinction est signalée, conditionnant ainsi le rapport avec les deux langues : la langue maternelle et la langue au fondement de l'être.

Le français, langue étrangère, est devenue la langue d'adoption de la famille. Langue séductrice, du fait du père mélomane, lettré, cultivé, qui a su faire aimer, avec détermination, cette langue. Le français sera la langue de communication, langue de travail, langue de la création littéraire.

L'aura du père est liée à celle de la langue française au pouvoir quelque peu magique : « Le père parle, l'enfant écoute. Ses mots tombent dans l'espace un par un, apaisants, lumineux. Ils dissipent la peur et apprivoisent chaque recoin de ce monde hostile où les objets ont des yeux, les tables et les chaises des pattes de lion, où l'obscurité abrite des monstres prêts à surgir et engloutir les enfants. » (Pinhas-Delpuech 2009 : 16)

Lumière, paix, sérénité s'installent avec la langue française. Les mots du français produisent un effet « apaisant », qui consolide davantage la relation entre le père et sa fille. Fervent défenseur de la culture française, elle dira à son propos :

Dans l'autre maison, celle de la grand-mère paternelle, en guise du grand œil vert de la *Blaupunkt*, le gramophone de *His Master's Voice* avec l'image d'un chien qui écoute la voix d'un maître invisible, les livres de jeunesse du père, Dickens, Dumas, Daudet dans la collection Nelson, avec un « N » comme Napoléon, dont le buste en bicornes tient compagnie

⁷ Interview, September 2012. [http://www.akadem.org/sommaire/themes/culture/litterature/litterature-franco-phone/une-enfance-juive-en-mediterranee-musulmane-09-10-2012-46503_403.php] Consulté le 20/12/2022.

Les langues : carte(s) d'identité plurielle. L'écriture autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech, entre traumatismes historiques et enjeux linguistiques

à celui du compositeur sourd, et, sur une petite radio silencieuse, à jamais coupée de la rumeur du monde, comme ces urnes qui contiennent les cendres des défunts chez les familles bouddhistes, la photo du petit fils tué en Alsace-Lorraine par une balle allemande, à côté de celle du grand-père qui semble veiller sur lui. (Pinhas-Delpuech 2009 : 24)

Le père, figure tutélaire universelle, transmet un héritage culturel français déterminant dans le processus d'éducation de l'enfant. Ici, la figure paternelle a le rôle de guide culturel, de maître spirituel qui initie l'enfant à l'Autre, à son pays et à sa langue. Contrairement aux idées reçues qui font de la relation père-fille une situation traitée sous le focal œdipien, l'auteure confie aux lecteurs les souvenirs d'un père aimant, pour lequel elle éprouve tendresse et reconnaissance.

Notons que Rosie Pinhas-Delpuech se définit comme un *No man's langue*. Sa naissance dans une famille où l'on parle plusieurs langues se vit comme un poids difficile à porter. En tant qu'enfant, les différents signes linguistiques la conduisent dans un dédale dont il faudra s'en sortir. Cela se fera avec le processus de création, d'abord par la traduction, ensuite l'écriture de Soi. Elle dira dans *Suites byzantines* : « No man's langue pour l'enfant, avec, derrière elle, le turc laissé à regret et l'allemand éliminé, et, au bout du chemin, le français encore incertain. » (Pinhas-Delpuech 2009 : 107).

Dans ce texte, l'auteure amorce une comparaison entre l'allemand de sa mère, langue apprise à l'école, et le français, langue du reste de la famille mais surtout la sienne, langue qu'elle apprend dès l'enfance et maîtrise de mieux en mieux :

Elle (sa mère) crie, elle se fâche. J'étais heureuse à l'école. On était toute une bande, garçons et filles, on s'amusait, la gymnastique, les chants, les hymnes les excursions, qu'est-ce qu'on s'amusait. Vous trouvez que vos pensionnats c'était mieux, les croix, les uniformes, la discipline, quelle tristesse. Et votre français, c'est maniéré, diplomatique, l'allemand c'est franc, viril, on dit les choses carrément, sans détours. Sous la fine poudre de riz qui couvre la pâleur anguleuse de la belle-famille, le teint blêmit. Carrément ? Sans détours ? Comment peux-tu encore dire ces mots après ce qui s'est passé ?

L'enfant entend ces mots du plus loin qu'elle se souvienne. Deux langues dressées l'une contre l'autre, l'allemand et le français que les retombées de la guerre, les méandres de l'histoire, les tribulations des langues et des cultures ont fait échouer sur les rives du Bosphore et s'imbriquer dans l'histoire d'une famille particulière. (Pinhas-Delpuech 2009 : 23)

Ce que le lecteur retient de cette confrontation des langues familiales, c'est que l'allemand de la mère se dresse contre le français du père. Mais du fait que l'allemand soit la langue de « l'Ogre », le français, langue « pacificatrice », serait la langue qui rassemble les membres de sa famille :

Ainsi, sur les rives du Bosphore, loin de leur terreau d'origine, les langues adoptives ont dessiné deux mondes que la paix n'a pas encore touchés, où l'allemand perverti érigé en bravade se dresse contre le français endeuillé et drapé en mode de vie. Tous deux campés dans un geste de mort (Pinhas-Delpuech 2009 : 24).

La langue française s'avère un refuge intime où l'enfant prend progressivement confiance :

Les mots du français lui aménagent un îlot, un radeau où se poser dans cette mer hostile. Ils ont une forme, un contour dans l'espace, comme le jeu de construction avec lequel le père construit des palais que l'enfant n'arrive jamais à refaire. Quand elle essaie d'assembler les pièces de bois, tout s'écroule. Lui pose délicatement une arche entre deux cylindres puis un triangle par-dessus et forme ainsi un portique, des marches, des colonnes, un étage et des fenêtres, tout se tient, rien ne s'écroule. Elle ne sait pas faire de longues phrases. C'est comme marcher. (Pinhas-Delpuech 2009 : 21)

L'apprentissage du français signe l'ouverture sur le monde. Dorénavant seule et en situation de responsable, elle assumera ses choix linguistiques sans pour autant léser une langue ou une autre. Le français deviendra langue de création et de traduction.

Dans *Anna, une histoire française* (2007) elle se confie :

J'ignore jusqu'à aujourd'hui la cause de l'amour fou pour cette orthographe, de cette jubilation enfantine à conquérir l'arbitraire souverain de la langue. Peut-être que l'écriture phonétique du turc me paraissait d'une facilité enfantine et que la difficulté du français était à la mesure de celle de grandir ? Peut-être à cause de la surprise que ménage le français écrit, du décalage entre ce que l'oreille entend et ce que l'œil lit, comme les notes agglutinées d'une partition musicale qu'il faut jouer pour l'entendre dans toute sa plénitude et ses dissonances ? Ou de cette détresse muette face à l'absence, au milieu de toutes ces langues, de tous ces lieux, d'un point fixe où se poser et que le français semblait offrir ? Ou pour d'autres raisons encore, insondées, tapies dans les couches souterraines d'une langue humaine ? Le français paternel, avec l'amour quasi patriotique qui lui était porté, avec l'épaisseur d'une histoire dont j'entendais peut-être sans le savoir tout le poids caché, s'était présenté tel un solfège, une écriture à déchiffrer et à entendre en silence. Plus encore, il s'était transmué, dans le bref temps d'un été, en horizon d'espérance, en utopie vers laquelle convergeaient toutes les nostalgies ataviques des langues et des lieux perdus. (Pinhas-Delpuech 2007 : 28-29)

Cet extrait révèle toute la passion que porte l'auteure au français : avec son orthographe, ses sons et la culture véhiculée, cette langue exerce un effet indéniablement séducteur, et par conséquent, devient l'un des composants identitaires. Le parallèle entre les surprises prodiguées par cette langue, et celle que recèle les histoires familiales est frappant, l'apprentissage du français devient dans ce cas comme une quête familiale afin d'élucider les mystères du passé : « Pour pouvoir m'aménager une vie possible dans ce français d'adoption, je croyais avoir à remonter le plus loin possible dans une histoire que je n'avais pas choisie de porter. » (Pinhas-Delpuech 2007 : 47)

Adoptant la langue française, Rosie Pinhas-Delpuech se trouve dans une situation de rupture, ou plus précisément de l'entre-deux hallucinant : l'amour de la langue ne peut occulter les horreurs de l'Histoire :

J'ai grandi dans cette zone du milieu, entre père et mère aimants et antagonistes, exposée aux forces contradictoires des deux champs.

Les langues : carte(s) d'identité plurielle. L'écriture autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech, entre traumatismes historiques et enjeux linguistiques

Ma langue française porte la marque de cette schize. A mesure que j'avancais dans la forêt inextricable des contes de Grimm et de Perrault, ces données se sont mises sur mon chemin. J'en ai fait la découverte hébétée, relisant ces mots de W.G. Sebald en guise de boussole dans l'opacité silencieuse de ce temps de l'immédiat après-guerre où je suis née : « Que signifient ces similitudes, recoupements et correspondances ? Ne s'agit-il que d'illusions du souvenir, d'aberrations des sens ou d'hallucinations, ou encore de schémas s'inscrivant dans le chaos des rapports humains, incluant tout autant les vivants que les morts, selon un programme qui nous est incompréhensible ? » (Pinhas-Delpuech 2007 : 89)

Le panel des langues sur lesquelles disserte l'auteure recouvre deux fonctions, celle de désigner la diversité culturelle et tout autant servir un discours sur l'Histoire et les histoires familiales. Nous retiendrons que la richesse du plurilinguisme de l'écrivaine s'érige sur le chaos du passé tourmenté de sa famille, de sa communauté.

Dans l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech, langues, cultures, identité et mémoire communautaire s'imbriquent pour faire du récit une « synthèse de l'hétérogène » (Dällenbach 2001 : 25). Rosie Pinhas-Delpuech semble réussir le pari de partir d'un noyau, celui du désir de parler de Soi, pour constituer une toile mémorielle. De la sorte, elle réinvente, en somme, l'objectif premier d'une autobiographie. Le « Je » est comme déclassé. Il est là pour recoller des morceaux d'une Histoire étalée sur le temps et l'espace. En cela, l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech se présente comme un puzzle, une mosaïque.

Ce travail de reconstitution devient l'essence de l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech qui donne à lire une autobiographie particulière où le « Je » auctorial se dit à travers les langues filiales tout en se conjuguant au « nous » historique, une manière de dire que l'Histoire communautaire aux ramifications familiales ne peut être occultée.

BIBLIOGRAPHIE

DALLENBACH, Lucien (2001) : *Mosaïques*. Paris : Seuil.

PINHAS-DELPUECH, Rosie (1998) : *Insomnia, une traduction nocturne*. Paris : Actes Sud.

(2007) : *Anna, une histoire française*. Paris : Actes Sud.

(2009) : *Suites byzantines*. Paris : Actes Sud.

(2012) : « Elle s'appelait Dursineh », in : Sebbar, L. *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*. Paris : Bleu autour.

DIB, Mohamed (1998) : *L'arbre à dire*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (1985) : *L'amour, la fantasia*. Paris : J.-C. Lattès.

MAALOUF, Amin (1998) : *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset.

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE

Sarah Kouider Rabah est maître de conférences et chercheuse en Littératures francophones à l'université Blida 2 – Lounici Ali, Algérie. Ses travaux se consacrent à l'autobiographie francophone et à ses différentes digressions formelles, ainsi qu'aux multiples formes

de représentation de l'Histoire. Sa thèse de Doctorat (2016) portait sur les fluctuations de l'écriture de Soi, la retranscription de l'Histoire communautaire et le devoir de mémoire dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. A son actif, de nombreux articles scientifiques et plusieurs conférences et communications animées en France, au Portugal, au Liban, aux USA et en Algérie, autour de la littérature francophone en général, africaine en particulier.

Elle s'intéresse actuellement aux témoignages historiques des femmes algériennes, à travers un travail de collecte de récits de vie et de biographies, édité ces cinquante dernières années, en préparant une deuxième thèse doctorat au Mans université, sous la direction de Sylvie Servoise, Laboratoire 3L.A.M.

A son actif, elle compte une participation à *Lire l'Afrique, L'Anthologie des littératures d'Afrique*, Blida, éd. Du Tell, 2010, au *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française, 1990-2010*, Alger, éditions Chihab, 2014, ainsi que plusieurs articles publiés en Algérie et en France.

Date de réception : 14-01-2023

Date d'acceptation : 06-02-2023

“CETTE ÉTRANGÈRE QUE JE SUIS” : IMMIGRATION, PLURILINGUISME ET CONTESTATION (COPI, NELLA NOBILI)

(“The Stranger That I Am”:

Emigration, Plurilingualism and Protest (Copi and Nella Nobili))

Anne-Laure Rigeade (UPEC)*

Univ. Paris Est Créteil

Abstract: The Argentinian Copi and the Italian Nella Nobili both immigrated to France and to the French language. But if a large part of their work was written in this foreign language, their mother tongue and other languages, far from disappearing, fuel these writers' creativity, in a hidden but also in a visible way. The text's literary plurilingualism is one of the reasons why such works remained in the margins of French literature, a phenomenon that was accentuated by the fact that Copi and Nobili, as foreigners, wrote about marginalization. Minor and on the margins, their works express political and aesthetic protest.

Keywords: Copi, Nobili, Immigration, Literary plurilingualism, Minor Literature, Genetic Criticism.

Résumé : L'Argentin Copi et l'italienne Nella Nobili ont en commun d'avoir immigré en France et en français. Mais, si une large partie de leur œuvre est écrite dans cette langue étrangère, la langue maternelle comme les autres langues, loin de disparaître, nourrissent, de façon latente ou manifeste, le processus de création, comme le montrent les archives en particulier. Ce plurilinguisme d'écriture contribue à marginaliser les œuvres des deux auteurs au sein de la littérature française, phénomène accentué par le fait que les étrangers Copi et Nobili écrivent le mineur. Marginales et mineures, ces œuvres sont porteuses d'une forme de contestation politique et esthétique.

Mots-clés : Copi, Nobili, Immigration, Plurilinguisme littéraire, Littérature mineure, Critique génétique.

* **Adresse de correspondance :** Mme Rigeade – UPEC Maison des Langues et Relations Internationales Site du Mail des Mèches - Rue Poète et Sellier 94000 Créteil. LIS, F-94010, CRETEIL, FRANCE. ITEM – équipe “Multilinguisme, traduction, création” (anne-laure.rigeade@u-pec.fr)

Rien ne semble rapprocher Copi et Nella Nobili. L'argentin Copi écrit une œuvre fantasque et légère, peuplée de personnages d'homosexuels excessifs et loufoques. D'abord exilé en famille, enfant, en raison des positions anti-péronistes de son père, puis installé en France dès 1963, il est dessinateur pour des journaux comme *le Nouvel Observateur*, *Charlie Hebdo* ou encore *Hara Kiri*, avant de publier des pièces de théâtre, dans lesquelles il jouera, ainsi que des récits. L'italienne Nella Nobili se tourne vers une poésie traversée d'éclats de colère et de passion, nourrie de l'expérience de ses années de travail à l'usine comme ouvrière : née à Bologne en 1926 dans une famille pauvre, elle doit travailler très jeune mais acquiert à Rome une notoriété comme « poétesse-ouvrière »¹ grâce à ses poèmes en revue puis à son recueil, *Poesie* (1949), « avant de quitter la France », où elle publie notamment *La jeune fille à l'usine* (1978). Néanmoins, ces deux écrivains, contemporains l'un de l'autre même s'il ne se sont sans doute pas fréquentés, ont émigré à Paris dans les années 1950-60, Nobili en 1953 et Copi en 1963 et ont, peu après, commencé à publier une œuvre en français, jusqu'à la date de leur mort, respectivement en 1985 et 1987. Le dramaturge, romancier et dessinateur argentin et la poétesse italienne partagent un espace linguistique, celui des langues romanes, celui du choix du français, celui d'un plurilinguisme d'écriture entre ces langues. Les traiter ensemble fait donc surgir des questions communes : comment caractériser le changement de langue dans leur parcours de migration mais aussi de création ? Signifie-t-il un simple transfert (de langue, de tradition) ou pluralise-t-il la création ? Quelle position dans l'espace littéraire conduit à adopter cette « singularité », pour reprendre l'expression de Robert Jouhanny à propos des auteurs devenus francophones par choix ? Nous commencerons par décrire la migration qui a marqué leur parcours d'écrivain et qui les a conduits à changer de langue. Nous serons alors amenée à interroger les conséquences de cette migration linguistique dans le processus créatif. Enfin, la singularité de ce choix de création entre les langues place ces écrivains dans une forme de marginalité que nous analyserons à travers la catégorie du « mineur », avec toute la force de contestation que celle-ci porte.

1. De l'émigration au translinguisme ?

1.1. L'émigration vers Paris

Le choix de Paris, dans le cas de Copi, pour s'adonner à la passion du théâtre et, dans le cas de Nobili, pour fuir la société littéraire romaine, qui l'enfermait dans l'image de la poétesse-ouvrière², peut s'expliquer par son statut de « capitale de l'univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde » (Casanova 1999 : 41). Selon Casanova, une convergence de données politiques, à la suite de la Révolution française, historiques et culturelles a en effet doté Paris d'une aura singulière : « Liberté politique, élégance et intellectualité dessinent une sorte de configuration unique, combinaison historique et mythique, qui a permis, dans

1 Voir par exemple, l'un des premiers articles publiés sur son œuvre en Italie par Giuseppe Galassi dans *Il Giornale della sera* : « Da Zanarini ho incontrato Nella Nobili, la poetessa operaia » (mercredi 28 juillet 1948).

2 « Malentendu total : j'étais devenue du jour au lendemain l'ouvrière-poétesse, j'étais OS (Ouvrière Spécialisée) et je devins OP (Ouvrière Poétesse) ... je rejette l'étiquette prolétarienne en tant que poète, tout en étant humainement solidaire de cette époque » (NBL 3.3).

les faits, d’inventer et de perpétuer la liberté de l’art et des artistes » (41). Cette configuration unique a été renforcée par la littérature elle-même : « Paris inlassablement décrit, figuré, reproduit littéralement est devenu la littérature » (44). Ce « prestige » (55) de Paris a conduit à une « immigration massive » (50) de réfugiés politiques et d’artistes à Paris. L’Amérique latine, en particulier, est hantée par le mythe de Paris, comme l’exprime Ruben Darío : « Je rêvais tant de Paris depuis ma plus tendre enfance que lorsque je priais, je demandais à Dieu de ne pas me laisser mourir sans m’avoir fait connaître Paris. Paris était pour moi comme un paradis où l’on pût respirer l’essence du bonheur sur terre » (53). L’accueil fait à Borges en 1960 achève de faire de Paris un lieu de consécration littéraire pour les auteurs argentins (Vargas Llosa 2004). Axel Gasquet, dans *L’intelligentsia du bout du monde*, rappelle que de nombreux intellectuels fuient l’Argentine pour Paris lorsque Péron accède au pouvoir (150), au point que l’exil devient un motif tant existentiel que littéraire, par exemple chez Cortázar qui développe même une théorie des passages entre Paris et Buenos Aires, dans *Rayuela*.

Nella Nobili et Copi contribuent à cette mythologie de Paris tant par leur parcours migratoire que par la représentation de Paris dans leurs œuvres. Ainsi, Nella Nobili décrit le marché des enfants rouges comme un tableau de Soutine, à qui elle dédie le poème portant ce titre (Nobili 2017 : 108-109) : les images sanglantes des adolescents « tous rouges de la tête aux pieds », ployant sous le poids du bœuf mort, sont hantées par les tableaux de bœufs écorchés. Dans son « Bloc-notes » sur Paris, écrit en 1953 et jamais publié, Nobili parle du “dernier cri de la chair” chez Soutine (NBL 2.2)³ en écho au « cri » qu’évoque Soutine dans une conversation avec Emil Szittyta, ce cri qui lui est resté dans la gorge enfant à la vue du boucher tranchant le cou d’un oiseau : “Quand je peignis la carcasse de bœuf, c’est encore ce cri que je voulais libérer. Je n’y suis toujours pas arrivé” (Franck 2006 : 555).

Le Paris de leurs œuvres est aussi un Paris littéraire, le Paris de l’existentialisme, de Sartre et de Simone de Beauvoir. Dans son « Bloc-notes » sur Paris, Nobili décrit les « esistenzialisti », tout en ajoutant non sans provocation : « in fondo i veri esistenzialisti di Parigi sono e resteranno i clochards » (NBL 2.2). Dans *L’internationale argentine*, Copi glisse, parmi les images de Paris comme autant de « cartes postales » (62), celles du Saint-Germain artistique et de la bohème : le narrateur sort à Montparnasse le soir, et plus précisément à La Coupole, où il tombe sur Mafalda Malvinas, « célèbre artiste argentine de la danse et de la peinture au chalumeau » (20), mais aussi sur Raoula Borges, la fille de Jorge. Dans le même roman, Copi joue avec l’imaginaire d’un nationalisme argentin qui s’exprime à travers sa diaspora et sa « modernité périphérique » du début du XX^e siècle (Gasquet 2002 : 103-142).

Emigrer à Paris, pour chacun de ces deux écrivains, ne s’est pas limité à un déplacement géographique mais s’est doublé d’une émigration linguistique.

1.2. L’émigration vers la langue française

Le prestige de Paris est indissociable de celui de la langue française dans un système mondial inégal, polarisé entre un centre et une périphérie, des espaces mieux dotés et des es-

³ “Soutine: l’ultimo grido della carne che il forno crematorio attende” (NBL 2.2). Une large partie de l’œuvre de Nella Nobili n’est pas publiée et ses manuscrits et tapuscrits sont conservés à l’IMEC (Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine). Toutes les références NBL pour Nella Nobili ou, pour Copi, COP, renvoient aux cartons d’archives de l’IMEC (Institut Mémoires de l’édition contemporaine).

paces démunis, système au sein duquel la langue française est devenue au cours des siècles le « latin des modernes, c'est-à-dire la langue mondiale » (Casanova 2015 : 107) supplantant le latin, avant d'être à son tour supplantée par l'anglais. Le statut de « langue mondiale » (Casanova 2015) se mesure au nombre de traductions faites depuis cette langue : alors que « dans les années 1950, la part des traductions de l'américain est encore inférieure à 10%, derrière celles du français (entre 10 et 12%) et de l'anglais (plus de 13%) », « à la fin des années 1970, 45% des traductions dans le monde étaient faites à partir de l'anglais » (Sapiro 2009 : 262-263). Mais ce statut de langue mondiale se mesure aussi au nombre de locuteurs qui l'apprennent comme langue étrangère (de Swaan 2001) : « en dehors des Français (les Anglais et les Américains aujourd'hui), tous les autres peuples parlent deux langues, la leur et le français » car « le bilinguisme est toujours un trait caractéristique de la dépendance linguistique » (Casanova 2015 : 137).

Ainsi, lorsque Nobili puis Copi commencent à écrire en français, dans les années 1960, le français jouit encore de son statut de langue mondiale, quoique sur le déclin. Il assure à ceux qui l'adoptent non seulement une visibilité maximale, par la traductibilité accrue de leurs œuvres et par la puissance des institutions littéraires, mais aussi un prestige associé à la modernité, qui caractérise la langue centrale dominante : « Comme la langue mondiale est réputée hiérarchiquement supérieure aux autres, elle est aussi censée être la plus moderne, la plus en avance sur la ligne fictive de temporalité. Est « moderne » ce qui domine » (Casanova 2015 : 130). Ce caractère dominant de la langue française, élue pour cette raison même, est bien perçu et décrit comme tel par Copi lorsqu'il évoque le français, langue « seconde » et langue « maîtresse », dans le brouillon raturé de « Rio de la Plata », publié en préface du livre de Jorge Botana Damonte (1990) : « la seconde française me rappelant à la baguette à propos d'e muette et de apostrophe » (COP 4.2). La métaphore de la langue-maîtresse combine la figure normative de la maîtresse d'école et celle de la « *domina* », dans un érotisme sadomasochiste, l'une et l'autre manipulant « la baguette » pour corriger la prononciation et l'orthographe. Ces deux figures de domination disent la violence exercée sur l'étranger qui s'exprime en français, mais aussi sur celui qui vient de la périphérie.

Dans les faits, Copi, après une première pièce en espagnol en 1960 (*Un ángel para la señora Lisca*), écrit majoritairement son œuvre en français à partir de son installation en France. De même, Nella Nobili troque progressivement l'italien pour le français : d'abord, dans son « Bloc-notes » sur Paris, en 1953, Nobili commence à introduire un peu de français, dans un texte majoritairement écrit en italien, comme le montre cet extrait de la page 7, où, de plus, le français et l'italien dialoguent : « -Couleurs ! faites-moi confiance, je vous aime tellement ! [...] / -I colori sono la vita, l'assenza dei colori, la morte » (NBL 2.2).

Plus tard, Nella Nobili s'autotraduit pour proposer une version française de *La jeune fille à l'usine* (1978), initialement écrite en italien de nombreuses années plus tôt (« I Quaderni della fabbrica », 1948). Enfin, dans les années 1980, elle compose directement en français ses *Douze poèmes de deuil* (1980), par exemple.

Il semblerait donc que l'on puisse bien parler pour ces deux écrivains de « translinguisme » : Alain Ausoni insiste sur le fait que ce concept, qu'il reprend à Steven Kellman, émerge dans le contexte d'une contestation de la catégorie de « francophonie » comme caté-

gorie unique, mêlant les écrivains de l’espace post-colonial et les « étrangers francophones » (Makine 2016). Le mot translinguisme pourrait ainsi être réservé à « la pratique de l’écriture littéraire dans une langue étrangère » (Ausoni 2018 : 46). Le préfixe « trans » insiste sur la frontière que franchit l’écrivain quand il change de langue d’écriture.

1.3. Un changement de langue pour une œuvre « translingue » ?

Néanmoins, ce passage de frontière n’est pas vectorisé : ce que dissimule la qualification de « translingue », c’est la complexité d’une création dans « plus d’une langue » (Cassin 2012). Le choix du français n’élimine pas les autres langues, ni les échanges souterrains qui s’opèrent.

Ainsi, Nella Nobili, d’une part, continue à écrire en italien, même après son installation en France et, d’autre part, ne cesse de revenir sur ses poèmes en italien pour les traduire en français, se tenant donc dans une entre-langue, bien davantage que dans une seule (autre) langue. Ainsi, les poèmes du cycle de la ville, à savoir « Ballata della Città », « Città di Carne », « Città Metafisica (a) », « Città Metafisica (b) », sont tous écrits en italien, mais seul le premier a été composé à Rome en 1950 ; les trois autres sont composés à Paris en 1964. Cette donnée est confirmée par la date et le lieu reportés par Nella Nobili sur les manuscrits de ses poèmes (NBL 1.2). Certains de ses textes en italien continuent, même après son départ en France, à être publiés en Italie. « Ballata della Città », par exemple, est publié en 1951 dans la revue *La Fiera Letteraria*, puis en 1957 dans l’anthologie poétique de Casimiro Bettelli, *Il Secondo ‘900*, et enfin le 11 juin 1958 dans la revue *Avvenire d’Italia*. En 2018, Maria Grazia Calandrone réunit divers poèmes de Nobili dans un recueil, *Ho camminato nel mondo con l’anima aperta*, qui inclut *Douze poèmes de deuil*, qui, bien qu’écrits en français, sont reproduits uniquement en italien, sans la version française. Quoiqu’écrit en français, donc, Nella Nobili continue à être perçue en France et en Italie comme une poétesse italienne.

Copi vit dans un aller-retour plus visible encore entre le français et l’espagnol, deux langues d’ailleurs présentes dès son enfance : sa famille, comme toute l’élite cultivée argentine, est francophone. Dès qu’il le peut, Copi écrit en français, mais à partir de 1977, Copi compose dans les deux langues, publiant aussi en espagnol : *La Sombra de Wenceslao* (1977), traduit en 1978 par Pablo Vigil et en 1999 par Jorge Lavelli ; *Cachafaz* (1981), traduit par René de Ceccaty et publié en édition bilingue (1993) et *Lamento por un angel* (2000), non traduit. Cas unique d’auto-translation dans sa production, *La vie est un tango* (1979) est suivie deux ans plus tard de *La vida es un tango* (1981). Néanmoins, même dans l’œuvre en français, l’espagnol coule dans le français : dans le tapuscrit de « La Coupe du monde », mis en scène en 1975 mais non publié en français, on lit par exemple des gallicismes qui s’expliquent par l’espagnol (p.19: « le *gagneur de la tombola « ; p.6 : » *l’estandardiste »), des structures de phrases calquées sur l’espagnol (p.7: « Vous savez jouer *le football » ; p.8: « je vais te *faire heureux mon chéri »), des fautes d’accent (p.17: « J’ai réussi *a prendre le dessus ») (COP 1.1).

La migration ne conduit donc pas à une simple conversion linguistique, que suggère le mot translinguisme, mais à une complexification et une pluralisation de l’espace créatif. C’est pourquoi je parlerai désormais de plurilinguisme.

2. Une créativité plurilingue proliférante

2.1. Une conscience métalinguistique surdéveloppée

Olga Anokhina a montré que la conscience métalinguistique, observable chez les sujets qui apprennent ou sont confrontés à plusieurs langues, est surdéveloppée chez les écrivains plurilingues. Cette « habileté à réfléchir sur le langage qui devient l'objet de notre pensée » (Anokhina 2015 : 19) nourrit l'écriture de plusieurs manières, parfois sous-jacentes. Anokhina en dénombre quatre parmi lesquelles l'apprentissage des langues, la traduction et la réflexion méta-discursive sur les langues, que pratiquent, à des degrés divers, Copi et Nobili.

Nella Nobili développe une pratique de traduction, dont ses archives portent la trace dès les années 1940, bien avant son départ pour la France : la pochette contenant ses traductions inédites porte la date de 1947 (NBL 2.2). On peut donc faire l'hypothèse que ces traductions de l'allemand et de l'anglais préparaient chez elle la possibilité de l'œuvre bilingue, entre l'italien et le français, qui s'actualise plus tard. De l'anglais, Nobili traduit Waring Cuney, « No images », (« Senza immagini »), Georgia Douglas Johnson, « I closed My Shutters Fast Last Night » (« Ho chiuso la finestra ieri sera »), Katherine Mansfield « The Quarell » (« Il Diverbio »), « When I was a bird » (« Quando io ero uccello ») « Little Brother's Secret » (« Il segreto del fratellino »). De l'allemand, elle traduit Rainer Maria Rilke, « Orfeo Euridice Ermes » et « Alcesti ». Ces textes, comme les créations de Nella Nobili, évoquent la perte, le souffle de l'imagination, l'enfance, la solitude. La traduction du poème de Katherine Mansfield « When I was a bird » (« Quando io ero uccello ») témoigne d'une appropriation de la part de Nella Nobili et de la naissance d'une voix poétique :

When I was a bird
I climbed up the karaka tree
Into a nest all made of leaves
But soft as feathers.
I made up a song that went on singing all by itself
And hadn't any words, but got sad at the end.

Quando io ero uccello
Mi arrampicavo sull'albero di Karaka
A un nido di foglie morbide come piume –
Modulavo una canzone senza parole
Che proseguiva – mesta sul finire.

Le dernier vers est retravaillé, tant dans le rythme et la ponctuation que dans la syntaxe et l'ordre des informations. Si on compare les traductions littérales de l'anglais et de l'italien de ce vers, on mesure l'écart entre l'original et sa traduction : “J’inventai une chanson qui continuait à se chanter toute seule/ Et n’avait pas de mot, mais devenait triste sur la fin” (Mansfield) ; “J’inventais une chanson sans parole/ Qui continuait – triste sur la fin” (Nobili). En outre, parallèlement à ses activités de traductrice, Nobili regroupait des poèmes italiens, espagnols, français, britanniques, américains, allemands, russes, grecs traduits en

italien (par Nobili ou par d’autres, rien n’est précisé), dans une petite pochette, sous le titre de “raccolta di poesia” (NBL 2.4). Elle avait donc une pratique de lecture et d’écriture intensément plurilingue bien avant d’émigrer.

Copi connaît également plusieurs langues étrangères, dont au moins le français, qu’il entend depuis l’enfance, et l’italien, comme l’atteste sa collaboration avec le journal italien *Linus*, le pendant de *Hara Kiri* en Italie. Dans le brouillon de “Rio de la Plata”, Copi déploie une longue considération métalinguistique : après avoir évoqué la langue maternelle et la langue seconde, le français, “maîtresse” qui le mène “à la baguette”, Copi évoque ses

rêveries habituelles, faites de / mots/ phrases / en langue/ ~~entrecoupées~~ en italienne, française, et leurs homologues brésilienne et ~~portugaise, français~~ argentine entrecoupées d’interjections selon la succession de scènes ~~d’ou de scènes de la vie courante~~ immédiates castillanes, suivant l’image que ma mémoire présente à mon imagination.

Commentant cette pente qui consiste à s’abandonner aux langues se présentant à lui au rythme du flux de son imagination et à changer l’orthographe des mots, il y voit le propre des “gens qui ont appris plusieurs langues / ou plusieurs prononciations de la même langue/ dès leur jeune âge, au hasard des voyages de leurs parents.” (COP 4.2).

Toutes les langues apprises, majoritairement romanes dans le cas de Copi, à l’exception de l’anglais, surgissent littéralement pour produire l’œuvre et le texte, selon une expérience que Copi dit partager avec tous les êtres bilingues. La condition d’être plurilingue détermine donc au-delà de cette conscience métalinguistique une création entre les langues.

2.2. Un plurilinguisme latent

Dans le même brouillon du « Rio de la Plata », Copi conclut par une remarque sur les effets de jeu et de traduction littérale d’une langue romane à l’autre :

~~Quelle /que soit la/ langue que j’écrive dans laquelle je m’exprime (en espagnol, on n’
« exprime » que les oranges citrons, les citrons en italiens, les pamplemousses, par contre
en français on n’exprime que dans le théâtre ou dans la presse elle-même), quelle que soit
la langue que je parle ou que j’écrive, elle me vient de cette partie de l’imagination de la
mémoire qui est molle et particulièrement sensible aux flèches cachées dans les phrases
anonymes. (COP 4.2)~~

Copi désigne lui-même la source de sa création comme cet espace mobile entre les langues : l’espagnol *exprimir*, l’italien *premere* (des fruits) s’écartent du français « exprimer une pensée », quand le mot « expression » en français n’a pas produit de verbe *exprimer contrairement à *expresar* en espagnol. C’est précisément pourquoi Copi peut immédiatement ajouter : « J’écrirai donc en aucune langue, mais je me traduirai en français ». De fait, il ne s’agit pas tant d’écrire en français que d’écrire entre les langues, le français charriant des mots d’autres langues. D’ailleurs, les brouillons de sa pièce *Le Frigo* montrent que la recherche de titre, qui s’étend sur une dizaine de pages, convoque toutes les langues : « La nevera/ le réfrigérateur/ le frigo/ il frigo/ the refrigerator » (COP 1.3).

Cet imaginaire plurilingue se vérifie de la même façon chez Nella Nobili, qui non seulement traduit depuis l'allemand ou l'anglais mais aussi écrit vers allemand : l'une des pochettes de ses archives contient cinq poèmes inédits en allemand (NBL 2.5). De même, l'un de ses derniers poèmes « Der Wind », même s'il est écrit en italien, puis auto-traduit en français, conserve ce mot allemand du titre qui vient clore la fin de chacune des deux strophes. Dans les brouillons, on voit d'ailleurs que Nella Nobili a corrigé une première version dans laquelle le dernier mot, « der Wind », était traduit en français :

La dolce vita, Maria
Passa, Maria-la-Vita
Maria-la-Morte. Der Wind.

La douce vie, Marie,
Passe, Marie-la-Vie
Marie-la-Mort. ~~Le vent~~. Der Wind. (NBL 3.7)

Le plurilinguisme latent des écrivains se mesure d'une autre manière encore : leur rapport à la langue, loin d'être naturel, est médiatisé, creusé par une distance. Copi se montre ainsi plus attentif à la matérialité sonore de la langue qu'au sens ou à la référence. L'intensité de ces jeux est accrue dans les brouillons. Ainsi dans l'inédit de « La coupe du monde » (non publié en français mais traduit en espagnol), on relève les exemples suivants :

- (1) Echange entre le mari et la femme quand la femme annonce qu'elle veut coucher avec le groom : « Parce qu'à présent tu es classiste ? / - Parce que moi, je suis classique, et plutôt grecque »
- (2) Un coup d'Etat s'annonce pendant la coupe du monde de football : « Coup et coupe, ça peut bien aller ensemble, non ? »
- (3) « Cet homme ne me plaît pas du tout, ma chérie. Il a le regard trop hagard. Comme le chauffeur de l'autocar quand nous avons traversé le Var » (COP 1.1).

Dans les exemples (1) et (2), Copi joue sur la paronomase (classiste/ classique ; coup/ coupe). Si « coup » et « coupe » peuvent « aller ensemble », c'est uniquement par leur parenté sonore. Dans l'exemple (3), Copi s'amuse à introduire des vers dans la prose, avec une rime en « -ar » qui, de plus, tombe toutes les 8/9 syllabes, la régularité du rythme accentuant l'effet de la rime.

La langue d'écriture et d'élection, le français, est donc rendue étrangère par toutes les langues qui l'habitent, tapies en elle, et par la distance à laquelle se place le locuteur non natif.

2.3. Un plurilinguisme manifeste

Mais ce bouillonnement créatif se manifeste aussi dans l'œuvre publiée sous la forme d'une alternance codique ponctuelle, chez Copi, et sous celle de l'auto-traduction, chez Nella Nobili⁴.

4 Dans « Plurilinguisme : de la théorie à la genèse », Emilio Sciarrino et Olga Anokhina dressent une « typologie des stratégies créatives plurilingues » en en distinguant quatre : la séparation fonctionnelle des langues, le code-switching, l'écriture simultanée en deux langues, l'auto-traduction (20-28).

L’insertion de morceaux en langue étrangère reste marginale même si elle atteint dans de rares passages du *Bal des folles* des sommets de virtuosité avec l’italien (voir Rigeaude : 2023). L’italien se justifie alors par une forme de réalisme, puisque le personnage de Pietro s’exprime dans sa langue maternelle. En revanche, dans *Le Frigo*, les brouillons font apparaître une stratégie d’introduction de l’italien dans le texte, loin d’un tel réalisme ou loin du laisser-faire décrit plus haut par Copi (COP 1.3) :

La femme : Où sont mes sels ? Gogliatha! Subito, subito! ~~On m’a encore violée!~~
Mi sono svenuta.
F de ménage : ~~C’est faux! Elle ne se fait jamais~~
Si, signora, si, signora! /Subito, subito/ Me voici, Miss Damonté Copi!
Vengo da lei !
~~violer~~

Si le premier jet était en français, il a été barré ensuite et remplacé par l’italien, conservé dans la version publiée.

Dans le cas de Nella Nobili, à l’exception déjà mentionnée du “Bloc-notes” sur Paris, où un fragment en français apparaît au milieu de l’italien, le mode dominant de son plurilinguisme manifeste est celui de l’auto-traduction. *La jeune fille à l’usine* relève de cette catégorie, même si, l’auto-traduction advenant près de trente ans après la première version, la structure du recueil et des poèmes est profondément modifiée. Ainsi, la description des ouvrières dans le poème “Le Donne” / “Les rêves” illustre le niveau micro de la traduction vers à vers depuis l’italien :

Donne senza volto; abiti gialli, tutti dello stesso colore.
Lacrime senza dolore, cuori senza tragedia. E canti striduli per rompere il silenzio.⁵

Femmes sans visage dans un pays de nulle-part
Habits gris, larmes sans douleur cœurs
Sans tragédie
Et cris perçants pour briser le silence (NBL 1.2)

Dans la version française, Nella Nobili a accentué le rythme haché, avec le rejet de “sans tragédie”, la grisaille des couleurs, le jaune étant remplacé par le gris, et la dépersonnalisation avec l’ajout de l’absence d’identité du lieu (“un pays de nulle part”). La version française approfondit donc l’effacement de toute identité et de tout horizon pour ces femmes de l’usine.

Or cette condition sociale des femmes représentées est aussi celle de Nella Nobili, qui commence à travailler à l’usine à 14 ans. Nobili comme Copi dépeignent ainsi les marginaux du monde littéraire dans des œuvres qui se tiennent sur les bords de la “grande” littérature, en mode mineur.

5 Dans le recueil de 2017, *Ho camminato nel mondo con l’anima aperta*, une longue section est consacrée à la version française de *La jeune fille à l’usine* et les textes en français sont reproduits et traduits. Ce poème est inclus, mais l’italien est une traduction réalisée à partir du français, et non l’original écrit trente ans plus tôt par Nobili (empl. 2059-2065).

3. L'œuvre plurilingue, une œuvre contestataire ?

3.1. Un "usage mineur" (Deleuze 1975) d'une langue majeure : une contestation de l'ordre linguistique

Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze définit la littérature mineure par trois caractéristiques : « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'im-médiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation » (Deleuze 1975 : 33). Par déterritorialisation de la langue, Deleuze entend « être *dans* sa propre langue comme un étranger » (48) : ainsi, Kafka pousse l'allemand de Prague à ses limites, exhibant sa « pauvreté » (42). Le français délibérément fautif de Copi (voir Rigeade 2019) pauvre à sa manière, relève du même mouvement : réduction du lexique à sa version squelettique, orthographe approximative (et non corrigée dans la version publiée), calques syntaxiques de l'espagnol, le tout dans une « étrange pauvreté qui fait du français une langue mineure en français » (43). La force de création se mesure alors, dans cette pauvreté même, à la capacité à construire des « circuit[s] d'intensités » (Deleuze 1975 : 39) : l'emballement des mots dans les chaînes d'associations sonores font ainsi dérailler la chaîne du sens. Dans *Le Frigo*, le personnage s'adresse ainsi au rat en ces termes : « Je ne suis jamais restée longtemps avec un rat. / Ce n'est pas parce que je suis raciste, loin de là » (Copi 1983 : 45). « Raciste » est appelé par « rat », par l'affinité sonore, Copi brisant, en revanche, la pure logique narrative aussi bien que signifiante.

Mais la violence infligée par Copi à la langue française, revendiquant le « droit de mal écrire », contre une « tradition de surveillance » (Meizoz 1996), répond à une autre violence, celle de la norme et de sa police. Dans « Le fétichisme de la langue », Bourdieu montre comment la se transmet « langue légitime » (Bourdieu 1975 : 14), qui en sont les gardiens et quel rôle elle joue dans le champ littéraire, où les « autorités linguistiques » cherchent à imposer la « définition légitime du style » (19). Le jugement qui se formule n'est jamais que l'expression de cette violence symbolique exercée par les dominants, qui opposent le langage « choisi », « noble », « distingué », au langage « courant », « populaire », « parlé » :

Toutes les oppositions qui, étant empruntées à la langue légitime, sont construites du point de vue des dominants, peuvent se ramener à deux principes (20) : d'une part l'opposition entre distingué et vulgaire, d'autre part l'opposition, partiellement superposable, entre « correct » - ou comme on dit si bien « châtié » - et « relâché » ou « libre ». Comme si le principe de la hiérarchisation des parlers de classe n'était autre chose que le degré de tension, de constriction, de contrôle ou, si l'on préfère, l'aptitude à contrôler consciemment la production du discours par référence aux normes explicites définissant la correction. (Bourdieu 1975 : 21).

Bien qu'il le fasse sur le mode du jeu et de l'humour, Copi dénonce cette forme de contrôle exercée par le « Maître » à travers la correction, dans l'incipit de *L'Uruguayen* par exemple :

Cher Maître, vous serez sans doute surpris de recevoir de mes nouvelles d'une ville aussi lointaine que Montevideo. (...) Je ne vous ferai pas l'offense de penser que mon histoire vous intéresse plus qu'à moi. Je vous serais donc bien obligeant de sortir votre stylo et de rayer tout ce que je vais écrire au fur et à mesure que vous le lirez (Copi 1972 : 11).

Cette violence de la norme s’exprime parfois sans filtre, comme dans cette lettre de 1975 que Nella Nobili reçoit de Simone de Beauvoir qui la rejette dans les limbes des non-écrivains : « J’ai lu votre manuscrit et il m’a touchée par sa sincérité. Mais l’écriture en est maladroite : écrire est un vrai métier qui ne s’improvise pas. Et je ne vois pas de possibilité de le faire publier. En toute sympathie » (« Lettre de Simone de Beauvoir », NBL 4.4). Pour illustrer cette langue « maladroite », qui vaut à Nobili la sanction d’exclusion de la part de Simone de Beauvoir, on peut citer quelques vers du « Mur » dans *La jeune fille à l’usine* :

Ainsi chaque jour j’étais morte
Morte de blessures mortelles.
Gaiement mes compagnons
Allaient chaque jour un peu plus loin
Dans le verbe indécent
Pour troubler l’adolescente
Qui riait plus fort que tout le monde.
Jésus-bourreau Marie-putain
Le blasphème et l’horreur
Fallait-il qu’ils atteignent
La valeur d’une cantate
Le brandebourgeois de l’ouvrier
Je les ai appris et je les ai dit
Plus fort que tout le monde. (Nobili 1978 : empl 163)

Les répétitions (« morte », « chaque jour », « plus fort que tout le monde », ...), les constructions à la limite de la rupture (l’identification de la référence de « les » demande un effort, par exemple), l’accueil de la langue orale des blasphèmes les plus plats sont sans doute les raisons de la condamnation pour maladresse prononcée par Beauvoir.

3.2. Une politique du mineur : une contestation de l’ordre social

Les deux autres caractéristiques dégagées par Deleuze, pour décrire la littérature mineure sont politiques : la littérature mineure est « révolutionnaire » (Deleuze 1975 : 48) et, parce qu’elle est « l’affaire du peuple » (32), son énonciation est « collective ».

La revendication de bêtise pour son roman *La vie est un tango* que Copi lance sur le plateau d’*Apostrophe* a un caractère révolutionnaire : « j’ai pensé à écrire l’histoire de l’imbécile le plus imbécile qui puisse exister sur terre » et il ajoute : « j’ai coupé les deux premières versions parce qu’il était trop intelligent » (COP 17). L’idiot, dans le contexte de la terreur exercée par la norme linguistique, est aussi l’insoumis. De manière plus générale, le théâtre de Copi thématise le rapport du Maître et de son esclave, les rapports de force et de domination. Homosexuels, transsexuels, mais aussi rats, gitans, bonnes, exploités et marginaux en tout genre peuplent les romans et les pièces de Copi, face à leurs maîtres. Néanmoins, Copi ne met pas en scène une dialectique qui résoudrait ou inverserait le rapport de domination mais une suite de retournements sans fin : ainsi, dans *Les Quatre jumelles*, comme dans *Le Frigo*, Copi réécrit *Les Bonnes* de Genet (Rigeade 2019), mais le Maître n’est jamais qu’un rôle, une place vide que l’autre peut soudain prendre. Dans *Les Quatre jumelles* (1973),

par exemple, les sœurs jumelles qui se présentent « pauvres » (Copi 1973 : 17) et ne parviennent à « gard[er] aucune place » et les deux jumelles riches, propriétaires, détentrices de dollars, de diamants et d'émeraudes, n'en finissent pas de s'entretuer, dans un ballet rythmé par les morts et les résurrections, véritable combinatoire dans laquelle l'une des quatre reste vivante à chaque épisode, puis tue toutes les autres, la combinaison changeant à chaque épisode, jusqu'à épuisement des possibilités. Si l'ombre de Becket « l'épuisé » n'est pas loin (Deleuze 1992), l'écriture fait déraiper le contrôle beckettien pour laisser filer sa « machine folle » (Barbérís 2014) : la victime devient le maître qui devient la victime qui devient le maître, à l'infini. Copi tresse une chaîne de métamorphoses dans « un continuum d'intensités réversible » (Deleuze 1975 : 40), contre la métaphore. C'est dans l'écriture, plus que dans la description des rapports sociaux, que se situe la dimension révolutionnaire : l'anarchie libertaire atteint jusqu'aux fondements de l'expression.

Nella Nobili ancre sa voix poétique dans l'expérience douloureuse des oubliés, ainsi qu'elle le formule dans une note préparatoire à une interview sur France Culture en 1979 : elle dit vouloir écrire « une poésie qui soit empreinte d'une fraternité fondamentale pour ceux que l'on appelle les derniers car ils ne seront jamais les premiers ni dans ce monde ni dans l'autre s'il en existe un » (NBL 3.3). Les poèmes qui évoquent l'enfer de la vie à l'usine, mais aussi l'enfance, l'amour lesbien et tous les marginaux, les blessés, les sans-voix, les laissés pour compte, comme le résume bien le poème « Io sono » de 1963, longue litanie des identifications de la voix poétique aux oubliés (NBL 1.2) :

Io sono
Con gli anormali i malati i pazzi
Gli assassini i perversi i ladri
I degenerati gli ubriachi i drogati

La poésie de Nobili explore ainsi les modalités de cette énonciation collective : s'agit-il de parler pour ? D'être comme ? D'être l'autre ? Les textes qui se succèdent apportent une réponse différente, comme autant de positionnements qui se vivent et s'essayent d'une langue à l'autre. Ainsi, dans « Io sono », la voix poétique se positionne « avec », à côté donc, mais parfois elle fusionne avec tous ces autres pour qui elle parle, comme dans « Les rêves » : « Nous allions toutes les unes/ derrière les autres/ Avec notre pauvre vie sans trame avec/ notre roman à écrire/ Et nous n'avions pas les mots » (Nobili 1978 : empl 302). D'autres fois encore, il s'agit d'écrire « pour » ceux qui n'ont pas de voix, comme dans « La tapisserie » (NBL 3.2 30 poèmes inédits) :

Ecrire
Pour les enfants les adolescents
Les animaux les innocents

Il serait possible de dessiner une cartographie de la création poétique de Nobili sous cet aspect, pour repérer les points de passage, les branchements de l'individuel sur le collectif, mais aussi les traces du questionnement éthique qui traverse l'œuvre.

3.3. Du mineur pour défaire « l'unidendité » : une contestation politique

Le plurilinguisme intervient, sous cet aspect, pour défaire le dernier niveau de l'édifice du discours du majeur, à savoir un nationalisme « cach[é] dans le sacre de la langue maternelle » (Crépon 2011 : 29). Marc Crépon voit ainsi trois présupposés à l'œuvre dans l'instrumentalisation politique de la langue : d'abord, une représentation de la langue comme bien commun à maîtriser et à protéger ; ensuite, une conception de la langue « comme une et commune, identique à elle-même et identique pour tous » (Crépon 2011: 29) ou ce que Crépon appelle « l'unidendité » ; enfin, l'idée que la langue serait le « support premier d'une culture (là encore une et identique à elle-même), homogène » (29).

À l'inverse, les œuvres de Copi et de Nobili défont le premier présupposé, d'abord, parce qu'elles témoignent de l'apprentissage tardif de la langue et d'une appropriation infinie, mais jamais achevée. On le constate dans cette troisième version du poème « I miei parenti », où des corrections apportées à la traduction française témoignent de l'effort de Nella Nobili pour trouver non seulement l'expression juste mais aussi l'idiomatisme approprié (NBL 3.7) :

Mon grand-père repose dans ~~la grande~~ le lit de la rivière.

Mon grand-père était charretier et il avait une de ces charrettes rouge tomate ~~fané (décoloré?)~~,
par le
déteintes
soleil et l'eau.

Mon grand-père allait
casser cailloux
ramasser les pierres dans le lit de la rivière et il s'~~enfuyait vite~~ quand le
courant dès que
ourant ~~montait~~ arrivait.
survint

Un jour le courant ~~arriva~~ plus tôt que d'habitude et ~~il~~ emporta mon grand-père et sa charrette rouge.

La recherche autour de la catachrèse « le lit de la rivière », mais aussi le choix de l'adjectif « déteinte » ou encore celui de « survenir » au lieu de « arriver » témoigne de cette conquête infinie sur la langue étrangère.

Le deuxième présupposé s'effrite au contact du pluriel d'identité de ces écrivains qui conçoivent entre plusieurs langues, vivent entre plusieurs pays, mais aussi entre plusieurs milieux sociaux avec leur langue propre. La coexistence orchestrée, chez Copi, de références culturelles très éloignées les unes des autres entretient cette hétérogénéité. Copi mêle en effet des réécritures parodiques de romans de Sartre ou de pièces de Genet avec des références à la culture populaire : *Le Bal des folles* réunit le dessinateur de presse Wolinski et les figures de l'existentialisme (Rigeade 2019), mais aussi d'autres intertextes hétérogènes culturellement. Ainsi dans le manuscrit de « La Coupe du monde », Copi mêle les chants

révolutionnaires de divers horizons : la Révolution française éclate dans la rue et on entend « Ah ça ira ça ira ça ira... », puis le personnage du mari se demande « Et si c'était la Révolution internationale ? » et la voix au dehors change : « C'est la lutte finale ! ». Ces voix politiques sont elles-mêmes entretissées avec de références à la chanson populaire. Ainsi, lorsque le mari dit à sa femme « Souviens-toi comme nous avons été heureux à Venise », on entend la voix de Michèle Torr chantant « J'aime » (COP 1.1) :

J'aime, j'aime, j'aime la chanson que tu me chantaient souvent,
J'aime, j'aime, j'aime la chanson qui rappelle nos quinze ans.
A quinze ans on rêvait de partir, à Venise ou ailleurs souviens-toi
Souviens-toi, comme nous étions heureux quand on dansait tous les deux.

Enfin, le troisième présupposé est violemment contesté par l'expérience de l'identité que Copi invite à faire dans ses pièces. Il élabore une conception instable de l'identité genrée et linguistique, qui se construit dans le choix du vêtement et la répétition du geste, qui acte après acte permet à autrui de nous identifier comme homme ou femme. Or, comme le souligne Butler, c'est précisément pour cette raison que le Drag Queen nous dérange : « en imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence » (Butler 2005 : 261). Le théâtre de Copi, en particulier, rejoue à l'infini pareille conception de l'identité. L'acteur sur scène n'en finit pas de changer d'identité, de nom, de rôle, comme on change de costume, comme si être homme ou femme, médecin ou patient, mère ou fille, dans *Le Frigo* par exemple, n'était que l'affaire d'une robe ou d'un geste. Or Copi invite à vivre cette expérience du genre à travers le jeu sur le plurilinguisme d'écriture : l'être caméléon dans les genres et dans les langues révèle la structure imitative des langues autant que du genre (Rigeade 2019).

Si les œuvres de Copi et Nella Nobili illustrent une trajectoire dans les langues romanes marquée par l'inégalité des espaces dans le champ littéraire international, elles offrent surtout un laboratoire d'observation des manières dont le plurilinguisme, latent et manifeste, nourrit leur créativité. Cette hétérogénéité de langues, de références, de voix met en évidence le caractère contestataire de ces œuvres, qui s'affirment contre le majeur, c'est-à-dire contre la norme du bien écrire, contre les forces de la domination sociale, contre les pièges d'un nationalisme qui rabat l'œuvre sur sa langue et la langue sur sa culture unifiée. Singulières, à part dans la constellation francophone, elles ouvrent ou reparcourent, dans leur singularité, des voies partagées par les œuvres plurilingues.

BIBLIOGRAPHIE

- ANOKHINA, Olga (2015) : « Conscience métalinguistique : de l'apprenant de langues à l'écrivain plurilingue », *Nouveau Bulletin de l'ADEAF* n°127, 18-20.
- ANOKHINA, Olga et SCIARRINO, Emilio (2018) : « Plurilinguisme : de la théorie à la genèse », *Genesis* n°46 : « Entre les langues », 7-33.
- AUSONI, Alain (2018) : « Singulariser l'écriture translingue : une catégorie littéraire et ses usages », *Interfrancophonies* n° 9 : « La Francophonie translingue », 45-55.

- BARBÉRIS, Isabelle (2014) : *Les Mondes de Copi. Machines folles et chimères*. Paris : Orizons.
- BOURDIEU, Pierre (1975) : « Le fétichisme de la langue », *Actes de la Recherche en Sciences Sociale*, 2-32 [https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1975_num_1_4_3417]
- BUTLER, Judith (2005) : *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Cynthia Kraus (trad). Paris : La Découverte.
- CASANOVA, Pascale (1999) : *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil.
(2015) : *La Langue mondiale. Traduction et domination*. Paris : Seuil.
- CASSIN, Barbara (2012) : *Plus d'une langue*. Paris : Bayard.
- COPI (1972) : *L'Uruguayen*. Paris : Bourgois.
(1999) : *Les Quatre jumelles*. Paris : Bourgois.
(1983) : *Le Frigo*. Paris : Persona.
(1988) : *L'Internationale argentine*. Paris : Belfond.
mss « La coupe du monde ». Fond Copi/ IMEC, boîte COP 1.1.
mss « Le Frigo ». Fond Copi/ IMEC, boîte COP 1.3.
mss « Rio de la Plata ». Fond Copi/ IMEC, boîte COP 4.2.
mss « Le Bal des folles ». Fond Copi/ IMEC, boîte COP 7.
Apostrophe : “Amériques, Amériques”, 07 septembre 1979. Fond Copi/IMEC boîte COP 17.
- CRÉPON, Marc (2011) : « Ce qu'on demande aux langues ». *Raisons politiques* n° 2, 27-40.
- DAMONTE, Jorge (1990) : *Copi*. Paris: Christian Bourgois.
- DE SWAAN, Abram (2001) : *World of words: The Global Language System*. Cambridge: Polity Press and Blackwell.
- DELEUZE, Gilles (1975) : *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
(1992) : « L'épuisé ». Samuel Beckett, *Quad; et Trio du fantôme; Que nuages; Nacht und Träume*, Edith Fournier (trad). Paris : Minuit.
- FRANCK, Dan (2006) : *Bohèmes. Les aventuriers de l'art moderne (1900-1930)*. Paris : Le Livre de poche.
- GALASSI, Giuseppe (1948) : Da Zanarini ho incontrato Nella Nobili, la poetessa operaia”. Roma : *Il Giornale della sera*, 28 juillet 1948.
- GASQUET, Axel (2002) : *L'intelligentsia du bout du monde*. Paris: Kimé.
- KELLMAN, Steven (2000) : *The translanguagel imagination*. Lincoln: University of Nebraska press.
- MAKINE, Andreï (2016) : “Discours de réception de M. Andreï Makine”. 15 décembre 2016. [<https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-andreimakine> ; 30/11/2022]
- MEIZOZ, Jérôme (1996) : « Le droit de ‘mal écrire’. Trois cas helvétiques (XVIIIème-XXème siècle) », *Actes de la Recherche en Sciences Sociale* n°111-112: « Littérature et politique », 92-109. [https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1996_num_111_1_3171 ; 30/11/2022]
- NOBILI, Nella (1978): *La jeune fille à l'usine*. Paris : Edition des caractères. Edition Kindle.
(2017) : *Poèmes*. Marie-José Tramuta (ed.). Paris : Istituto italiano di cultura, Coll. Cahiers de l'Hôtel de Galliffet.

(2018) : *Ho camminato nel mondo con l'anima aperta*. Calandrone, Maria Grazia (ed.). Milan: Solferino. Edition kindle.

mss « poèmes inédits en italien ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 1.2

mss « journal ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 2.2

mss raccolta di poesie. Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 2.4

mss « cinq poèmes inédits en alleman ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 2.5

mss « 30 poèmes inédits ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 3.2

mss « papiers perdus – textes en prose inédits pour la plupart ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 3.3

mss « essai d'édition bilingue ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 3.7

mss « correspondance ». Fond Nobili/ IMEC, boîte NBL 4.4

RIGEADE, Anne-Laure (2019): « Le français travesti de Copi ». O. Anokhina, et A. Ausoni (dir.), *Vivre entre les langues, écrire en français*. Paris : Editions des archives contemporaines, Coll. « Multilinguisme, traduction, création », 65-79 [<https://doi.org/10.17184/eac.2314>]

(2023) : « Le plurilinguisme littéraire de Copi, auteur 'francophone' ». Cheryl Toman, Karen et al. (dir.), *Bilinguisme, plurilinguisme et francophonie : mythes et réalités*. Quebec : Presses Universitaires de Montréal.

SAPIRO, Gisèle (2009): « L'Europe, centre du marché mondial de la traduction ». Gisèle Sapiro (dir.), *L'espace intellectuel en Europe : de la formation des États-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*. Paris : La Découverte, 249-287.

VARGAS LLOSA, Mario (2004): « Borgès et la France : portrait d'une histoire d'amour ». *Courrier international*, 28 décembre 2004. [<https://www.courrierinternational.com/article/1999/07/08/borges-et-la-france-une-histoire-d-amour> ; 30/11/2022]

NOTICE ACADÉMIQUE-PROFESSIONNELLE

Anne-Laure Rigeade est agrégée de lettres modernes et docteure en littérature comparée. Elle est maîtresse de conférences à l'Université Paris Est Créteil (UPEC) en langue et littérature françaises et membre du LIS (Littérature, Idées, Savoirs), mais aussi chercheuse associée au sein de l'équipe « Multilinguisme, traduction, création » de l'ITEM (CNRS). Ses recherches portent, d'une part, sur la réception française et les formes d'actualisation de l'œuvre de Virginia Woolf en français (traduction, réécritures, adaptation). D'autre part, elle travaille sur les écritures plurilingues francophones, à travers les œuvres de Nella Nobili et Copi, dans une perspective génétique.

Date de réception : 20-12-2022

Date d'acceptation : 06-02-2023

ENTRE LES LANGUES OU LA QUESTION DU PLURILINGUISME LITTÉRAIRE (Between Languages or the Question of Literary Plurilingualism)

Isabelle Simões Marques*

Universidade Aberta & NOVA-CLUNL, Portugal

Abstract : The main aim of this article is to explore the notion of literary plurilingualism through the experience of French-speaking writers. The way this discursive methodology works in an enunciative and narratological framework reveals the how these writers relate to the different languages that are featured within their texts. We provide a context to this literary plurilingualism among a range of authors to understand its different dimensions and functions. Our approach aims to prove that it contributes to a close relationship between language(s) and literature, and also to compelling one between the languages themselves. Finally, we consider linguistic and textual issues by addressing topics related to miscegenation, hybridism and alterity, as well as heterolingualism, literary and textual diglossia, and contrastive heteroglossia.

Keywords : Literary plurilingualism, French and Francophone literature, Writing language(s), Hybridity, Otherness.

Résumé : Nous souhaitons comprendre la notion de plurilinguisme littéraire à travers l'expérience d'écrivains de langue française. Nous problématisons cette notion à travers une perspective narratologique et énonciative. Nous mettons en contexte la pratique du plurilinguisme littéraire chez différents auteurs et nous appréhendons diverses facettes de cette pratique littéraire à travers différentes perspectives. Nous verrons que le plurilinguisme littéraire peut revêtir plusieurs fonctions. À travers cette problématisation, nous tentons de percevoir comment les écrivains envisagent les différentes langues en présence, quels sont les rapports qu'ils entretiennent avec leur outil premier et nous verrons les rapports entre langue(s) et littérature. Nous appréhenderons le plurilinguisme comme un phénomène liant les langues au roman. Pour finir, nous nous questionnons sur les enjeux linguistiques et textuels en abordant les questions liées au métissage, à

* **Adresse pour la correspondance** : Isabelle Simões Marques. Departamento de Humanidades. Universidade Aberta. Rua Almirante Barroso, 38, 1000-013 Lisboa, Portugal [isabelle.marques@uab.pt].

l'hybridisme et à l'altérité mais aussi l'hétérolinguisme, la diglossie littéraire et textuelle ainsi que l'hétéroglossie contrastive.

Mots-clés : Plurilinguisme littéraire, Littérature française et francophone, Langue(s) d'écriture, Hybridisme, Altérité.

1. Introduction

Le plurilinguisme littéraire n'est pas un phénomène récent et, sans remonter trop loin dans l'Histoire, nous pouvons faire référence au Moyen Âge et à la Renaissance où une situation de diglossie sociale existait entre le latin et les différentes langues vulgaires. En effet, si la langue latine était plutôt réservée aux ouvrages scientifiques, judiciaires ou religieux, l'italien, le français et le castillan étaient, quant à eux, choisis pour les œuvres littéraires. Les auteurs s'adaptaient ainsi à un public qui était, lui aussi, plurilingue.

Au fil de l'Histoire, d'importants flux migratoires ont eu lieu : tout d'abord à travers les conquêtes de territoires aux XVI^e et XVII^e siècles où, notamment, la France, l'Angleterre, le Portugal et l'Espagne se sont imposés économiquement et linguistiquement hors de leurs frontières. De cette façon, la langue du découvreur ou du colonisateur est devenue progressivement langue de communication et de culture mais également langue institutionnelle. Ceci a provoqué soit la disparition des langues autochtones soit leur cohabitation diglossique, voire triglossique.

Par la suite, au cours du XX^e siècle, en parallèle avec les différents mouvements de libération et de décolonisation, certaines langues ont acquis un nouveau statut et sont devenues à leur tour langues de communication et de production littéraire et, dans certaines situations, langues officielles. C'est notamment le cas dans les pays du Maghreb, d'Afrique et des Antilles. Les flux migratoires se sont également modifiés et les pays économiquement forts ont accueilli de plus en plus de migrants originaires d'anciennes colonies ou autres. De ce processus résulte un profond métissage linguistique et culturel, propice à une littérature postcoloniale qui donne voix à des littératures considérées jusque-là comme mineures, bien souvent pour des raisons culturelles¹. La littérature des Antilles et celle de l'Afrique en sont incontestablement les exemples les plus flagrants.

2. Les écrivains face aux langues

Les rapports que les écrivains entretiennent avec la langue sont comparables à ceux d'un étranger : « un grand écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale » (Deleuze 1983 : 138). Dans ce sens, Deleuze et Guattari ont développé, à partir de l'analyse des œuvres de Franz Kafka, la notion de « déterritorialisation » (1983 : 29), notion qui suggère que les écrivains se sentent étrangers dans leur propre langue car ils n'appartiennent plus à un territoire précis. En effet, les écrivains portent nécessairement un regard différent sur la langue. Ainsi, les écrivains se voient confrontés au besoin

1 Voir à ce sujet : Bhabha 1994; Chamoiseau 1997.

de réinventer leur langue et de créer leur propre langue d'écriture. Ces « constructeurs de langue », comme les nomme Kristeva (1997), portent un regard différent sur la langue, lorsqu'ils se mettent à écrire. Leurs représentations langagières sont différentes car ils sont à la fois confrontés à la langue mais aussi au public.

De nombreux écrivains, dont Franz Kafka, James Joyce ou Samuel Beckett, ont réussi une écriture plurilingue, ce qui nous permet d'avoir un aperçu de ce phénomène universel qui touche tous les continents. Nous pouvons citer de nombreux auteurs qui ont eu plusieurs langues d'écriture, notamment Jorge Semprun, Milan Kundera, Agota Kristof, Andreï Makine, Adelbert de Chamisso, Tristan Tzara, Emil Michel Cioran, Jean Potocki, Panaït Istrati, Eugène Ionesco, Romain Gary, Julien Green, Jules Supervielle, Elias Canetti, Elie Wiesel, Georges-Arthur Goldschmidt, Nancy Huston, Hector Biancotti, Vassilis Alexakis, François Cheng, Albert Memmi, Kateb Yacine, Abdellatif Laâbi, Ahmadou Kourouma, Albert Cosseray, Victor Segalen, Georges Perec et bien d'autres.

Chaque écrivain occupe une position subjective par rapport à la langue et, même s'il est monolingue, il peut changer, transformer *sa* langue à la manière de James Joyce dans *Ulysse* (1922) où l'auteur s'attaque littéralement à l'anglais en créant de nouveaux termes, de nouvelles tournures, en inventant tout un nouveau langage et en intégrant un véritable plurilinguisme interne dans son œuvre. Des écrivains francophones comme Henri Michaux ou Antonin Artaud ont procédé de façon similaire avec la langue française.

De son côté, Steiner (2003) soutient que la monoculturalité et le monolinguisme n'existent pas car toute langue ou culture est nécessairement imprégnée par d'autres. Nous voyons que les écrivains en situation de bilinguisme, ou plus précisément de diglossie sociale, se voient confrontés à un choix difficile entre, d'une part, la langue institutionnelle et hautement considérée dans la société et, d'autre part, la langue populaire, vernaculaire et parfois à tradition orale. Ceci crée un espace de tension où l'écrivain doit prendre position dans cette hiérarchisation sociale et linguistique. La situation de contact des langues est nécessairement en arrière-plan de l'activité d'écriture où l'écrivain est libre de croiser les différentes langues en présence, et ceci au travers des procédés qui lui sont propres. À propos de la situation diglossique en Afrique, Ly (1999) défend que deux courants littéraires surgissent de cette situation, tout d'abord, une littérature plus intellectuelle et, ensuite, une littérature plus populaire. Ceci ne se fait pas sans mal et les écrivains africains se trouvent confrontés à deux syndromes. Certains, à l'instar de Mariama Bâ, respectent parfaitement la langue française en devenant en quelque sorte ses « gardes-champêtres », alors que d'autres la transforment totalement et deviennent des « tirailleurs ». L'exemple d'Ahmadou Kourouma est peut-être le plus parlant. En effet, l'auteur ivoirien « défrancise » le français. Il traduit la langue malinké en français à travers le transfert des codes linguistiques et la désémantisation. Le malinké « irrigue » littéralement le français. Cette liberté prise par l'auteur peut dérouter le lecteur qui peut avoir une certaine difficulté à comprendre cette recreation linguistique (Blede 2006).

Comme l'affirme Marcel Proust, « chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son « son » (Proust 1936 : 92-94). À travers cette citation, nous constatons que la langue - loin d'être offerte à l'écrivain - est un matériau en perpétuelle construction et parfaitement malléable.

2.1. Langue et interlangue

Le code linguistique est véritablement le matériau de l'écrivain et chaque langue véhicule une vision du monde propre à chaque culture, le fait de changer de langue entraînant à voir et à penser le monde de façon différente (Combe 1995). Deleuze considère que l'écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, à l'instar de l'affirmation de Derrida (1996 : 15) : « Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne ». Pour Kristeva (1997), les écrivains sont nécessairement des constructeurs de langues et, comme le souligne Maingueneau, dans tout procédé créatif, l'écrivain est contraint « d'élire la langue qu'investit son œuvre, une langue qui, de toute façon ne peut pas être *sa* langue » (2004 : 139). Le linguiste ajoute, à propos des contraintes des codes collectifs (langues et genres) : « Il [l'écrivain] se voit imposer, quand il veut produire de la littérature, une langue et des codes collectifs appropriés à des genres de textes appropriés » (2004 : 140). C'est ce que l'auteur classifie d'*interlangue*, qui est, selon lui, le dialogue permanent entre différentes langues et différents usages. Pour l'auteur, l'écrivain s'approprie donc la langue qu'il utilise selon le genre de texte et de thématique.

La notion de *conscience linguistique* (Weinrich 1990 ; Ricard 1995) interroge la place de la langue dans la conscience des écrivains. L'écriture s'inscrit donc dans la connaissance de la multiplicité des langues, l'éclatement des discours, souvent diglossiques et hétérogènes. Ce concept permet de ressaisir les faits de langue dans les textes, qu'ils soient liés à l'oralité, au plurilinguisme ou à l'interlangue.

Comme l'indique Gauvin (2001) toute langue d'écriture est une construction à l'intérieur de la langue commune. En effet, l'écrivain se voit confronté à réinventer la langue, à créer sa propre langue d'écriture selon sa relation avec le public ou l'image du ou des destinataire(s) et il existe une *surconscience linguistique* de l'écrivain qui est amené à penser la langue. Écrire devient, de cette façon, un véritable acte de langage car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un *procès littéraire* qui dévoile ainsi le statut d'une littérature donnée. La langue littéraire est donc construite à partir de la langue commune et elle y participe foncièrement en contribuant à son statut (Maingueneau 2004).

À travers ce bref aperçu théorique, nous comprenons que l'écrivain peut répartir ses langues selon sa propre économie, l'altérité linguistique est donc un geste à la fois littéraire et politique. Nous voyons bien que l'écriture est un espace de tension et de rencontre où l'écrivain trouve sa propre langue. La littérature est bien la réalisation maximale de l'oralité, elle l'est chaque fois qu'elle s'accomplit comme une subjectivation maximale du discours (Meschonnic 1999 : 117). Ceci crée donc du continuum entre l'oralité et l'écriture, inséparable du dialogisme inhérent au texte littéraire, tel que Bakhtine a pu le définir à partir de l'hétéroglossie propre au roman moderne, comme nous allons le voir à présent.

2.2. Entre dialogisme et polyphonie

Les notions de dialogisme et de polyphonie, qui sont apparentées, sont fondamentales pour appréhender la plurivocalité du genre romanesque, plurivocalité que l'on retrouve dans la notion même de plurilinguisme. Les linguistes ont, bien souvent, adopté un point de vue monolingue en négligeant la diversité linguistique et les réalités plurilingues. Comme nous le savons, le texte littéraire est très rarement uniforme au niveau de la langue et le monolingue, notamment en France, est un mythe puisque l'œuvre intègre nécessaire-

ment différentes strates (Moura 1999). Pour Bakhtine, l'énoncé n'est jamais « pur » mais, au contraire, hétérogène, composite et il est le produit d'un alliage de voix. En d'autres termes, le propre de l'énoncé n'est pas d'être monologique, c'est-à-dire monolithique et homogène, puisqu'il a autant de transformations que de contextes dans lesquels il surgit. Le terme « monologue », dans son acception habituelle (non-bakhtinienne), est tout aussi trompeur que celui de « dialogue » et ne désigne en vérité que la forme ou l'habillage d'un tel discours qui, selon les caractéristiques qu'il revêt (monologue théâtral, monologue intérieur...), est foncièrement hétérogène et dialogique, comme n'importe quel autre énoncé complexe.

Kristeva nous rappelle que les formalistes russes insistaient déjà sur le caractère dialogique de la communication linguistique et considéraient que le monologue, comme forme embryonnaire de la langue commune, était postérieur au dialogue. Bakhtine a fait sienne l'idée de la suprématie du dialogisme dans le mot socialisé qu'est l'énoncé. Ainsi, il n'exclut pas l'existence du discours à tendance monologique, c'est-à-dire de discours dont l'ambition est de faire autorité en ignorant la voix d'autrui (ou en la réprimant). Il semble cependant crédibiliser l'idée que le monologisme serait une espèce de masque discursif cachant ou niant un dialogisme préexistant et inhérent à toute parole (Todorov 1981). Le monologisme serait donc une question de dissimulation ou de répression, qu'elle soit consciente ou non.

3. Le plurilinguisme dans le roman

3.1. Selon la perspective bakhtinienne

Parmi les genres littéraires, le degré de polyphonie varie. Le genre poétique est celui qui, comme l'indique Bakhtine (1978), sans jamais échapper complètement au dialogisme immanent du discours, tend le plus vers le monologisme. Le genre romanesque, quant à lui, se caractérise par son hétérogénéité et son caractère hybride. Pour expliquer la nature hybride et polyphonique du roman, l'auteur en retrace les origines. Selon lui, le roman serait tributaire de « trois racines principales : l'épopée, la rhétorique, le carnaval » (1970 : 154). Sans revenir en détail sur ces trois racines, nous pouvons tout de même rappeler que, pour cet auteur, le récit épique est fortement monologique, car il s'agit d'un genre canonique « complètement achevé et même figé, presque sclérosé ». L'épopée est donc un genre noble qui idéalise un passé lointain et qui a recours à un style « officiel », figé par « la légende nationale » qui en est la source d'inspiration et qui maintient une uniformité langagière monologique. En ce qui concerne le roman, Bakhtine le qualifie de genre inachevé, de « genre en devenir » et dont les trois particularités fondamentales sont les suivantes :

1° Son style tridimensionnel, relaté à la conscience plurilingue qui se réalise en lui. 2° La transformation radicale des coordonnées temporelles des représentations littéraires dans le roman. 3° Une nouvelle zone de structuration des représentations littéraires dans le roman : une zone de contact maximum avec le présent (la contemporanéité) dans son aspect inachevé. (Bakhtine 1978 : 448)

Bakhtine s'attache à montrer que ces trois particularités sont organiquement liées, en suggérant notamment que le plurilinguisme va de pair avec un pluristylisme, dans un contexte

de représentation littéraire non-distanciée de la personnalité humaine. Plurilinguisme et pluristylisme confèrent au roman sa nature hybride, laquelle, selon lui, serait redevable des genres dits « carnavalesques ». Le plurilinguisme concerne tout particulièrement la manière personnelle qu'a le personnage de s'exprimer ; c'est pour cette raison que Bakhtine le fait souvent suivre de l'adjectif *social*. Le langage est donc une manifestation d'une position sociale et non pas d'un contexte particulier, d'où la distance qui peut intervenir entre le langage de l'auteur et celui de ses personnages (1978 : 119). Le principe dialogique voit son accomplissement dans le roman, qui permet de rendre compte des forces décentralisantes du langage.

Le plurilinguisme bakhtinien est donc complexe et concerne aussi bien l'*hétéroglossie* ou diversité des langues, l'*hétérophonie* ou diversité des voix et l'*hétérologie* ou la diversité des registres sociaux et des niveaux de langue. Bakhtine (1978) précise d'ailleurs que le roman pris comme un tout est un phénomène « pluristylistique, plurilingual, plurivocal » car, pour lui, le roman est un assemblage de styles et de langues. Le plurilinguisme pénètre le roman à travers, notamment, les discours des narrateurs fictifs, les paroles des personnages et les genres intercalaires.

3.2. Plurilinguisme interne et externe

La distinction entre plurilinguisme interne et externe, élaborée notamment par Maingueneau, oppose les différentes *langues* qui peuvent être présentes dans les œuvres romanesques, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

Cette gestion de l'interlangue, on peut l'envisager sous sa face de *plurilinguisme externe*, c'est-à-dire dans sa relation des œuvres aux « autres » langues, ou sous sa face de *plurilinguisme interne*, dans leur relation à la diversité d'une même langue. Distinction qui au demeurant, n'a qu'une validité limitée, dès lors qu'en dernière instance ce sont les œuvres qui décident où passe la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de « leur » langue. (Maingueneau 2004 : 140-141)

Le plurilinguisme *interne* concerne donc la diversité interne d'une même langue. Cette variété peut être soit d'ordre dialectal, soit rapportée à des zones de communication (médicale, juridique...), soit rapportée à des niveaux de langue. Il y est fait référence à l'œuvre exemplaire de Rabelais qui est un lieu de confrontation des *parlures* d'une langue.

Le plurilinguisme *externe*, concerne, quant à lui, la présence d'une ou plusieurs langues étrangères dans une œuvre. L'écrivain, comme nous l'avons vu précédemment, peut répartir les différentes langues dans son œuvre selon sa propre économie et leur présence peuvent signifier une intentionnalité littéraire et/ou politique. Un grand nombre d'écrivains ont eu recours aux langues étrangères dans leurs œuvres et celles-ci ont participé, non seulement d'un bilinguisme littéraire, mais aussi d'une altérité linguistique, délimitant ainsi la frontière ténue entre l'intérieur et l'extérieur.

Dans notre article, nous avons recours à la notion de plurilinguisme pour désigner, dans notre cas précis, le plurilinguisme externe. Nous considérons le terme de plurilinguisme dans son acception la plus large et dans sa dimension interlinguale et intervocale. Cepen-

dant, d'autres auteurs ont développé des notions apparentées que nous allons présenter brièvement ci-dessous.

3.3. Autres notions

La complexité des phénomènes de contact des langues à l'écrit, et en particulier dans les œuvres littéraires, se reflète dans la multiplicité des concepts forgés pour les décrire. Sans se superposer complètement, certains concepts se recoupent et/ou se complètent et les nuances sont parfois ténues.

3.3.1. L'hétérolinguisme

La notion d'hétérolinguisme, développée par Grutman (1997) et reprise par Moura (1999) est définie de la façon suivante : « La présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (1997 : 37). Cette notion représente, de façon générale, la textualisation du contact des langues, partant des cultures et des visions du monde. En proposant ce terme inédit et hybride, l'auteur insiste sur l'optique nouvelle à partir de laquelle il veut explorer une problématique, depuis longtemps étudiée, qui concerne le bilinguisme littéraire et la représentation mimétique des langues. Cette notion a ainsi ouvert le champ des problématiques culturelles et montre comment l'utilisation d'une diversité de langues étrangères dans le texte littéraire est révélatrice d'enjeux majeurs. Il est ainsi possible de discerner le sens des stylistiques très variées mises en œuvre dans ce type d'écriture : interlangue, métissage et créolisation. C'est dans ce cadre que peut prendre place la (re) construction écrite des oralités traditionnelles brisées ou disparues. Des écrivains aussi divers qu'Alain Mabanckou, Tanella Boni, Alioune Badara Coulibaly, Monique Agénor, Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, Éric Essono Tsimi ou Boualem Sansal, effectuent un véritable travail sur la langue française en y apportant les inflexions de leurs langues, de leurs imaginaires et de leurs histoires. Ce travail sur la langue génère des formes complexes, des dispositifs qui font éclater les cadres rigides d'une langue monolingue et normative. Il est intéressant de suivre l'évolution de cette littérature qui trace des voies nouvelles dans une langue revisitée en profondeur dont il faut tenir compte, pour la réflexion sur les catégorisations francophones. Ce qui apparaissait auparavant comme l'élément rassembleur ou le point d'arrivée, c'est-à-dire écrire en langue française, devient désormais le point de départ de nouvelles approches (Riffard 2006). Dans *L'Imaginaire hétérolingue*, Myriam Suchet (2014) montre la façon dont la littérature, dans sa dimension hétérolingue, propose un imaginaire renouvelé de la langue, mais aussi des communautés linguistiques.

3.3.2. La diglossie littéraire et textuelle

Un autre concept, qui concerne plus particulièrement les écrivains en situation de bilinguisme social, est celui de la diglossie où les écrivains peuvent hiérarchiser les langues dans leurs œuvres littéraires. Cette mise en texte peut prendre deux formes : la première, appelée *diglossie littéraire*, notion développée par Mackey (1976), correspond à la répartition fonctionnelle des langues écrites. La seconde est appelée *diglossie textuelle*, comme nous la présente Grutman dans cet extrait :

Elle se manifeste à l'intérieur d'un texte en français, qui devient une sorte de palimpseste portant les traces d'une écriture première, dans la langue de l'auteur : calques créant un effet de polyphonie, intercalation de genres oraux, travail sur le signifiant sont quelques-unes des formes que prend l'inscription littéraire de la (ou des) langue(s) dominée(s). (Grutman 2005 : 61)

Ces deux notions montrent bien les stratégies adoptées par les écrivains pour faire apparaître, au sein même de leur écriture, les tensions produites par la situation sociolinguistique dans laquelle s'inscrit leur création. Les écrivains saisissent la diglossie comme support pour la construction d'une esthétique d'écriture. Ainsi, la diglossie littéraire devient une dynamique d'écriture visant à dédramatiser les conflits linguistiques (Grutman 2005).

3.3.3. L'hétéroglossie contrastive

La notion d'hétéroglossie contrastive, développée par Ludwig & Poulet, deux auteurs liés à la créolité, suggère que l'œuvre romanesque bilingue est proche du processus linguistique de l'alternance de langues (ou code-switching) :

Le code-switching littéraire peut être défini comme hétéroglossie contrastive : la fonction du code-switching littéraire est normalement celle d'introduire un contraste qui fait ressortir un personnage, une réaction particulière, un certain cadre situationnel, susceptible de créer un ancrage référentiel authentique par rapport au texte global. Du fait de la fonction contrastive, cette forme de non-homogénéité du texte littéraire laisse intacts les systèmes linguistiques ou registres en question, ce qui est propre du *code-switching*. (Ludwig et Poulet 2002 : 176)

Cette approche fait apparaître une préoccupation portant, à la fois sur la perception des œuvres, mais aussi sur les prises en compte que la configuration complexe des œuvres et des espaces étudiés exige. Elle souligne, en outre, le lien entre littérature et linguistique, ce qui nous semble fondamental.

Comme nous le voyons, la notion de plurilinguisme est vaste et comprend des précisions distinctes, la notion de plurilinguisme littéraire pouvant recouper différentes réalités.

4. L'écriture *autre*

Nous pouvons affirmer que les auteurs qui vivent entre différentes cultures développent nécessairement une sensibilité particulière concernant l'Autre, produisant, bien souvent, une littérature profondément liée au brassage des cultures. Le métissage concerne, en effet, les différentes représentations de l'interaction avec l'Autre (l'Étranger, l'Indigène, l'Immigré, l'Exilé) et le mélange culturel est ainsi compris dans ses dimensions idéologiques, métaphoriques et pragmatiques. Notons que Bhabha (1994) a considérablement élargi la problématique du métissage et a permis aux études postcoloniales de rejoindre les préoccupations du postmodernisme, c'est-à-dire les questions identitaires, les appartenances plurielles, les diasporas, les nationalismes et les déplacements transnationaux. Kristeva rapproche le sentiment d'étrangeté du migrant de celui de l'écrivain, car, pour elle, l'écrivain vit un *exil intérieur* et doit s'approprier sa langue d'écriture. Huston précise, quant à elle, que le phé-

nomène de l'expatriation donne une conscience exacerbée du langage qui est également propice à l'écriture. Il est certain que le XXe siècle correspond à une *extraterritorialité* de l'écrivain, où la littérature contemporaine est signée par un exil réel ou psychique (Steiner 2003), ce qui permet à Ricœur de rapprocher la langue maternelle de la langue étrangère : « L'ambition de déprovincialiser la langue maternelle, invitée à se penser comme une langue parmi d'autres et, à la limite, à se percevoir elle-même comme étrangère » (2004 : 17).

L'écriture, pour les écrivains, permet donc à la fois de prendre conscience que leur langue maternelle n'est pas unique, mais aussi qu'elle fait partie d'une multitude de langues. Ceci participe de la conscience de l'universalité du langage, mais aussi de la littérature. L'écriture permet ainsi de donner un visage à l'Autre et à ce qui est différent. L'idée de la différence - opposée à celle d'unité - est comprise dans le plurilinguisme, et elle est sans doute l'une des traces énonciatives les plus importantes.

Nous pouvons donc nous demander comment l'hybride est représenté dans la littérature et comment elle devient elle-même un facteur de mélange, voire même un véritable support métissé (Turgeon 2002). Nous nous intéressons ici à la spécificité du métissage littéraire à l'intérieur du métissage culturel. Le mélange des cultures se produit ainsi à travers une confrontation linguistique qui affecte la langue française : les auteurs peuvent intégrer dans leur texte des éléments linguistiques hétérogènes. C'est le cas notamment pour les auteurs liés à la littérature beur comme Begag, Smail ou Charef.

La notion de métissage, qui regroupe différents domaines et réalités, tant sur le plan de la culture que celui de la linguistique, rejoint le concept d'hybridisme, développé notamment par Bakhtine. L'auteur a recours à cette notion pour désigner l'un des concepts clés de sa théorie sur le langage romanesque. L'auteur ne conçoit pas la littérature comme un système unitaire et homogène. L'hétéroglossie, ou la coexistence, dans une société donnée et dans un moment donné, d'une multiplicité de dialectes sociaux et professionnels, de styles et de genres littéraires, de rhétoriques, constitue la réalité et la vie du langage. Les autorités politiques et/ou culturelles tentent d'imposer une langue commune uniforme sans jamais y parvenir. Le roman est par excellence le lieu d'une polyphonie qui explore l'hétéroglossie ambiante. En effet, tout roman crée un dialogue entre différents dialectes, en les intégrant selon une conception artistique. L'énoncé hybride est donc un processus d'articulation de différents discours par lesquels le romancier peut créer la polyphonie au sein du texte, apparemment unitaire de son roman. L'énoncé hybride selon Bakhtine est donc lié à une théorie générale du roman qui relève, non seulement de la stylistique, mais aussi de l'analyse du discours (question des voix et des points de vue). L'utilisation très répandue de la terminologie de l'auteur correspond au dépassement du formalisme et à une différenciation entre l'étude linguistique des textes et l'analyse translinguistique qui peut comprendre le texte dans la dimension sociale qui lui est inhérente. L'hybridisme, comme nous l'entendons, ne correspond pas seulement à la notion de mélange de genres, mais aussi à cet échange intertextuel et interdiscursif intentionnel à l'intérieur d'un roman qui fait que toute œuvre est polyphonique et dialogique. Ces notions sont fortement liées à celle du plurilinguisme, étant donné qu'il incorpore la plurivocalité. Les principaux enjeux de la littérature contemporaine sont sans doute liés à la problématique de l'énonciation, le plurilinguisme constituant une forme moderne et particulière de polyphonie. Les romans constituent des œuvres polypho-

niques où plusieurs voix narratives sont alternées. Ce mélange polyphonique des styles et des formes naît du plurilinguisme.

5. Textualisation du plurilinguisme littéraire

Le plurilinguisme littéraire, ou plus précisément l'énonciation en langue étrangère, correspond à un mot, une locution ou un passage entier qui appartiennent à une autre langue et qui sont introduits dans le roman. La langue étrangère est un élément textuel parmi d'autres pour signifier le rapport que nous établissons entre identité et altérité dans les domaines de l'aliénation qui concerne notamment l'exil. La langue étrangère peut donc faire partie d'un stratagème, d'une façon de se singulariser ou de se démarquer culturellement ou peut servir à créer des effets littéraires poétiques, soit de dépaysement, soit de désémantisation. Si ces expressions ne sont pas traduites, c'est que les auteurs visent un effet d'énonciation ou que la mention s'impose lorsque, par exemple, il n'y a pas d'équivalent du terme étranger.

Les romans peuvent, ainsi, révéler leur nature complexe plurivoque par l'alternance plus ou moins régulière de séquences narratives ou descriptives et dialoguées. Nous savons que les romans sont des systèmes littéraires avec des options stylistiques pour équilibrer les séquences et présenter différents points de vue. Ceci est particulièrement vrai dans la diégèse. En effet, il est important de souligner la particularité de la langue romanesque par rapport à l'oral et l'encadrement de la langue étrangère, c'est-à-dire le signalement qui accompagne son emploi, qui peut aller de l'encadrement zéro (sans aucune distinction dans le texte) à l'italique, aux guillemets, aux notes de bas de page et au glossaire, permettant ainsi aux écrivains de projeter l'Autre en eux.

De fait, le travail d'adaptation de la(les) langue(s) étrangère(s) passe par des transformations plus ou moins sensibles : simple adaptation ou système paratextuel d'explications et de notes. Mimésis et diégésis sont de cette façon privilégiées par les auteurs qui peuvent intégrer, non seulement emprunts et expressions étrangères, mais aussi citations d'œuvres littéraires étrangères. Le mélange des langues, des discours et des textes provoque un effet d'étrangeté à travers la polyphonie des voix. Cette fusion contribue ainsi à l'hétérogénéité énonciative des romans. De cette façon, le mot étranger peut servir d'ouverture à une autre culture, à un autre pays et représente une fenêtre sur le monde.

6. Plurilinguisme et discours

Le discours bilingue, présent dans le plurilinguisme littéraire, constitue un terrain idéal pour questionner les approches de l'identité et du contexte dans l'analyse des pratiques langagières – puisque l'une des fonctions classiquement attribuées au bilinguisme est de le rattacher à une appartenance à un groupe ou à une culture. Cette affirmation, apparemment évidente, est en fait susceptible d'interprétations très diverses, selon que l'on adopte différentes visions de l'identité. Nous savons que l'identité comprend une certaine variabilité et mobilité. Les recherches sur le parler bilingue contribuent à repenser l'articulation entre langage et identité, indissociables à nos yeux.

En outre, l'analyse du discours met en lumière le mode de création des écrivains cherchant à recréer leur adaptation linguistique et culturelle à leur société d'accueil. Ces discours directs sont, dans notre opinion, une mise en dialogue du métissage linguistique et culturel des personnages, recréant leur expérience de désappropriation et de renoncement, bien visible à travers leur migration. En effet, l'expérience de la perte (du pays et de la langue) permet à ces auteurs de faire ressentir ces personnages comme vivant à la marge, non seulement de la société, mais aussi de la langue et d'exprimer de cette façon la tension qui existe entre eux-mêmes et l'Autre. Nous pouvons rapprocher cette expérience de la perte avec celle, apparemment contradictoire, du multiple. Si nous considérons la définition de Deleuze concernant le multiple, nous pouvons la mettre en relation avec le plurilinguisme : « Le multiple ce n'est pas ce qui est fait de beaucoup de parties, c'est ce que l'on plie de différentes manières » (1988 : 5).

Il est vrai que, en ce qui concerne le plurilinguisme, il ne s'agit pas, comme on pourrait le penser, d'une parole « en trop » mais bien de différentes options offertes aux personnages pour s'exprimer (que ce soit les emprunts, l'alternance ou le mélange de langues). C'est ce que les auteurs des romans francophones qui mettent en scène des personnages étrangers savent capter et recréer, donnant voix à un discours métissé, souvent socialement dévalorisé.

7. Entre les langues

Il nous semble essentiel d'explorer les zones de contacts. Selon Glissant (1996) ce qui caractérise notre temps, c'est *l'imaginaire des langues*, c'est-à-dire la présence de toutes les langues du monde. Les littératures contemporaines sont incontestablement habitées par le plurilinguisme, c'est-à-dire la présence de deux ou plusieurs langues. La notion de francophonie elle-même suggère la présence d'autres langues (Riffard 2006). Traductions, auto-traductions, réécritures, écritures bilingues alternées ou concomitantes permettent à de nombreux écrivains, dans ce mouvement de langues, la recherche d'une *langue encore inouïe* (Derrida 1996), d'une *langue tierce* (Ricard 1995), d'une *bi-langue* (Khatibi 1992) ou, tout simplement, de *leur* langue d'écriture (Marques 2011; 2012; 2015b; 2016; 2019; 2021). Quels effets littéraires peuvent avoir ces juxtapositions, superpositions de langages et d'imaginaires ? Un travail sur les contacts et sur les passages de langues est pour cela fondamental, comme l'affirme Beniamino :

Passer de la critique des littératures francophones à une théorie de ces littératures qui posent – faut-il le rappeler – à la fois le problème de la divergence de formes de la littérature écrite en français et celui de la coexistence de littératures écrites dans des langues différentes à l'intérieur d'une même formation sociale, identifiée ou non par le concept de nation. (Beniamino 1999 : 213)

8. Conclusion

Pour conclure, les frontières entre langue, littérature et sociolinguistique sont fines. En effet, il est difficile de dissocier la langue de l'identité, car ces concepts sont ambigus et complexes. Nous pouvons ainsi nous questionner sur le statut de ce parler bilingue

dans la langue et la littérature francophones. Nous pouvons également nous interroger sur l'intentionnalité de ces écrivains qui incorporent discours bilingue, emprunts et interférences dans leur roman et nous savons qu'il existe une échelle du plurilinguisme. En effet, il peut y avoir l'intention de reproduire une situation sociale, un effet de couleur locale (ou une certaine folklorisation connotative), d'explicitier un sens dénотatif (qui peut ne pas être compris) et finalement un usage proche de la désémantisation de la langue française (avec des effets littéraires particuliers), contribuant ainsi à une recherche de l'expressivité des langues étrangères. Ainsi, le plurilinguisme littéraire nous permet de nous interroger sur la vision que les écrivains ont du monde et, par voie de conséquence, sur eux-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

- BHABHA, Homi K. ([1994]2007) : *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) : *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil.
(1978) : *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- BENIAMINO, Michel (1999) : *La francophonie Littéraire. Essai pour une théorie*. Paris : L'Harmattan.
- BLEDE, Logbo (2006) : *Les interférences linguistiques dans Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*. Paris : Éditions Publibook.
- COMBE, Dominique (1995) : *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997) : *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1983) : *Kafka pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1983) : *Critique et clinique*. Paris : Minuit.
(1988) : *Le pli, Leibniz et le Baroque*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1996) : *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.
- GAUVIN, Lise (éd.) (2001) : « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque », *Littérature*, 121, 101-116.
- GLISSANT, Édouard (1996) : *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- GRUTMAN, Rainier (1997) : *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal : Fides/Céтуq.
(2005) : « Diglossie littéraire », Michel Benaminio ; Lise Gauvin (éds.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- KHATIBI, Abdelkebir (1992) : *Amour bilingue*. Casablanca : Edif
- KRISTEVA, Julia (1997) : « L'autre langue ou traduire le sensible ». *Textuel*, 32, 157-170.
- JOYCE, James (1929) : *Ulysse*, Paris : Gallimard.
- LUDWIG, Ralph et POULLET, Hector (2002) : « Langues en contact et hétéroglossie littéraire : l'écriture de la créolité », Robert Dion (éd.) *Écrire en langue étrangère*,

- interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec : Éditions Nota Bene, 155-183.
- LY, Amadou (1999) : « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture », Lise Gauvin (dir.) *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Montréal : Les Presses Universitaires de Montréal, 87-100.
- MACKEY, William (1976) : « Langue, dialecte et diglossie littéraire. Cioran, Henri, Ricard, Alain ». *Diglossie et littérature*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 19-50.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- MARQUES, Isabelle Simões (2011) : « Autour de la question du plurilinguisme littéraire ». *Les Cahiers du Grelcef*, 2, 227-244.
- (2012) : « Écrivains et rapports aux langues : le cas du français comme langue d'écriture ». *Intercâmbio*, 2^a série - 4, 220-234.
- (2015a) : « Entre le centre et les marges ou les enjeux de l'interlangue dans la littérature migrante portugaise d'hier et d'aujourd'hui », Françoise Bonnet-Falandry, Stéphanie Durrans, Moya Jones (éds.), *(Se) construire dans l'interlangue : perspectives transatlantiques sur le multilinguisme*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 129-143.
- (2015b) : « Littérature francophone et questionnement linguistique : de quelle(s) langue(s) parle-t-on ? », Ana Paula Coutinho, Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida (orgs.), *Lasemaine.fr 2014*. Porto : Universidade do Porto, 92-106.
- (2019) : “Navegando pelas línguas: interculturalidade e plurilinguismo literário”, António Manuel Ferreira, Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lídia Coimbra (orgs), *Pelos mares da língua portuguesa IV*. Aveiro : UA Editora, 329-336.
- (2021) : “As línguas como pontes: abordagem da interculturalidade e do plurilinguismo literário em PLE”, Vieira, M. Silva de Paula; Almeida, P. Vasconcelos (orgs.), *Por palavras e gestos: a arte da linguagem*, vol. III. Curitiba : Artemis, 208-218.
- MARQUES, Isabelle Simões et DOMINGUES, João (eds.) (2016) : « Plurilinguisme et migrations dans la littérature de langue française », *Carnets : Revue électronique d'études françaises*. Ile série, 7.
- MESCHONNIC, Henri (1999) : *Poétique du traduire*. Paris : Éditions Verdier.
- MOURA, Jean-Marc (1999) : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.
- PROUST, Marcel (1936) : « Lettre à Mme Strauss, 6 novembre 1908 », *Correspondance générale*. Paris : Plon, Tome VI, 92-94.
- RICARD, Alain (1995) : *Littératures d'Afrique noire*. Paris : CNRS/ Karthala.
- RICŒUR, Paul (2004) : *Sur la traduction*. Paris : Bayard
- RIFFARD Claire (2006) : « Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques ». *Lianes*, 1-10.
- STEINER, Georges (2003) : *Extraterritorialité, Essai sur la littérature et la révolution du langage*. Paris : Hachette Littératures.

- SUCHET, Myriam (2014) : *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris : Classiques Garnier.
- TODOROV, Tzvetan (1981) : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Éditions du Seuil.
- TURGEON, Laurent (2002) : *Regards croisés sur le métissage*. Québec : CELAT- Université de Laval.
- WEINRICH, Harald (1990) : *Conscience linguistique et lectures littéraires*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.

NOTICE ACADÉMIQUE-PROFESSIONNELLE

Docteure en linguistique et analyse du discours à l'Universidade Nova de Lisboa (CLUNL) en cotutelle avec l'Université de Paris 8, Paris, Isabelle Simões Marques est enseignante au *Departamento de Humanidades* de l'Universidade Aberta à Lisbonne, Portugal. Elle est membre associée au Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro (CLLC). Elle a publié des nombreux travaux sur la question du plurilinguisme littéraire en rapport à la migration et à l'altérité de la langue d'expression dans les littératures francophones.

Date de réception : 25-01-2023

Date d'acceptation : 17-02-2023

AFRICANAS Y AFROPEAS: VOCES FEMENINAS EN *CRÉPUSCULE DU TOURMENT I MELANCHOLY* DE LÉONORA MIANO

(Africans And Afropeans: Female Voices In
Crépuscule Du Tourment I Melancholy By Léonora Miano)

Elena Cuasante Fernández*
Universidad de Cádiz

Abstract: Léonora Miano published in 2016 her novel *Crépuscule du tourment I Melancholy*. It is a choral work built upon a succession of 4 monologues in which four women recall their vital experiences. During this process, both Africans and Afropeans explore those pieces from the past that help us construct their current situation as women in the African continent. *Crépuscule du tourment I Melancholy* not only sheds light on some contemporary topics on African literature, but also elucidates upon the main ideas Leonara Miano brings forth in her last essays about very pressing matters such as frontier identities, African feminism and the reformulation of African-European relationship.

Keywords: Afropeans, African Literature, Identity, Hybridity.

Resumen: Léonora Miano publica en 2016 su novela *Crépuscule du tourment I Melancholy*. Se trata de una obra coral construida en forma de una sucesión de cuatro monólogos en los que sendas mujeres rememoran su experiencia vital. A lo largo de este proceso, todas ellas, africanas o afropeas, van indagando en los elementos del pasado sobre los que se construye su situación actual como mujeres en el continente africano. *Crépuscule du tourment I Melancholy* avanza así no solo algunos de los temas más actuales de la literatura africana, sino también las principales ideas defendidas por Léonora Miano en sus últimos ensayos, que giran en torno a cuestiones tan urgentes como las identidades fronterizas, el feminismo africano o el replanteamiento de las relaciones África-Europa.

Palabras clave: Afropea, Literatura Africana, Identidad, Hibridación.

* **Dirección para correspondencia:** Elena Cuasante Fernández. Departamento de Filología francesa e inglesa. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Cádiz. Avd. Gómez Ulla, 11003, Cádiz. (elena.cuasante@uca.es)

1. Introducción

A lo largo de los últimos años, Léonora Miano se ha convertido en una de las escritoras africanas más reconocidas del panorama literario actual¹. Ello se debe, sin duda, a la calidad de su obra, así como a su variedad, no en vano la autora ha practicado casi todos los géneros: novela, relato corto, ensayo, teatro, obras colectivas, e incluso un repertorio de canciones titulado *Sankofa Cry*. Con todo, el espacio en el que la autora ha destacado más significativamente es el de la novela. En 2005 comienza su andadura literaria con la que la crítica ha bautizado como la “trilogía africana” –*L’intérieur de la nuit* (2005), *Contours du jour qui vient* (2006) y *Les Aubes écarlates* (2009)–, en la que, partiendo de un lugar imaginario de África (Musango), la autora aborda temas como la esclavitud, la colonización, las creencias ancestrales, etc. No ignora sin embargo, en este periodo, el continente europeo: así, *Tels des astres éteints* (2008) expone las vivencias de africanos y afrodescendientes en Francia. Como telón de fondo, la autora recupera regularmente los diferentes momentos históricos que marcaron el devenir del pueblo kemita, temática muy presente en la trama de *Ces âmes chagrines* (2011) y *La Saison de l’ombre* (2013): más concretamente, Miano profundiza aquí un tema recurrente en su obra, la trata de esclavos o, empleando sus propios términos, “la gran deportación”. Vienen más tarde *Crépuscule du tourment I: Melancholy* (2016), *Crépuscule du tourment II: Héritage* (2017) y, ya en 2019 *Rouge impératrice*. De manera general, todas estas novelas comparten aspectos estructurales y temáticos, entre ellos la apertura de tramas paralelas construidas sobre un núcleo común, la importancia concedida a los personajes femeninos –sean o no protagonistas– y la significación que la historia colectiva de África adquiere en la realidad presente del individuo. Cabe igualmente destacar la objetividad de la mirada de Miano, en cuya obra –y a diferencia de otras producciones literarias africanas–, no hay verdugos ni víctimas que se cataloguen como tales atendiendo al color de la piel, sino a los actos de un pasado en el que tanto africanos como europeos aparecen como responsables (Etensel Íldem 2020).

La sustancia de este imaginario está asociada a un universo multicultural que se nutre de algunas circunstancias familiares de Miano –su madre era profesora de inglés–, así como de su trayectoria posterior: nacida en Douala, viaja en 1991 a Francia, donde cursará estudios superiores en literatura estadounidense. De su transcendencia estética da cuenta el siguiente pasaje de *Habiter la frontière*: “J’écris dans l’écho des cultures qui m’habitent: africaine, européenne, africaine américaine, caribéenne. Tout cela vient naturellement se loger dans le texte. Mon esthétique est donc frontalière. Elle utilise la langue française, mais ses références, les images qu’elle déploie sur la page, appartiennent à d’autres sphères” (2012: 29).

Por otra parte, la representación del choque de culturas desde el punto de vista de una mujer no carece de precedentes. En este sentido, la autora es muy consciente de las muchas escritoras y activistas africanas de lengua francesa e inglesa que están presentes en su obra, a las que, recientemente, ha querido rendir homenaje con su antología *Elles disent*:

¹ Entre los galardones que ha recibido destacan: Prix Goncourt des Lycéens, 2006; Prix Louis-Guilloux 2006; Grand Prix littéraire d’Afrique noire 2011; Prix Seligmann 2012; Grand Prix du roman métis 2013 y Prix Femina 2013. Miano es además embajadora de un certamen que lleva su nombre (“Prix Littéraire Frontières-Léonora Miano”) y cuya primera edición se celebró en 2021.

Des femmes d’horizons différents, réunies en un lieu sans l’avoir décidé, parlent, se parlent. Parfois de manière frontale, parfois en se tournant le dos ou en se prenant par la main. [...]. Celles dont les mots composent cette mélopée singulière sont spirituelles, politiques, cérébrales, sensuelles, visionnaires, enragées, mystiques, torturées, espègles... Elles sont tout. (Miano 2021: contraportada)

En efecto, Mariama Bâ o Ken Bugul, por citar solo las más representativas, ya habían cuestionado algunos usos y costumbres africanos, al tiempo que ponían de manifiesto la dificultad de conciliar dos universos, el francés y el africano, que, al estar inmersos respectivamente en la tradición y en la modernidad, defienden valores a menudo antagónicos. Sin embargo, las nuevas voces de la literatura femenina francófona negro-africana, entre las que destacan la propia Miano y, por ejemplo, Fatou Diome, serán quienes desarrollen a fondo estas cuestiones, al tiempo que abordan otras de mayor vigencia como la inmigración, la noción de frontera, la cuestión de la hibridación identitaria y, sobre todo, la necesidad de encontrar nuevos modos de entendimiento y de construcción de futuro en las siempre complejas relaciones entre África y Europa.

Es precisamente en este marco ideológico y en la necesidad de establecer puentes entre culturas en el que, en los últimos años, ha surgido la noción de “Afropea”²:

Le musicien David Byrne, cofondateur du groupe Talking Heads, crée cette appellation au début des années 90. Il entend ainsi désigner un continent fictionnel permettant d’explorer, à travers la musique, l’influence des cultures africaines sur la sensibilité européenne. (Miano 2020: 47)³

Este pasaje procede de *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste* (2020), ensayo en el que Léonora Miano incorpora el mencionado neologismo en tanto que expresión de una realidad utópica y sin embargo posible y, por tanto, de una liberación futura:

Il nous faudra des mots nouveaux pour exprimer ce que nous sommes à présent, ce que nous voulons être. Il nous faudra nous libérer. Nous tous, puisque l’Histoire ne sera pas réécrite et que nous sommes là, encore emprisonnés dans ses régions les plus ténébreuses. Afropea vient ouvrir les portes de la geôle. (Miano 2020: 44)

Y más tarde:

2 Para evitar posibles confusiones, recordaremos que, en francés, “Afropea” es un topónimo que designa el lugar utópico del que se deriva el gentilicio “Afropéen” / “Afropéenne”. En español, aunque la traducción está en proceso de consolidación, el topónimo y el gentilicio femenino de origen coinciden (no así el gentilicio masculino “afropeo” que parece consolidarse como demuestra el uso dado por Miguel Marqués y María José Borrego en su reciente traducción de la obra del británico Johny Pitts *Afropean, un viaje por la Europa negra*.

3 Sobre la posteridad del término, Blé Kain afirma: “Ce vocable ressurgit, une décennie plus tard, dans un article du New York Times traitant de deux chanteuses françaises, Les Nubiens, présentées comme un groupe représentatif de la « scène musicale afropéenne qui fleurit en France ». Depuis lors, en Angleterre, quelques jeunes animent un journal dénommé Afropean - Adventures in Black Europe. Dans l’espace francophone, le mot se popularise aussi bien avec les conférences de la Camerounaise Léonora Miano qu’à travers ses œuvres romanesques” (2017: 17).

Pour que prenne fin la réclusion, il faudra répudier les schémas induits par l'occidentalité. Les rapports de l'Afrique subsaharienne avec l'Europe sont marqués du sceau de cette incarcération. On voudrait penser que, depuis le temps, la rencontre entre ces deux espaces du monde a bien eu lieu, qu'elle a produit ses effets, que certains sont appréciables. [...]. Il s'est opéré un choc, une sorte de collision qui place encore ces deux régions du monde dans une position les empêchant de se regarder véritablement. Il existe bien une relation, mais elle est viciée depuis le début, trop déséquilibrée pour que l'on puisse s'en satisfaire. [...] Afropea me semble énoncer une exigence et véhiculer une critique du fonctionnement des deux univers que la constituent. (Miano 2020: 44-46)

De ahí que Miano se esfuere en definir con precisión un término que, aunque no la concierne personalmente —“je ne suis pas une Afropéenne. Il m'est arrivé de laisser dire, par lassitude plus que par paresse” (Miano 2020: 9)⁴—, resulta idóneo a la hora de designar un espacio identitario específico:

[...] est dite afropéenne une personne d'ascendance subsaharienne, née ou élevée en Europe. [...]. Les concernés sont avant tout dépositaires d'un vécu européen. C'est en Europe qu'ils ont passé ses années de formation, celles de l'enfance et de l'adolescence, dont on connaît l'importance pour la structuration de la personnalité. [...] ils ne connaissent que la vie en situation de minorité, l'existence dans un espace rétif à se reconnaître en eux. Pour ma part, j'ai eu la chance de voir le jour et de grandir en Afrique subsaharienne, où mes aspirations ne furent jamais entravées en raison de la couleur de ma peau. (Miano 2020: 10)⁵

La distinción entre africanas y afropeas no es en absoluto irrelevante con respecto a la historia contada en *Crépuscule du tourment I, Melancholy* y en la construcción y evolución de los personajes femeninos que en ella aparecen, que, como veremos a continuación, componen un mosaico especialmente representativo de la situación de la mujer en África y en Europa.

2. Africanas y afropeas en *Crépuscule du tourment I Melancholy*

Publicada en 2016 *Crépuscule du tourment I Melancholy* es la primera entrega de una trilogía a la que sucede *Crépuscule du tourment 2 Heritage* (2017) y cuya tercera entrega aún está pendiente. Según señala su autora, *Crépuscule de tourment I Melancholy* nace de una necesidad personal de reflexionar sobre el universo femenino africano:

Comment est né *Crépuscule du tourment* ? Je dirais qu'il est né d'obsessions intimes.

4 En este sentido resulta sorprendente que muchos estudios actuales sigan empleando el adjetivo “afropéenne” para referirse a Miano. Es el caso, por ejemplo de Laurent (2011); Ndour (2015) o, más recientemente, Etensel Ildem (2020). así como de interpretaciones que algunos críticos (Larangé 2012; Amabiamina 2020) hacen de su teoría. La causa de estas confusiones y múltiples interpretaciones se encuentra sin duda en la tardía publicación por parte de Miano de las bases fundamentales de su teoría, que no quedarán claramente delimitadas hasta 2020 con su ensayo *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*.

5 Cfr. En este mismo sentido la entrevista en France Culture “Léonora Miano, au nom de l'Afropea” indicada en “Bibliografía final”.

[...] j'avais vraiment besoin de réponses à certaines questions, des questions liées à l'histoire familiale, des questions liées à la construction de soi, particulièrement pour les femmes de la famille puisque je viens d'une famille, du côté maternel où les figures féminines étaient très présentes et pour répondre à toutes ces questions auxquelles la famille ne veut pas répondre, mais il a fallu que j'invente une histoire et ça a été celle-là. (Librairie Mollat 2016: 0m06s)⁶.

Crépuscule du tourment I Melancholy se presenta al lector como una novela polifónica⁷ dividida en cuatro capítulos narrados por sendas mujeres—Madame, Amandla, Ixora y Tiki—ligadas a un mismo personaje masculino —Dio—, en calidad de madre, exnovia, prometida y hermana respectivamente. Escrito en primera persona y en forma de monólogo interior, cada uno de estos relatos rememora desde un punto de vista diferente las circunstancias que han precedido al episodio central de la historia: la agresión física a Ixora por parte de Dio. En efecto, tras una acalorada discusión, Dio golpea violentamente a su prometida para posteriormente abandonarla mientras yace tendida en el barro. Amandla será la encargada de socorrerla y llevarla hasta su casa donde pronto, y tras alertar a Tiki de lo sucedido, aparecerá Madame.

Estas cuatro mujeres difieren sensiblemente en cuanto a su evolución personal. Sus historias están marcadas por el contacto, más o menos directo, con ese norte referencial del que hablaba Ken Bugul en su obra, que las sitúa en alguna de las dos categorías anteriormente mencionadas: africanas o afropeas. Así, Madame representa a la mujer africana de la alta sociedad venida a menos; Amandla es una joven afropea que, tras pasar su infancia y adolescencia en Francia, decide instalarse en África para llenar su vacío identitario; Ixora, segunda afropea de la novela, abandona Francia para asegurar a su hijo el equilibrio vital que Europa niega a los afrodescendientes; por último, Tiki, hija de Madame —y, siguiendo la categorización de Miano, africana— realiza un viaje inverso al de las dos protagonistas anteriores: Francia se convierte para ella en el refugio en el que aclarar algunos aspectos confusos de su sexualidad. En definitiva, cuatro personajes inspirados en sendos prototipos de mujer con los que la autora recupera todo un abanico de temas recurrentes de la literatura africana —tradición vs modernidad, rol femenino en las sociedades africanas, el personaje de la mujer extranjera, Europa como “el Dorado”, etc.— y con los que explora nuevas cuestiones ligadas a la condición femenina y las identidades híbridas o fronterizas, entre ellas el cuerpo femenino, la sexualidad, la sororidad entre mujeres o la hibridación cultural . (Cfr. Petetin 2017: 87).

En el análisis que proponemos a continuación agruparemos a las protagonistas atendiendo a su condición de africanas o afropeas, así como a su función y significación dentro de la novela. Africana y afropea respectivamente, Madame e Ixora son esen-

6 La reciente publicación de *L'autre langue des femmes* (2021) y *Elles disent* (2021) demuestra que estamos ante una inquietud que se va consolidando en el tiempo, y que se suma a los esfuerzos que se vienen realizando desde otros campos del conocimiento para recuperar del olvido las historias de mujeres africanas ejemplares. Entre ellos pueden citarse Serbin 2004; Ly-Tall 2017 o Faladé 2020.

7 Presente en la literatura femenina africana desde sus orígenes, la polifonía narrativa femenina parece imponerse con fuerza en los últimos tiempos: así, la novela de la también camerunesa Djaili Amadou Amal *Les impatientes*, premio Goncourt des lycéens en 2020, presenta una estructura muy similar: cuatro mujeres y cuatro voces unidas, en este caso, por el matrimonio polígamo.

cialmente personajes experienciales, responsables de la carga temática de la historia. Por su parte, Tiki y Amandla –también africana y afropea respectivamente– funcionan más bien como resortes instrumentales y estructurales, encargados de dotar a la novela de todo su potencial ideológico, así como de asegurar la articulación lógica del relato. La interrelación hábil de unas y otras asegura la cohesión de un testimonio colectivo que ilustra a la perfección las diferentes teorías defendidas por Léonora Miano en sus diferentes ensayos.

2.1. Madame vs Ixora: de la represión a la liberación

Cada uno de los monólogos de *Crépuscule du tourment I Melancholy* viene precedido de una cita que anuncia o alude a la significación del mismo. En el caso de Madame, primero de ellos, el epígrafe elegido es un pasaje del poema *Present*, de la afroamericana Sonia Sanchez, en el que podemos leer “There is no place for a soft/black/woman” (2016: 9)⁸, un mensaje que se superpone al de la propia Madame:

Notre plaine côtière, notre pays, ont leurs usages. Leur compréhension des choses. J’ai fait avec. Il m’a fallu de la finesse, de l’habileté, de l’attention en permanence, pour longer cette faille en évitant la chute, et je n’ai dérapé qu’une fois ou deux. [...] Il n’y a pas de place pour la romance, pour les mièvreries, dans la vie des femmes d’ici. [...] Être femme, en ces parages, c’est évaluer, sonder, calculer, anticiper, décider, agir et assumer. (Miano 2016: 10-11)

Aunque a primera vista podría encajar con el prototipo que Ndi Etondi define como “femme africaine traditionnellement forte, puissant pilier de sa famille, tant sur le plan économique, éducatif que psychologique” (2019a: 192)⁹, Madame es un ser completamente fragmentado:

J’ai appris à exister dans cette société de la dissimulation où, à vouloir se cacher, on s’est soustrait à soi, perdu sans pouvoir dire comment. J’ai appris à me déplacer, à me situer dans ce contre-jour permanent. [...] Ma quête ne fut pas celle du bonheur. Mon souci ne fut pas de transformer notre société, mais d’y survivre. Je ne me rêve pas gardienne des décombres de nous-mêmes, restauratrice des principes bafoués. Venue en ce monde bien après la chute, je ne convoite pas le statut d’héroïne, je n’ai pas de désir pour la chimère. (Miano 2016: 17-18)

Resignada y secretamente destruida, Madame conoce a la perfección el origen de su mal: “je sais nommer l’épine qui, logée en moi depuis le plus jeune âge, est ma torture et ma boussole. Ma véritable identité” (Miano 2016: 10). La espina identitaria que Madame lleva consigo y oculta a los demás no es otra que la atracción que siente por las personas de su mismo sexo. Anatematizada actualmente en el continente negro, la homosexualidad femenina estaba sin embargo bien presente y normalizada en la época precolonial:

8 “No hay espacios para una mujer/dulce/negra”. Aquí, como en los siguientes casos, la traducción es nuestra.

9 De hecho, Ixora se refiere a ella como “la Grande royale” (Miano 2016: 175), personaje emblemático de la literatura africana tras su aparición en la novela de Cheikh Hamidou Kane, *L’Aventure Ambigüe* (1961).

Le temps ne sont plus de cette initiation collective qui imposait, aux filles d'une même classe d'âge, respect et solidarité. Je n'ose parler d'amour. Il en fut pourtant question, sous diverse formes, mais nous l'avons oublié. Nous ne savons plus les caresses échangées, entre jeunes initiées, dans le secret de la case commune. Les femmes de mon époque ne connurent pas la proximité, l'intimité de cet apprentissage. Jamais nos aînées ne nous massèrent le clitoris pour nous faire visiter le royaume dont nous seules serions souveraines. Jamais elles ne nous dirent que l'équilibre affectif reposait sur notre capacité à nous épanouir auprès de l'un et l'autre sexe, sans exclusivité. Elles ne nous révélèrent pas que, pour chacune, il devait y avoir non pas un, mais deux couples. Nos aînées ne nous apprirent pas à faire l'amour à une femme, à le découvrir d'abord dans les bras, dans le souffle, dans les humeurs d'une femme. (Miano 2016: 11-12)

Madame no duda en apuntar al contacto con la cultura europea, iniciada en la época esclavista y afianzada durante el siglo de dominación colonial, como causa principal del retroceso de los usos y costumbres en materia de educación sexual¹⁰, así como de la actual visión reductora de las relaciones amorosas en el continente africano. Una idea que Miano avanza en una entrevista de 2017:

En Afrique centrale, on pense que chacun naît avec un double intérieur de l'autre sexe, qui lui murmure les messages de l'autre genre. [...] C'est hypocrite. Pendant longtemps, ces sociétés n'ont pas réprimé l'homosexualité. Sa répression arrive avec la colonisation et l'évangélisation. En Afrique, on ne définit pas les gens par leur pratique sexuelle. En revanche il y a beaucoup de définitions pour des catégories de genre. [...] Mais la colonisation a imposé ses critères. (Laffeter, Sarratia 2017)

Y que desarrolla más amplia y más recientemente en *L'autre langue des femmes*:

Les jeunes filles, censées arriver vierges au mariage, continuaient à découvrir entre elles leurs corps et le plaisir, à travers des massages devant les préparer à l'acte sexuel. C'est entre femmes qu'étaient appris les gestes de l'amour et, si la satisfaction de l'homme était le but affiché à cet enseignement, celles des femmes intervenait en premier lieu. (Miano 2021: 69)¹¹

En cualquier caso Madame decide reprimir sus verdaderas inclinaciones sexuales para casarse con Amos, hombre de una gran reputación pero extremadamente violento. De hecho será víctima de un maltrato conyugal constante, en el que no falta incluso un episodio idéntico al que origina la narración: “j'ai été battue au-delà du sens de ce mot. Il m'a jetée sanguinolante et à moitié nue [...] sur la route qui n'avait pas encore été goudronnée” (Miano 2016: 80). Solo el posterior viaje a Francia y el encuentro con Eshe, otra subsahariana, le proporcionan un paréntesis de equilibrio afectivo y de plenitud sexual:

10 Desde la objetividad que la caracteriza, Miano recuerda que la alienación originada por la imposición del modelo occidental afectó igualmente a los varones (Miano 2016: 12-13).

11 En este mismo ensayo, Miano recupera la historia de no pocas mujeres ilustres de la historia del África precolonial –la princesa de Angola Njinga Mbande, la también princesa Amina Zaria, de Nigeria, etc.– que vivieron una sexualidad que hoy podemos considerar libre y abierta (Cfr. Miano 2021: 112-117 y 141-155).

Je compris que j'étais de celles pour qui l'équilibre affectif ne pourrait exister que dans des sociétés leur permettant d'aimer une femme, et de porter les enfants d'un homme. D'aimer un homme, et de recevoir le plaisir de la part d'une femme. D'aimer une femme et un homme, corps et âme, sans avoir à choisir. Pas un après l'autre, pas l'une à l'insu de l'autre. Les deux. En même temps. Au grand jour. Jusqu'à la fin. (Miano 2016: 76-77)

Con todo, el peso de la responsabilidad materna y, quizá también, el deseo de preservar su estatus social y su imagen de respetabilidad, la llevan de vuelta a África. Una vez allí Madame es capaz de reconocer un universo en el que abundan otras historias cercanas a la suya: "J'ai pris conscience des vécus féminins autour de moi, des relations des femmes entre elles. [...]. Parmi nous certaines savent nommer leur tourment. [...]. Elles vivent dans le secret [...] elles se font reines de la tactique" (Miano 2016: 78).

El capítulo dedicado a Ixora, prometida de Dio, está introducido por un fragmento de *Heartease (I)*, poema de la escritora jamaicana Lorna Goodison:

*We with the straight eyes
And no talent for cartography
Always asking
"How far is it to Heartease?"
And they say,
"Just around the corner"* (Miano 2016: 139)¹²

La elección de la cita no es fruto del azar. Aunque acaba de ser abandonada tras recibir una brutal paliza, Ixora inicia su relato con un discurso esperanzador que transmite felicidad y liberación:

Le moment s'y prête peu, mais j'ai envie de rire, si tu savais, je sens cela monter sans pouvoir l'expulser, ce n'est pas un éclat mais une montagne de rire, j'ignorais avoir cette capacité, ce potentiel d'hilarité, cela monte cependant, c'est une chose idiote, d'ailleurs, qui me met à ce point en joie, alors que cet orage de dingue m'envoie ses javelots sur le visage, sur les bleus, les bosses, les marques de ta virilité, je suppose que l'on pourrait le dire ainsi, en vérité je m'en soucie peu, je me sens libre... (Miano 2016: 139-140)

El personaje de Ixora encaja en ese prototipo que Miano define como "étrangers de l'intérieur" (2020: 114). Nacida en Francia y de madre antillana, es víctima de discriminación racial durante toda su infancia y juventud en Europa. Carente de referentes culturales, inicia una relación con Shrapnel¹³ que ella misma define como más cerebral que carnal y más política que amorosa (Cfr, Miano 2016: 154). De esta unión nacerá Kabral, hijo concebido de manera accidental cuya existencia condiciona gravemente el futuro de la joven.

12 "Con nuestros ojos héteros/Y sin capacidad para la cartografía/Siempre preguntándonos/¿Cómo de lejos está Heartease?/ Y dicen/"justo a la vuelta de la esquina" (No hemos traducido aquí la palabra "Heartease" por designar el nombre de un lugar imaginario y cuyo significado vendría a ser: "Alivio del corazón").

13 Shrapnel es el primero de los personajes que Léonora Miano recupera de obras anteriores, en este caso de *Tels des astres éteints* (2008), si bien aquí tiene solo un papel secundario.

Poco tiempo después, Shrapnel pierde la vida en un accidente, y es en ese momento cuando Ixora y Dio –amigo de infancia de Shrapnel– comienzan una singular relación que la protagonista describe esta vez como “un couple qui ne s’accouple pas” (Miano 2016: 143).

Como en el caso de Madame, el regreso de esta afropea a la tierra de sus ancestros debe ser entendido como un acto de amor materno. Tras experimentar las complejidades de la integración y la dificultad para los afropeos de reconocerse en un universo propio, Ixora acepta el compromiso matrimonial con Dio con el único objetivo de asegurar a su hijo una identidad afectiva y racial no conflictiva (Cfr. Miano 2016: 170). La instalación en el continente no es fácil: Madame –que a lo largo de su relato se refiere a su nuera como “Cette femme. Celle que tu nous as ramenée du Nord”– no tarda en reconocer en Ixora las mismas tendencias sexuales que con tanto sacrificio ella hubo de reprimir, lo que provoca un inmediato rechazo. Con todo, la estancia de Ixora en el continente y, sobre todo, el amor de Masasi, le permiten soñar con una felicidad plena:

[...] ce serait terrible que tout s’arrête ici, qu’après avoir erré sans le savoir, en quête d’une place saine et paisible au monde, l’ayant enfin trouvée, je finisse noyée [...] je m’oblige à la pensée positive, me dis qu’il n’y aura pas de noyade mais une renaissance, si l’eau me submerge, ce sera pour me protéger, m’abriter, jusqu’à ce que je puisse me lever, m’élever, aller à la rencontre d’une vie pleine auprès de Masasi. (Miano 2016: 180-181)

Masasi es una joven que vive en el barrio de “Vieux Pays”, barrio en el que conviven únicamente mujeres de mala reputación por ser consideradas brujas o lesbianas. Ixora, quien desde el principio de su relato anuncia su escaso interés por el sexo masculino –“je n’ai jamais aimé être pénétrée, toléré l’intromission en moi d’un pénis, rien su, avant Masasi, de toutes les autres possibilités” (Miano 2016: 187)–, descubre junto a Masasi su verdadera identidad afectivo-sexual¹⁴:

[...] je m’étais abreuvée à ses fluides, que son sexe m’avait apporté l’ivresse et la clairvoyance, la première fois que nous avons fait l’amour j’ai joui dans un sanglot... [...] c’était ma place, ma tête entre ses jambes était à la maison, il m’avait fallu le parfum entêtant qu’offrait la clarté rouge à cet endroit précis de son corps, j’avais attendu la texture crépue de ses poils pubiens sur ma langue, traversé des années de sécheresse pour aboutir à ce rivage, ce désir était inestimable, sa fécondité n’étant pas celle de la reproduction mais de la création, à travers chaque nouvel orgasme, d’une puissance cosmique. (Miano 2016: 202-203)

Aunque enfrentadas, Madame e Ixora comparten rasgos muy similares: poseen ascendencia antillana, se sienten más atraídas por su mismo sexo que por el sexo opuesto, son víctimas de maltrato físico y, por último, viajan a África para cumplir lo que consideran un deber materno. La única diferencia entre ambas reside en la manera de afrontar su identidad sexual: si

14 En este sentido nos gustaría destacar el trabajo de Vanessa Ndi Etondi (2019b) –el único hasta la fecha en analizar esta novela– en el que, centrándose únicamente en el personaje de Ixora, intenta demostrar en qué medida su condición homosexual la excluyen de las teorías de *africana womanism* defendidas por Clenora Hudson-Weems en la década de los 90 (Hudson-Weems 1995).

Madame decide negar y negarse su amor por Eshe, Ixora parece decidida a luchar por su futuro amor. Pues bien, la agresión a Ixora es precisamente el detonante de un cambio de actitud en su suegra, que desde entonces empieza a experimentar sentimientos de empatía y sororidad femenina hasta entonces ajenos a ella. Más tarde, en el relato de Tiki, podremos leer:

Tête baissée vers l'intumescence qu'est maintenant le visage d'Ixora, ta mère écoute la femme, comprend quelque chose. Disons qu'elle a un pressentiment, que sa compréhension émane plus du cœur que de la raison. [...]. Elle trouve le courage, après toutes ces années, de faire route vers la femme pour laquelle son cœur n'a cessé de se lamenter, Eshe, la part amputée de son corps. C'est un retour symbolique à soi, à sa propre complétude, une réparation. Il n'est plus temps de songer à la vie qui aurait été la sienne auprès de son grand amour. Elle ne me dit pas pourquoi, mais promet d'être l'alliée de ces deux amoureuses, une fois la blessée remise. (Miano 2016: 228-230)

2.2. Amandla y Tiki: en el camino de Afropea

*Our vocation
Goes against all
Unconnectedness. It
Is a call to create the
Way again, and where
Even the foundations
Have been assaulted
And destroyed, where
Restoration has been
Made impossible, simply
To create the way.* (Miano 2016: 83)¹⁵

Este poema del ghanés Ayi Kwei Armah abre el capítulo de Amandla, primer amor de Dio y segunda afropea de la novela¹⁶, y de la que Ixora habla en términos de total proximidad: “Nous sommes deux sans-généalogie venues sur le Continent en quête d’elles-mêmes, nous sommes celles qui mettent au monde leurs ancêtres par l’imagination, la projection, celles qui redéfinissent l’ancestralité, rien ne nous manque, ce que nous cherchons est en nous” (Miano 2016: 188).

Desde el principio de su relato, Amandla se describe a sí misma como un ser herido y en pleno proceso de búsqueda identitaria. De origen guyanés, pero afincada en París, Amandla es consciente de sus orígenes esclavos y africanos desde muy joven, no en vano en su discurso encontramos alusiones a la deportación y al racismo científico, a veces en términos que recuerdan incluso a los empleados en los espeluznantes artículos del *Código Negro*:

15 “Nuestra vocación/Se aparta de toda/ Desvinculación/Es una llamada para crear/De nuevo el Camino y/Ver cómo y dónde/ Se han mancillado/ Y destruido/Incluso los cimientos/Ha sido posible/Llevar a cabo la restauración simplemente/Creando un camino”.

16 Se trata además de otro de los nombres que Léonora Miano recupera de *Tels des astres éteints*, y que, a diferencia de Shrapnel, pasa ahora de personaje secundario a principal.

Je n'étais qu'une enfant lorsque ma mère m'apprit à récuser les appellations par lesquelles notre identité fut bafouée. Ces mots à travers lesquels on s'employa à nier notre humanité. Je sus très tôt que la terre où l'espèce humaine vit le jour s'appelait Kemet. Que nous étions des Kémites. Pas des Noirs. La race noire n'avait été inventée que pour nous bouter hors du genre humain. Justifier la dispersion transatlantique. Faire de nous des biens immeubles que l'on achèterait à tempérament. Des bêtes que l'on marquerait au fer rouge avant de les baptiser selon le rite chrétien. Nous résiderions désormais entre l'objet et l'animal. Tel est le sens du nom racial dont on nous affubla. (Miano 2016: 84-85)¹⁷

Estos sentimientos no son ajenos a la decisión de Amandla de instalarse en África —a la que ella se refiere como “la Terre première” (Miano 2016: 87)— con la esperanza de reconstruir el camino al que alude el precitado poema de Armah. Y sin embargo, su país de procedencia —Francia— o lo que es lo mismo, su condición de afropea, la lleva a sufrir nuevas formas de exclusión: “La ville bruissait de rumeurs sur *une Blanche* [...]. Une Blanche, une Nordiste dans l'esprit des gens d'ici. Il est intéressant de noter que les termes Noir et Blanc ne renvoient pas à la race dans ce pays. Ils font référence à la culture. Au mode de vie” (Miano 2016: 94). No por ello renuncia Amandla a su inquebrantable objetivo de crear una escuela paralela a las escuelas oficiales africanas, que ella misma bautiza como “l'École de Heru”¹⁸ para restituir la verdadera historia del pueblo kemita (Cfr. Miano 2016: 108-109). Con su iniciativa, Amandla intenta no solo reivindicar la cultura africana¹⁹ y su espiritualidad, sino también el orgullo de un pueblo inocente pero vulnerable ante la iniquidad sin límites del colonizador:

Je conte les rois et reines du passé aux enfants. Je nomme à leur intention les résistants du Continent. Qu'ils sachent que nous ne nous sommes pas laissés prendre ni dominer sans réagir. Nous avons eu du courage. Nous ne nous sommes pas simplement agenouillés devant les envahisseurs. Il leur a fallu mentir. Intriguer. Corrompre. Terroriser. Massacrer [...] Que l'on ne me parle pas de complicités. Qui se partage les terres de ses alliés ? Que l'on ne me parle pas de collaboration. Qui collabore à un projet dont il méconnaît les tenants et les aboutissants ? Ceux qui se laissèrent abuser ne se doutaient pas que leur descendance serait colonisée. (Miano 2016: 108-109)

En virtud de su temprana concienciación ideológica, y como ya indicamos al principio de este trabajo, Amandla desempeña en la novela un papel instrumental, pues es la principal responsable de dotar de significado las experiencias de los dos personajes femeninos analizados anteriormente. De hecho, actúa como un alter ego de Léonora Miano en tanto que defiende ideas y reflexiones muy próximas a las expresadas por la autora en el ensayo *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*. Escritora y personaje reflexionan sobre

17 El *Código Negro* fue elaborado por el ministro Colbert y promulgado por Louis XIV en 1685 con el fin de regular la vida de amos y esclavos en las Antillas francesas. De su cercanía con la cita de Miano dan cuenta, por ejemplo, los artículos 16 (Niort 2015: 79) y 38 (Niort 2015: 84), que hablan de castigos corporales así como el artículo 44 (Niort 2015: 85) que reduce al esclavo a un bien inventariable.

18 Sobre la historia de Heru (Cfr. Miano 2021: 80-81).

19 Esa misma cultura que Madame, recordemos, veía tan lejana. (Cfr. Miano 2016: 18).

nociones como la “occidentalidad” y la “africaneidad” para llegar a la conclusión de que el futuro de Europa y de África está directamente asociado a la capacidad humana de superar las barreras impuestas por la cuestión racial. Así lo expresa Amandla:

Aujourd’hui je ne pleure plus. J’accepte l’épreuve. Je désapprends la colère. C’est mon but. Ce n’est pas toujours facile. [...]. Ce n’est pas pour asséner des coups que j’ai fondé l’École de Heru. Ce n’est pas pour former une armée vengeresse qui ferait rendre gorge aux spoliateurs. Peut-être était-ce mon ambition avant de m’établir ici. Je travaille désormais pour restituer à l’Humanité sa part manquante. La présence kémite. [...]. Peu à peu j’élimine le fiel de mon âme. Le poison de la haine. Je n’ai pas encore atteint le stade de l’amour universel. Celui où les leucodermes et nous ne faisons qu’un. Celui où il, n’existe ni race ni culture. Cela viendra. (Miano 2016: 123)²⁰

Algo parecido ocurre en lo relativo a la necesidad de repensar la feminidad africana. Aunque la novela es muy anterior al ensayo *L’autre langue des femmes* (2021), Amandla avanza explícitamente la teoría de la especificidad en materia de género defendida por Leonora Miano cinco años más tarde, basada en la urgente recuperación de los referentes femeninos del pasado²¹:

Abysinia m’a rejointe. Elle est la seule de tout le voisinage à s’être risquée dehors pour me venir à l’aide. [...]. Nous avons la nostalgie d’époques lointaines dont nous entendons l’écho en nous. Une mémoire souterraine nous habite. Nous tentons d’en comprendre le message. Nos ancêtres ignorées pincent les cordes de nos âmes. [...]. Nous soutenons l’inconnue qui n’est pas une étrangère. Comment serions-nous étrangères les unes aux autres ? Nous femmes kémites dans ce monde. (Miano 2016: 136-137)

Esta lógica de la correspondencia opera igualmente en la llamada a instalar el principio de sororidad entre africanas y afropeas, representado con nitidez en la presencia bajo el mismo techo de tres mujeres –dos africanas y dos afropeas– unidas en un mismo objetivo:

Qu’importe. Cette nuit aura existé afin que l’on se dise l’essentiel. Afin de le savoir pour toujours. Quoi que nous décidions de faire par la suite. La vérité n’est pas dans nos pratiques spirituelles ou prétendues telles. Seul compte ce que nous acceptons de partager les unes avec les autres. La manière dont nous nous traitons mutuellement. C’est la première réparation. Celle que nous nous devons les unes aux autres. Aucune n’oubliera. Het-Hru fait naître en moi une mélopée. Je chante. Abysinia me répond. Nous allons prendre soin du corps endolori d’Ixora. Et ce faisant soigner nos âmes meurtries. Abolir entre nous les distances. Faire taire les incompréhensions. Trouver en nous douceur et empathie. Être des sœurs. Au moins l’espace d’une nuit. (Miano 2016: 137-138)²²

20 Cfr. en este sentido Miano 2020: 92; 118-119; 135; 150-152 y 189-190.

21 Tras años de estudio, Miano propone una visión muy personal de las bases sobre las que deberían reposar los trabajos de género en África (Cfr. Miano 2021).

22 Avanzamos que en el momento que se produce esta escena, Tiki se encuentra en Francia. Las africanas presentes son pues Madame, y Abysinia: un personaje secundario y opuesto a las teorías de Amandla pero que no duda en unirse a ella en la labor de socorrer a Ixora.

Vayamos, por último, a Tiki, hija de Madame y hermana de Dio. En tanto que narradora, Tiki es el eje central no solo del último capítulo, sino de la novela en su totalidad, tanto más cuanto que su relato contiene algunos elementos no expresados en las historias anteriores: la ascendencia esclava y el maltrato conyugal sufrido por su madre, así como el amor de ésta por Eshe; las características de la comunidad femenina del barrio de “Vieux Pays”; los traumas infantiles de Dio, etc. Se trata pues de la última pieza de un puzle narrativo que permite al lector reconstruir la historia en su totalidad y dar sentido a lo contado.

Tampoco aquí es aleatoria la presencia preliminar de un pasaje de *Who Said It Was Simple*, de la escritora y activista Audre Lorde:

*There are so many roots
To the tree of anger
That sometimes the
branches shatter
Before the bear.* (Miano 2016: 205)²³

La metáfora del árbol que recorre este poema se superpone a la descripción que Tiki hace de un modelo familiar de cuya hipocresía reniega por completo:

Madame n'évoque jamais les siens. Pourtant, elle les fréquente comme il se doit. Il en est ainsi pour chacun de nous au sein de la communauté : aussi fondés que soient nos griefs, nous nous connaissons nous-mêmes comme les fruits d'un arbre que nul ne prendra la responsabilité de scier. Parce que nous ne commettons pas cette transgression, nous officions comme une branche de l'arbre, qu'elle soit parfois pourrie – par une souche toxique qui l'empoisonne ou par sa propre volonté de nuire – n'est pas la question. (Miano 2016: 235)

Africana de origen, Tiki decide trasladarse a Francia, lo que le permitirá analizar con toda lucidez su entorno afectivo y social y, sobre todo, (d)enunciar todo un conjunto de tabúes que afectan a las mujeres de su tierra²⁴:

Les hommes sont d'une terre, les hommes ont une terre. Ils ne peuvent transmettre à leurs fils le pays d'autres hommes, tant qu'il existe des nations, le citoyen du monde étant une vue de l'esprit, une petite fantaisie. Les femmes, elles, ne possèdent qu'elles-mêmes. Elles sont leur propre territoire, surtout lorsqu'elles ne comptent ni se marier ni enfanter. Je suis venue vivre ici, non pour appartenir à ce lieu qui ne sait rien de moi, mais pour ne gêner personne, n'être pas dérangée. (Miano 2016: 280)

Su reflexión interior gira en torno a dos ejes principales. El primero, más ideológico, reproduce muchas de las ideas de la autora, a saber la necesidad de repensar “africanidad”, así como de aceptar la parte de culpa de los propios africanos en el proceso de asimilación

23 “El árbol de la ira/Tiene tantas raíces/Que a veces/Las ramas se parten/Antes de ceder”.

24 En este sentido queremos destacar el contraste existente entre las experiencias de madre e hija: si Madame responsabilizaba a Europa y al contacto de culturas como principales responsables del retroceso sufrido por la mujer en África, Tiki se refugia en este mismo espacio para tomar distancia y liberarse de la presión social.

cultural²⁵. En este sentido, cabe recordar que Miano subraya que, aunque provienen de un lugar de nacimiento diferente, africanos y afropeos comparten una misma herida, la de la hibridación. Así lo expresa Tiki en la novela:

À qui réclamer l'héritage que nos parents prirent soin de ne pas nous transmettre ? [...]. On ne conquiert pas sa propre culture, on doit la recevoir ou ne jamais la posséder, donc ne pas lui appartenir non plus. Jouer à redevenir ce qu'on sait n'avoir jamais été est une absurdité à laquelle je ne me résous pas. Le pays de nos aïeux est perdu pour nous comme nous sommes perdus pour lui. Nous n'avons pas d'ancêtres. Ni sur le Continent, ni au Nord. (Miano 2016: 266)

Igualmente cercanas a las de la autora son sus reflexiones sobre la noción de “mestizaje”²⁶:

On parle de métissage, il nous faut bien un nom. [...]. Se décrire en ces termes – même sur le plan de la culture, puisqu'on prétend appliquer aux civilisations des critères biologiques – c'est affirmer le perfectionnement d'un des sujets par l'introduction en lui des gènes de l'autre. [...] On prétend s'en tenir entre deux, tirer de chaque partie le meilleur, mais cela ne fonctionne pas ainsi. (Miano 2016: 267-268)

El segundo eje, más personal, se encuentra ligado a su orientación sexual que Tiki define como una “sexualité marginale qui ne cessa de s'affirmer” (Miano 2016: 265) o, lo que es lo mismo, como una sexualidad en construcción:

Je craignais l'intimité avec l'autre sexe sans éprouver d'attirance pour le mien, ni même de totale identification avec lui. Je ne voulais pas occuper la place de celle qu'on pilonnait en le traitant de salope, celle dont la peau accueillerait ce jet de sperme qui m'apparaissait comme une déjection. Je ne me sentais pas non plus un garçon piégé dans un corps de fille, mon aspiration était, dans le fond, de n'être ni l'un ni l'autre. Non pas entre les deux, mais quelque part au-delà. (Miano 2016: 226-227)

En su búsqueda, Tiki pone al descubierto temas novedosos en la literatura africana femenina como la pérdida de la virginidad – que en su caso toma la forma de una transacción económica: “J'avais seize ans lorsque je perdis mon pucelage, avec un garçon payé pour ses services” (Miano 2016: 227) – ; la masturbación femenina – “J'appréhendai alors l'objet, qui se révéla être un phallus sculpté. [...] Elle m'invita à en user chaque fois que nécessaire, le temps pour moi de connaître mon corps, mon tempérament sexuel” (Miano 2016: 251) – o el dilema del aborto:

Je me suis retrouvée enceinte comme une collégienne [...]. Quelques semaines plus tard, je découvris mon état, pris ma décision. J'aurais pu mettre au monde cet enfant, le laisser à Madame [...] Oui, mais pour cela, il aurait fallu exclure le père, et surtout, endurer neuf mois

25 Cfr., Miano 2020: 151-192.

26 Cfr, Miano 2020: 107-120 y 2021: 11.

de grossesse. J'aurais pu mettre au monde l'enfant, le laisser à son père qui s'en serait chargé, puisqu'il ne savait pas jouer. Oui, mais pour cela, il aurait fallu présenter Madame au père, sans doute connaître ce gosse, le voir, et, surtout, être enceinte pendant neuf mois. J'aurais pu mettre au monde l'enfant, former un couple avec l'amant qui l'aurait adopté, les droits de l'autre père eussent été respectés, ceux de grands-parents aussi. Oui, mais encore une fois, cela serait passé par mon corps, par ma personne entière, au-delà de la chair. (Miano 2016: 286-287)

A diferencia de las demás protagonistas, Tiki no encuentra en su monólogo respuestas definitivas, aunque sí las claves del camino a seguir, que no son otras que el autoconocimiento y la emancipación: “J'accepte l'obscénité de ce que nous sommes, notre monstruosité [...]. Je n'ai d'aspirations que quotidiennes, joue la vie avec les cartes qui me furent distribuées. Je me détends, je cherche ma jouissance, c'est ainsi que j'occupe mon temps, que nul ne me plaigne” (Miano 2016: 268).

3. Conclusiones

La estética de Léonora Miano parte de un universo personal en el que la lengua francesa funciona como el instrumento expresivo de una realidad fronteriza habitada por señas de identidad procedentes de culturas tan diversas como la africana, europea, africana americana o caribeña. De esta escritura híbrida deriva una trayectoria novelística profusa y coherente, hoy ya muy consolidada, en la que la historia individual del personaje, y esencialmente la representación del yo femenino, es sondeada a partir de la historia colectiva de África.

Por su configuración temática y estructural, *Crépuscule du Tourment I Melancholy* propone una defensa y una ilustración. Según hemos visto más arriba, las experiencias de Madame y de Ixora constituyen sendos casos particulares que ejemplifican el represivo entorno cultural e ideológico contra el que la mujer –africana y afropea– ha de luchar. Por su parte, los monólogos de Amandla y Tiki tienen una dimensión más amplia: las vivencias personales funcionan como un resorte que permite ir del testimonio a la denuncia y, con ello, acceder a la toma de conciencia y a la acción.

Sin duda, la novela se inscribe en una corriente reivindicativa integrada por varias generaciones de escritoras africanas, y que cuenta con ilustres predecesoras como Mariama Bâ o Ken Bugul. Con todo, Léonora Miano aporta una visión más amplia y necesariamente más actualizada de la situación de la mujer. En primer lugar, porque aborda nuevas cuestiones relativas a la condición femenina como la hibridación identitaria y la aspiración a la conciliación entre culturas; en segundo lugar –y esto se deriva de lo anterior– porque integra esta misma problemática dentro de un espacio contemporáneo que ha dado en llamarse “Afropea”. Probablemente, la mayor riqueza de este nuevo espacio identitario reside en su capacidad de incorporar experiencias diferentes, hecho que en la novela ilustran cuatro mujeres con trayectorias personales diversas y en ocasiones inversas, africanas pues y afropeas, que sin embargo se enfrentan a desafíos muy similares y, sobre todo, convergen en un objetivo conjunto. Se trata de una llamada a la conciliación sobre la que la autora no deja de insistir:

Afropea, à travers le nom même qui la définit, propose une voie inédite, [...] une pensée de l'affranchissement. C'est-à-dire qu'Afropea formule l'acceptation d'une responsabilité en ce qui concerne le devenir des peuples. [...] C'est ne rien nier du passé mais en avoir appris suffisamment pour comprendre à quel point il importe aujourd'hui de contribuer à inventer ce qui sera. [...] Le nom Afropea rend visible et impose la permanence de la relation, autant qu'il manifeste le désir d'une rencontre dont le résultat n'est pas la fusion, mais ce qui émerge, ce qui se crée à partir de la fécondation mutuelle des parties. (Miano 2020: 104-105)

En suma, con *Crépuscule du Tourment I Melancholy* Miano persiste en su defensa de la posibilidad del entendimiento entre mujeres y entre culturas, al tiempo que da un paso más hacia la construcción de esa realidad aún por definir completamente que responde hoy al nombre de "Afropea", que se presenta al mismo tiempo como una exigencia moral, un espacio de debate crítico y una utopía (Miano, 2020: 213-218) que sin embargo, y gracias a esta novela, se encuentra hoy algo más cerca.

BIBLIOGRAFIA

- AMABIAMINA, Flora (2020): "Transnationalismes et apories identitaires: l'afropéanisme de Léonora Miano". *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. 19: 20-50.
- AMADOU AMAL, Djaili (2020): *Les impatientes*. Paris: Éditions Emmanuelle Collas.
- BLÉ KAIN, Arsène (2017): "L'afropéanisme dans *Tels des astres éteints* de Léonora Miano: une scription rhématique de la transmigration des identités". *e-Scripta Romanica*. Vol 4: 16-26. [<https://www.readcube.com/articles/10.18778%2F2392-0718.04.02>; 07/09/2022]
- ETENSEL İLDEM, Arzu (2020): "Léonora Miano l'Afropéenne". *Frankofoni*. 2, Sayı 37: 95-103. [<http://www.frankofoni.com.tr/wp-content/uploads/2020/09/Arzu-Etensel-Ildem.pdf>; 07/09/2022]
- FALADÉ, Géraldine (2020): *Turbulentes!: Des Africaines en avance sur leur temps...*, Paris: Présence Africaine.
- FRANCE CULTURE (2020): "Léonora Miano, au nom de l'Afropea" [<https://www.youtube.com/watch?v=nhL1fLe09dw>; 10/09/2022]
- HUDSON-WEEMS, Clenora (1995): *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves*, Nueva York: Bedford Publishers.
- KANE, Cheikh Hamidou, (1961): *L'Aventure Ambigüe*, Paris: 10/18.
- LAFFETER, Anne y SARRATIA, Géraldine (2017): "Dialogue Virginie Despentes/Léonora Miano". *Les Inrockuptibles*. [<https://www.lesinrocks.com/livres/dialogue-virginie-despentesleonora-miano-48613-23-05-2017/>; 12/09/2022]
- LARANGÉ, Daniel S. (2012): "(Im)pudeur et (im)pudicité dans le discours afropéen : les affaires d'identités décolorées". *Dialogues francophones*. Volume 18: 9-28. [DOI: 10.1515/difra-2015-0021]
- LAURENT, Sylvie (2011): "Le « tiers-espace » de Léonora Miano romancière afropéenne". *Cahiers d'études africaines*. 204: 796-819. [<http://journals.openedition.org/etudesafricaines/16857>; DOI:10.4000/etudesafricaines.16857]

- LIBRAIRIE MOLLAT (2016): “Léonora Miano - *Crépuscule du tourment. Volume 1, Melancholy*”. [https://www.mollat.com/livres/74737/leonora-miano-crepuscule-du-tourment-vol-1-melancholy; 09/09/2022]
- LY-TALL, Aoua B. (2017): *De la Reine de Saba à Michelle Obama: Africaines, héroïnes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris: L'Harmattan.
- MARQUÉS Miguel y BORREGO María José (2022): *Afropean: Notas sobre la Europa negra* de Johny Pitts, Madrid: Capitan Swing.
- MIANO, Léonora (2005): *L'intérieur de la nuit*, Paris: Plon.
(2006): *Contours du jour qui vient*, Paris: Plon.
(2008): *Tels des astres éteints*, Paris: Plon.
(2009): *Les aubes écarlates: Sankofa cry*, Paris: Plon.
(2011): *Ces âmes chagrines*, Paris: Plon.
(2012): *Habiter la frontière*, Paris: L'Arche Editions.
(2013): *La saison de l'ombre*, Paris: Grasset.
(2016): *Crépuscule du tourment 1: Melancholy* Paris: Grasset.
(2017): *Crépuscule du tourment 2: Héritage*, Paris: Grasset.
(2019): *Rouge impératrice*, Paris: Grasset.
(2020): *Afropea: Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris: Grasset.
(2021): *L'autre langue des femmes*, Paris: Grasset.
(2021): *Elles disent*, Paris: Grasset.
- NDI ETONDI, Vanessa (2019a): *Représentations de la femme africana dans « le cycle de l'ombre et la lumière » de Léonora Miano*. Tesis doctoral. University of Bergen, Norway.
(2019b): “Africana womanism et homosexualité dans *Crépuscule du tourment 1 de Léonora Miano*”. *Études littéraires africaines*, (47): 117–129 [https://doi.org/10.7202/1064757ar; 01/09/2022]
- NDOUR, Emmanuel Mbégane (2015): “*La Saison de l'ombre* de Léonora Miano : ‘récitation’ d’une Afropeenne”. *Études littéraires*. 46(1): 95–104. [doi:10.7202/1035086ar]
- NIORT, Jean-François (2015): *Le Code Noir idée reçues sur un texte symbolique*, Paris: Le Cavalier Bleu.
- PETETIN, Véronique (2017): “La «afrofonía» de Léonora Miano”. *Études*. Número 9: 83-92.
- SERBIN, Sylvia (2004): *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*, Paris: Sépia.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz desde 1998 y doctora desde 2005 imparte la totalidad de las materias tanto de Grado como de Máster y Doctorado relacionadas con la literatura y cultura africanas. Desde 1998 pertenece al grupo de Investigación “Estudios de Francofonía” y es colaboradora en diferentes I+D+I de ámbito internacional. En 2001 defiende una memoria de licenciatura sobre la configuración del personaje femenino en la obra de la escritora africana Myriam Warner-Vieyra, publicada

cuatro años más tarde en una colección destinada a la difusión de trabajos críticos sobre literatura femenina. En 2005 defiende su tesis doctoral, titulada “Las literaturas del yo en la primera generación de escritoras africanas de expresión francesa” en la que realiza un análisis temático y narratológico de las obras de las precursoras de la literatura francófona negro-africana. Ha dirigido diferentes números de revistas, participado en la organización de congresos internacionales y dirigido numerosos TFG y TFM relacionados con la literatura africana. Actualmente es directora de dos tesis sobre escritoras africanas y es responsable de dos proyectos de transferencia relacionados con África como “Descifrar mensajes ocultos a través del tejido wax” (2021) y más recientemente “Las figuras femeninas africanas importan” (2022).

Fecha de envío: 13-10-2022

Fecha de aceptación: 17-11-2022

UN ESTUDIO SOCIOLINGÜÍSTICO SOBRE EL VOCATIVO EN EL CUENTO ASTURIANO Y CASTELLANO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

(A Sociolinguistic Study on the Vocative in Asturian
and Spanish Tales of the Second Half of the 19th Century)*

Patricia Fernández Martín**
Universidad Autónoma de Madrid

Abstract: The aim of this paper is to offer the main values of the vocative in the Spanish and Asturian languages in some tales belonging to the second half of the 19th century. To do this, after defining the concept of vocative and explaining the features of the corpus, we analyze the different values from a discursive perspective (honorative, salutatory, request, mandate, axiological, exclamatory and literary) which is complemented with a study of special cases from a sociolinguistic perspective: *home/muyer* and *hombre/mujer* (gender); *papá/mamá* and *padre/madre* (social class); *hermana* (diachronic and discursive variants) and the use Pardo Bazán makes of the vocatives in some of his texts (style). Among the conclusions, it should be noted that the pragmatic functions are similar in both languages, although the terms are obviously different.

Keywords: Appellative, Asturian, Castilian, Vocative, Nominal Treatment.

Resumen: El objetivo de este trabajo es ofrecer los principales valores del vocativo en castellano y en asturiano en algunos cuentos de la segunda mitad del siglo XIX. Para ello, tras definir nuestro concepto de vocativo y explicar el corpus elegido, analizamos los distintos valores encontrados desde una perspectiva discursiva (honorativo, salutatorio, de ruego, de mandato, axiológico, exclamativo y literario) que se complementa con un estudio

* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado “Procesos de lexicalización y gramaticalización en la historia del español: cambio, variación y pervivencia en la historia discursiva del español” (PROLEGRAMES); ref. PID2020-112605GB-I00, dir. Dr. Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga (UCM).

Grupo de investigación *Discourse Analysis and Intercultural Communication* (UAM SOC PR-009). Departamento de Filologías y su Didáctica, Facultad de Formación de Profesorado y Educación.

** **Dirección para correspondencia:** Patricia Fernández Martín. Departamento de Filologías y su Didáctica. Facultad de Formación del Profesorado y Educación. C/ Francisco Tomás y Valiente, 3. Universidad Autónoma de Madrid. 28049 Madrid (patricia.fernandez01@uam.es)

de casos especiales desde una perspectiva sociolingüística: *home/muyer* y *hombre/mujer* (género); *papá/mamá* y *padre/madre* (clase social); *hermana* (variantes diacrónicas y discursivas) y el empleo de los vocativos en algunos textos de Pardo Bazán (estilo). Entre las conclusiones cabe señalar que las funciones pragmáticas son similares en ambas lenguas, aunque los términos sean naturalmente distintos.

Palabras clave: Apelativo, Asturiano, Castellano, Vocativo, Tratamiento nominal.

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es ofrecer los principales valores del vocativo en castellano y en asturiano en cuentos escritos durante la segunda mitad del siglo XIX. La elección de estas lenguas se debe a motivos sociolingüísticos: por un lado, ambas cuentan con procesos de normativización diferentes, pues en el caso del castellano suele aceptarse sus comienzos con Alfonso X y en el del asturiano no se da de forma explícita hasta el siglo XVIII (Metzeltin 2007: 155-160, 181-182)¹; por otro lado, en ambas sociedades se da en el siglo XIX un paso del ámbito rural al urbano, lo que implica una mayor presión del castellano sobre el asturiano en lo que se convierte en “una notable capacidad d’influencia sobre los usos más tradicionales [del asturiano], desgastándolos y, por decir, dialectalizándolos” (Viejo Fernández 2003: 303).

Asimismo, el género literario que conforma el corpus elegido cuenta con las ventajas del teatro (Gancedo Ruiz 2022), pues permite, en sus fragmentos dialogados, conformar un contexto cerrado que facilita el acceso al valor sociocultural de la interacción; y, a la vez, de la novela, porque la omnisciencia del autor característicamente decimonónica suple, de forma necesariamente condensada, la información relevante que no se aporta en la interacción conversacional *per se* (García Godoy 2008: §4.1.3). Este mismo motivo, además, justifica la elección de la época, ideal para acceder a un modelo lingüístico que se siente como próximo al de la oralidad, dada la aspiración realista-naturalista de la corriente literaria del momento (Calderón Campos 2010: §1.1).

A estas razones cabe añadir la aportación que pensamos supone el presente trabajo, pues, en la historia de la lengua española, el estudio de cuestiones pragmáticas no suele presentarse desde una perspectiva interlingüística. Concretamente, nos centramos en los tratamientos nominales (TN), ya que “[a] diferencia del sistema de tratamientos pronominales (TP en adelante), que ha sido objeto preferente de estudio tanto para el español de esta época [Siglo de Oro] como posterior, los TN han recibido una atención menor y más fragmentaria, a pesar de su importancia en la gestión de las relaciones interpersonales” (Iglesias Recuero 2021: 74). Nos situamos, pues, en línea con los trabajos centrados en el vocativo del siglo

¹ Estamos entendiendo el concepto de normativización en un sentido muy amplio y, en consecuencia, así interpretamos las palabras del citado trabajo de Metzeltin (2007: 155), cuando se refiere a la norma castellana alfonsí como “variedad escritural principal de la Monarquía astur-leonesa-castellana”, pues “es homogeneizada y codificada” y como tal se “se distancia del grupo de variedades a que pertenecía”. En este mismo sentido puede entenderse la alusión a Jovellanos del autor citado como inicio de un intento de codificación del asturiano mediante su *Diccionario* (Metzeltin 2007: 155). En cualquier caso, estos matices no afectan, a nuestro humilde juicio, a la diferencia de política lingüística sufrida por ambas lenguas que justifica la metodología adoptada.

XIX, entre los que destacan los de García Godoy (2008, 2010), Calderón Campos (2010), Fernández Álvarez (2020) y, en cierto modo, Gancedo Ruiz (2018, 2020, 2022). En el caso del asturiano, seguimos las investigaciones que aluden al vocativo en relación con otros fenómenos lingüísticos que sirven para comprender sus valores pragmáticos, como las de D'Andrés (2005), Prieto Entrialgo (2015) y Álvarez Menéndez (2017).

De todo lo explicado cabe deducir la estructura del trabajo. Tras la actual introducción, establecemos los fundamentos metodológicos en los que definimos nuestro concepto de vocativo y el corpus en el que lo estudiamos (§2). Después, analizamos los distintos valores encontrados en el corpus (§3). A continuación, estudiamos algunos casos especialmente interesantes, seleccionados con criterios sociolingüísticos (§4) y cerramos el estudio con las debidas conclusiones (§5).

2. Fundamentos metodológicos

El corpus está compuesto por diez cuentos en castellano y tres en asturiano, todos ellos publicados durante la segunda mitad del siglo XIX (anexo I). La diferencia cuantitativa² y cualitativa que se da entre los cuentos de ambas lenguas, en realidad, está visibilizando las insalvables diferencias sociolingüísticas entre ellas (Metzeltin 2007) y, a su vez, justificando un análisis eminentemente cualitativo, pese a lo cual hemos intentado sistematizar cuantitativamente las funciones encontradas (anexo II). En todo caso, asumimos que “[u]n corpus representativo no existe porque la historia de la lengua no es la suma de sus textos y además porque los textos conservados no son todos los escritos” (Almeida Cabrejas 2018: 446, n. 1), por tanto, “todas las formas de la lengua que han sido conservadas y que aportan la suficiente información para contextualizar su uso pueden ser consideradas datos potenciales para la pragmática histórica” (Gancedo Ruiz 2022: 71). Aun así, somos conscientes de que la escasa representatividad del corpus estudiado respecto de la producción literaria del asturiano y del castellano en la segunda mitad del s. XIX puede ser un motivo para efectuar estudios más amplios en el futuro.

En cuanto al concepto de vocativo, aquí lo entendemos como “[...] aquel elemento de naturaleza morfológicamente nominal (e.g. {*Paz/Niña/Tú*}, *ayúdame*) –aunque también puede ser adjetiva (e.g. *Guapo, ¿qué quieres?*)– no integrado en la estructura sintáctica ni en la curva entonativa de la oración que lo contiene, de la que se separa mediante comas” (González López 2019: 19), cuya principal función comunicativa es apelar al oyente, con distintas intenciones: saludar, honrar, ordenar, rogar, insultar o halagar (Bañón 1993), entre otras. Asumimos, entonces, que la diferencia entre puras interjecciones y puros vocativos se encuentra en esta función apelativa.

Dada la naturaleza dialógica de los fragmentos seleccionados, asumimos un enfoque interactivo y sociolingüístico, compatible con la perspectiva funcionalista de Bañón (1993), cuya propuesta se ajusta a nuestros textos: el primero pone de relieve la negociación del significado que se produce entre los interlocutores gracias al vocativo y a las relaciones jerárquicas establecidas entre ellos; el segundo implica considerar significativas las características sociolin-

2 Agradezco a Xulio Viejo Fernández que me sugiriera analizar el vocativo en estos cuentos y me diera algunas pinceladas bibliográficas del asturiano, aunque toda responsabilidad del análisis es exclusivamente mía.

güísticas que rigen dicha gestión, concretamente las de edad, género, clase social, estado civil y ámbito rural o urbano. Empleamos de forma más o menos explícita según el caso los trabajos de Brown y Gilman (1960) y Moreno Fernández (1998), siempre siendo conscientes tanto de las peculiaridades del corpus elegido como de los problemas inherentes a la sociolingüística histórica (Nevalainen, Raumolin-Brunberg 2017: 26-29). En todo caso, este doble enfoque explica el descarte que se realiza de los vocativos en función invocadora (“Jesús”, HM, 172; “Santa Madre de Dios”, SG, 212; “Jesús mío”, SG, 226, 236; “Ave María Purísima”, C, 300), así como en boca del narrador (SD, 116) y en ejemplos de discursos distintos a los dialógicos, como las epístolas insertadas en los relatos (HM, 175; CB, 390, 405), puesto que son ejemplos en los que no hay posibilidad de conocer la reacción del interlocutor.

3. Análisis del corpus (I): funciones discursivas

Como se ha señalado, en esta sección analizamos las principales funciones de los vocativos registrados, adaptando a nuestros corpus el trabajo de Bañón (1993): funciones salutorias y honorativas (§3.1); de ruego o mandato (§3.2); funciones exclamativas y/o axiológicas (§3.3); y otras funciones estrictamente literarias (§3.4).

3.1. Funciones salutorias y honorativas

En los ejemplos encontrados resulta muy complicado separar el valor salutorio del honorativo, puesto que al abrir la conversación se busca tanto saludar como marcar la distancia de forma respetuosa. Así se ve en (1), donde la Mayorazga, mujer joven, casada y rica y, por tanto, perteneciente al colectivo dominante, habla con su hermano de leche y criado Amaro que, hombre de mediana edad, forma parte de una clase social inferior:

- (1) —*Amaro*.
—*Señora mi ama*.
—*Ven, hombre*.
—No puedo allegarme... Si llego el caballo a la yegua, tenemos música.
—Pues bájate, *papamoscas* (MB, 255-256).

En este fragmento se observan, de hecho, dos valores más de la fórmula nominal de tratamiento. Además del salutorio de “Amaro” y del salutorio y honorativo de “Señora mi ama”, cabe destacar “papamoscas”, que denota el sistema asimétrico de tratamiento nominal en que se encuentran los interlocutores, pues, con él, la protagonista no solo cierra la conversación, por su posición final de enunciado, sino que también marca la distancia social, por su significado de ‘papanatas’ o ‘persona simple’ (DLE), casi un insulto que permite inferir la consideración de incapaz o ignorante que ella tiene del criado, algo impensable en una interacción en la que fuera utilizado por el hablante considerado inferior. El vocativo “hombre” aquí conlleva un significado imperativo, precisamente, por ser este el modo verbal de *venir*, cuya orden cierra el enunciado sin posibilidad de réplica, motivo por el cual el criado se ve en la obligación de justificar por qué no puede obedecer esa orden (§4.1).

3.2. Funciones de mandato o ruego

El siguiente extracto contiene también algunos ejemplos que muestran mandato y ruego, de la mano del personaje ya mencionado de La Mayorazga (§3.1), quien comienza la conversación con un saludo al interlocutor (el sargento) que, por un lado, pretende ser afectuoso por la introducción del vocativo “Piñeiro” en medio de la intervención, pero por otro lado es distante, por utilizar el apellido e ir seguido de un imperativo “diga” que, junto con su marcada jerarquía social, no da lugar a dudas sobre el acto de habla mandatario de responder a la pregunta que le ha formulado. Funcionalmente dista del vocativo en posición axial, que sirve para mitigar el mandato, como en “Anda, *hija*, anda y tráeme la escoba que te he pedido” (SG, 215) o en “mira, *hijo*, mira: estoy como las pastoras pintadas en los abanicos” (C, 306), pues “sirve de conector [...] entre las partes de una estructura acumulativo-repetitiva” (Bañón 1993: 40), algo que no sucede, a nuestro juicio, en el primer turno de habla de (2), pero sí en el segundo, con el vocativo “señorita”:

- (2) —¿Adónde van, *Piñeiro*, diga?
—*Señorita*, no me descubra, por el alma de su papá que está en la gloria...
A Resende, *señorita*, a Resende... [...] La Virgen quiera que no haya nada...
—No habrá nada, *Piñeiro*... Mentiras que se inventan... Ande ya, y Dios se lo pague.
—*Señorita*, no me descu...
—Ni la tierra lo sabrá. Abur, memorias a la parienta, *Piñeiro* (MB, 255).

Este, efectivamente, es un tratamiento nominal de respeto que apela tanto a su clase social como a su condición de soltera, a diferencia de lo que ocurre con su correspondiente masculino centrado solo en lo primero (Bañón 2001; Zieliński 2021). Por este motivo, cabe además interpretarlo como un ruego, pues, en una interacción nuevamente asimétrica, lo que aparenta ser una orden directa es, en realidad, una petición. Así, cuando el sargento dice de nuevo “señorita”, lo hace para que le quede constancia de que está respondiendo a su pregunta, lo que puede interpretarse como una insistencia en el ruego o como una vuelta al valor honorativo, precisamente, para acentuar la petición y evitar que la mujer la interprete como una orden. Sin embargo, estamos ante una clara orden cuando proviene de ella, en la siguiente intervención, y vuelve a apelar directamente con el apellido, en lo que se puede interpretar como un *Deja de decir eso* (“No habrá nada”). Él vuelve a rogarle que no le diga a nadie que ha sido su fuente de información política y la Mayorazga cierra la conversación con el empleo al final de su intervención, nuevamente (1), del apellido del interlocutor, para mantener las distancias y, a la vez, no dar lugar a respuesta.

Vemos, pues, que el constante empleo de *señorita* o *señora* en el relato de doña Emilia está, como en otros discursos de la época, marcando “un alto grado de distancia que las acerca más al polo del poder que al de la solidaridad” (Fernández Álvarez 2020: 57), lo que justifica un valor más cercano al ruego que al mandato, pues constata la inferioridad social en que se encuentra quien lo profiere. Metodológicamente, esto puede visibilizar la fuerte autoexigencia de la autora por mantener el realismo en los universos discursivos que construye en sus narraciones (§4.4).

3.3. Funciones exclamativas y/o axiológicas

El valor exclamativo, sin dejar de perder el significado apelativo, contiene siempre una fuerte carga emocional porque “marca lingüísticamente la reacción ante algo dicho o hecho por quien es alocutado” (Bañón 1993: 23):

- (3) A isti tiempo allega l’ama apelliando: “*Lladrón, lladrón*, que me furtesti un pernil y un pan”.
Mateo ríase; l’amu poníase fináu y diz-y Mateo:
—¿Vuste non está contintu?
—Sí: qu’un pernil, un pernil ye, y yo non me ofiengo por tan poca cosa.
Pero anguañu tevu güen cudiao de non dexallu más n’ayunes (CN, 22-23).
- (4) —*¡Hijo mío!... ¡Carlos!... ¡Hermoso!* —gimió la anciana, abrazando lo que parecía ya el cadáver de su nieto—. *¡Llora!... ¡Llora!... ¡No te enfades!... ¡Será lo que tú quieras!* (HM, 174)

En ambos ejemplos son mujeres situadas en posiciones socioculturalmente dominantes las que emplean el vocativo para mostrar su desacuerdo a los hombres pertenecientes (teóricamente) a contextos socialmente inferiores, emitiendo un juicio de valor sobre ellos. En efecto, en (3), mediante el vocativo, la ama, que es joven, casada y lo suficientemente rica como para tener asistentes, informa al criado, que es también joven, pero pícaro, de que se ha percatado de que le acaba de robar comida. En (4), una mujer aristócrata entrada en años interpela a su nieto y, a la vez, lo califica positivamente para evitar la desgracia de perderlo, ya que piensa que se está muriendo cuando, en realidad, se está haciendo el muerto para conseguir el objetivo de ver a su tía desnuda. En ambos ejemplos los hombres que reciben dicha apelación representan un comportamiento intencionadamente perverso que ninguna se merece: en el ejemplo asturiano, la interpelación está plagada de rabia, por lo cual el valor emitido es negativo, ya que la hablante no cede al chantaje; mientras que, en el castellano, la interpelación está llena de desesperación, motivo por el cual la valoración sobre el interlocutor es positiva, dado que la abuela sí está cediendo al chantaje de su nieto.

Igualmente afectivo es el siguiente fragmento, en el que dos amigos, hombres jóvenes aristócratas, se reencuentran después de mucho tiempo de rivalidad por el amor de una mujer. Alonso llama a su amigo por su nombre para atenuar el radical cambio de tema, lo cual implica, además, la delicadeza suficiente como para proponer un acuerdo:

- (5) Pasados algunos minutos, durante los cuales ambos jóvenes se dieron toda clase de muestras de amistad y cariño, Alonso tomó la palabra [...]:
—*Lope*, yo sé que amas a doña Inés; ignoro si tanto como yo, pero la amas. Puesto que un duelo entre nosotros es imposible, resolvámonos a encomendar nuestra suerte en sus manos (CC, 138).

En el mismo lado positivo del valor axiológico se encuentra el siguiente ejemplo, en el que la función apelativa prima sobre todas las demás. En él, el diablo disfrazado de joven Sancho encuentra cierto gusto en pronunciar el nombre de la mujer, Catalina, a quien

pretende engañar, seguido de una aposición que la caracteriza como una valiosa posesión: “—¡Catalina, bien mío, ven! ¡Ven, pronto! [...] —¡Catalina, bien mío, ven!” (SG, 222). Una afectividad similar se encuentra en los numerosos casos en que Diana apela a Celín, el niño que la acompaña durante su trayecto al suicidio y que resulta ser el Espíritu Santo: “Celín” (C, 294, 295, 298), “Celinillo” (C, 291), “bribón” (C, 295), “tontín” (C, 298).

Asimismo, aparece el valor axiológico negativo en ejemplos en los que se llega incluso al insulto. En (6), el amo, un hombre de mediana edad y clase lo suficientemente alta como para tener servicio, está enfadado con su criado, el pícaro que ha estado a punto de matar a su hija, de donde se deducen los insultos de “pazguatu infame” y “xudíu”³. A este respecto, cabe señalar que el valor despectivo de “xudíu” aparece en el estándar castellano *judío* (‘persona avariciosa o usurera’, DLE), pero no en el estándar asturiano (“Del pueblu semíticu asitiáu en Palestina y espardíu per tol mundo. 2 Que profesa la relixón propia del pueblu semíticu asitiáu en Palestina y espardíu per tol mundo”, DALLA)⁴:

- (6) Oyóse un glaíu y viose zarapicar la moza, que quixo Dios non s’afrellase y foi más el plasmíu que’l mal que se fexo.
—¡Pazguatu infame! —gritó’l padre arregañando-y los dientes.
—¿Vusté non ta contintu? —dixo Mateo chando mano a la navaya.
—Xudíu, valga’l Diablu tos tripes [...] (CNÑ, 25).
- (7) —¡Maldita enamorada! —gritaba la madre—. Te he de romper cuantos huesos tienes en el cuerpo.
—¿Por qué? ¿Porque pretendo casarme?
—¿Qué dijiste? ¡Casarte, loca de atar! No en mis días.
—¿Pues usted no se casó, señora, y mi abuela y mi bisabuela? (SD, 111)⁵

En (7), la tía Holofernes, una mujer de clase media y mediana edad, no desea que su joven hija Pánfila contraiga matrimonio, por lo que maldice su enamoramiento a la vez que la llama loca. Resulta interesante la respuesta de la muchacha, que utiliza con intenciones despectivas el tratamiento nominal típico de la mujer casada, “señora”, precisamente para acentuar el hecho de que su interlocutora sí contrajo matrimonio y de que, por tanto, cae en una contradicción que ella no entiende. La clave aquí se encuentra en que la muchacha está asumiendo la existencia entre ellas de una relación de solidaridad, mientras que Holofernes se cree en una situación de poder, entendido este como la posesión de una autoridad suficiente para conseguir que la otra persona haga lo que ella desea (Moreno Fernández 1998: 150).

3 Interesa anotar que *pazguatu* está registrado en el DALLA con el significado de “tontu, fatu”, mientras que *infame* no consta (30/09/2022), lo que no significa que no sea utilizado (v. nota siguiente).

4 Metodológicamente se justifica la comparación entre ambos diccionarios por el prestigio de tipo prescriptivista que ofrecen en el imaginario colectivo las instituciones académicas. De esta norma se deduce la denominación de “estándar castellano” empleada en el párrafo, válida, por tanto, solo para cierta variedad lingüística que no tiene por qué considerarse equivalente a ninguna realidad empíricamente lingüística.

5 Puede merecer la pena anotar que aquí la hija trata de *usted* a la madre, por lo que probablemente se dirija a ella como *madre* y no como *mamá* (§4.3), siempre que se asuma que en el ficticio ámbito rural de la trama se mantiene la norma conservadora de la Corte (García Godoy, 2010: 609).

3.4. Funciones literarias de autoconsuelo y anagnórisis

Finalmente, hemos localizado dos ejemplos con sendos valores difíciles de explicar desde lo puramente lingüístico, pues sus funciones son más bien literarias, lo que aparentemente aleja al cuento del posible interés sociolingüístico al dejar de ser una recreación verosímil (García Godoy 2008: §4.1.3). No obstante, conviene recordar que “cualquier género discursivo –y todo uso lingüístico se produce dentro de un género discursivo– posee sus propios condicionamientos retóricos socioculturalmente determinados, y, por tanto, cualquier fuente textual debe ser utilizada teniendo en cuenta tales condicionamientos” (Iglesias Recuero 2021: 76), lo que en la práctica viene a implicar que estas funciones, una vez detectadas, acentúan la destreza mostrada por los autores en la explotación de la lengua, pero no refuerzan el rechazo al texto literario a ser empleado como fuente de investigación lingüística.

El primero de ellos aparece en el ejemplo (8), en el que no queda claro si el personaje está hablando con Pachu o si está hablando consigo mismo, a modo de reconocimiento o anagnórisis, porque no hay interacción alguna, es decir, no espera respuesta de ningún personaje y, además, ningún personaje responde:

- (8) El probe Perico vive como un santu de Dios y yá va engordando, y asina e que ñon sabe ónde poner a la so Lala, porque tien tantu gobiernu, y una vez que'l señor cura estaba pedricando de cuando'l Señor jizo'l milagro de dar de comer a tanta xente con cinco panes y dos peces, picó elli col coldu a ún qu'estaba xunta elli, y dixo-y: —¡Sima Dios, *Pachu!* ¡asina jaz la mio Lala!
¡Eso e que decía mio güelu que'l mundo empeoraba! ¡ñon por ciertu, qu'e adelanta!
(BA, 36)
- (9) —Vamos a cuentas, *Sancho amigo* —decía, paseándose—, y piensa bien cómo saldrás del apretado lance en que te has metido (SG, 216).

En el ejemplo (9), de reminiscencias quijotescas, el joven, mediante un soliloquio que representa el culmen del tratamiento nominal simétrico (Brown, Gilman 1960: 108), se anima en una situación difícil hablando consigo mismo y, por tanto, tratando de encontrar consuelo en pronunciar su propio nombre para poder seguir adelante.

4. Análisis del corpus (II): casos especiales

En este apartado nos ocupamos de algunos vocativos concretos de especial interés. La perspectiva adoptada busca siempre comprender el fenómeno lingüístico en su variedad, motivo por el cual se atiende primero al doble par *home/muyer* y *hombre/mujer* como ejemplos de vocativos en que se plasma la variedad social de género (§4.1); después a *papá/mamá* y *padre/madre* como representantes de la variedad de clase (§4.2); a *hermana* como ejemplo de variedad diacrónica y discursiva (§4.3) y finalmente a Pardo Bazán como ejemplo de variedad estilística (§4.4).

4.1. La variedad social del género: *home/hombre* vs. *muyer/mujer*

Los datos de nuestro corpus nos permiten interpretar que los términos *hombre/home* (Prieto Entrialgo 2015; Álvarez Menéndez 2017) se encuentran, dependiendo del contexto,

entre el vocativo y la interjección. Nuestra inclinación a considerarlo vocativo en algunos ejemplos castellanos se halla en que a) no pierde el rasgo de la apelación, que tiene en cuenta el género del oyente; y b) ofrece un valor exclamativo, pues en la inmensa mayoría de los contextos expresa sorpresa ante lo hecho o dicho por el interlocutor. Así, en el siguiente ejemplo se muestra la relevancia de la juventud del interlocutor en el primer caso (“chico”), y del género, en los tres (“chico/mujer/hombre”):

- (10) —[...] teniendo todo esto, con lo cual no soñé jamás, *chico*, aunque te parezca mentira...
—Acaba, *mujer*.
—Pues me entró una tristeza espantosa y ¿qué dirás que se me metió en la cabeza?
—¿Casarte? No, *hombre*; para eso aún tengo poco dinero (EN, 325).

Así, aunque *hombre/mujer* puede considerarse un sustituto del nombre propio que mantiene el valor afectivo (Díaz Pérez 1997: 207), creemos que en este ejemplo concreto las funciones de cada uno son muy distintas, pues mientras que “mujer” expresa mandato, tanto “chico” como “hombre” contribuyen a gestionar la interacción, el primero reforzando lo dicho por el interlocutor y el segundo mostrando sorpresa.

Algo similar sucede en el siguiente ejemplo asturiano, donde la mujer emplea el hipocorístico del nombre del marido con el típico sufijo diminutivo *-ín* (D’Andrés 2005: 32), registrado también en Canarias (Lorenzo, Ortega 2014: 266-267), para expresar un valor axiológico positivo que mitigue una posible interpretación de la orden derivada del imperativo directo “aprueba” y, simultáneamente, le convenza de que lo hace por su propio bien, pues “ta mui rico”. Él, entonces, apelando a los deseos de ella, acepta la propuesta con el vocativo “muyer”, que puede referir tanto al género del interlocutor como al hecho de ser su esposa. A esto la esposa responde afectuosamente con “Periquín”, que funciona como al principio de la intervención, mitigando la orden inmediata, como ocurre también en algunos textos dramáticos castellanos de la misma época (Gancedo Ruiz 2018: 164). En todo caso, los vocativos “Periquín” también podrían interpretarse como una llamada de atención para que le haga caso (Viejo Fernández 2021: 151-152) y, a continuación, expresar qué desea de él:

- (11) —Aprueba, *Periquín*, que ta mui rico. [...]
—Bueno, *muyer*, comu tú quieras. [...]
—¡Ah *Periquín*, trai una garciellada de la mestura y échala na sartén! (SÑ, 40)

A diferencia del castellano, donde el valor interjetivo y el valor vocativo no han modificado la forma de la palabra, en asturiano se ha producido la interjección *ho*, probablemente derivada del vocativo *home* tras el paso intermedio *hom* (Prieto Entrialgo 2015; Álvarez Menéndez 2017), que no hemos localizado como tal en nuestro corpus. No obstante, este vocativo consta como “maridu”, empleado por una esposa ante una intervención que contiene un afectuoso “muyer”. Así, él pregunta: “Ah⁶ *muyer*, ¿qué vien

⁶ Esta grafía corresponde, en ortografía actual, al elemento interjetivo “á” (“á muyer”), que sirve de apoyo al vocativo.

jacer isi magüetu en casa?”, a lo que ella responde: “Ai *maridu* [...], venía pidinos la renta [...]” (BA, 35), lo que puede servir para desambiguar el doble significado de ‘esposa’ y ‘persona de sexo femenino’.

A este respecto, la Academia de la Llingua Asturiana considera *home* una interjección apelativa, empleada:

pa dirixise a daquién. Conoz dos menes d’usu: o bien pa dirixise namái a homes, lo que paez más cerca del so orixe dende’l sustantivu *home* (nesti casu *ho* opónse a *ne*), o bien pa dirixise tanto a homes como a muyeres, lo que paez usu más estendíu. Enxamás pue entamar enunciáu. Exemplos: *María, dame fueu, hom; Lluis, ho, nun me faigas de rabiari* (ALLA 1998: 168).

De la interjección *ne*, la misma Gramática señala que sirve “pa dirixise namái a muyeres, n’oposición a *ho* cuando ésti s’emplega únicamente con homes. Exemplan: ¿qué *quies, ne?*; á *ne, va cayete’l pendiente*” (ALLA 1998: 168), si bien parece que no puede decirse que diacrónicamente sean parejos, pues “*home* asitiase mui percima de *ne* y *nin(a)* na escala de gramaticalización” (Prieto Entrialgo 2015: 83). Visto esto, parece sensato defender que, en lengua asturiana, “*ho* y *home* tengan orixe na gramaticalización d’un mesmu tipu de sustantivos n’usu vocativu” (Prieto Entrialgo 2015: 82), de manera que el proceso de gramaticalización habría dado lugar a dos vocablos distintos (Heine 2003). Por un lado, habría surgido la interjección *ho(m)*, empleada independientemente del género del interlocutor y utilizada fundamentalmente en contextos en que se expresa una fuerte intersubjetivización (Traugott, Dasher 2002: 89-92), plasmada en valores actuales como sorpresa, desacuerdo, reprensión, empatía, mandato, etc., muchos de ellos también presentes en el vocativo (Prieto Entrialgo 2015: 70-71; Álvarez Menéndez 2017: §9.4; Viejo Fernández 2021: 151-152). Por otro lado, se habría mantenido el vocativo *home/muyer*, donde el género del oyente sí sería relevante para la negociación del significado conversacional, pues su valor dependería en buena medida de la relación de poder entre los hablantes. En otras palabras, la gramaticalización habría sido similar en ambas lenguas, si bien la diferencia entre el uso más cercano al vocativo (más léxico) y más cercano al género del interlocutor, por un lado, y el uso más cercano a la interjección (más gramaticalizado) y menos vinculado al género del interlocutor, por otro, se haría más transparente en la lengua asturiana que en la castellana, pues en aquella el valor más puramente interjectivo habría acabado dando lugar a una palabra totalmente distinta que no habría triunfado en esta. Quizá esta discrepancia se deba, a su vez, a una diferencia en la eficiencia y la expresividad que afecta a todo operador pragmático (Martí Sánchez 2008), pues si el vocativo asturiano es mucho más empleado que el castellano desde antiguo, las probabilidades de polisemia son mayores, de manera que se necesitan, en una lengua más que en otra, mecanismos que desambigüen tal polisemia; uno de esos mecanismos, claro está, pasa por modificar la forma de la palabra para facilitar la asociación cognitiva entre forma (breve-larga) y función (interjección-vocativo). En todo caso, esta visión gradual del proceso, que necesitaría una confirmación empírica, podría ser una de las posibles razones que explicarían la extraordinaria complejidad que conlleva el tratamiento metalingüístico de *ho* desde la perspectiva sincrónica (Prieto Entrialgo 2015; Álvarez Menéndez 2016: §9.4).

4.2. La variable de la clase social: *papá/mamá* vs. *padre/madre*

Desde finales del siglo XVIII, los galicismos *papá* y *mamá* conviven con *padre* y *madre*, al menos, hasta el primer tercio del siglo XX, en lo que es un ejemplo de variable social y, concretamente, de cambio desde arriba (García Godoy 2008: 50-51; 2010: 613-614; López Vallejo 2010): “en el primer tercio del siglo pasado, en el lenguaje popular los hijos empleaban los nombres *padre/madre* en el uso apelativo. Entre las clases pudientes se empleaba ya *papá/mamá*” (Lorenzo, Ortega 2014: 268). Así, a diferencia de lo que ocurre en cartas de mujeres de principios del siglo XIX, en las que no se registra *padre/madre*, pero sí *papá/mamá* (García Godoy 2010: 603-604; Fernández Álvarez 2020: 57), en nuestro corpus narrativo de finales de siglo no hemos encontrado ningún ejemplo ni de *madre* ni de *papá*; solo hemos registrado uno de la “fórmula apelativa convencionalizada *mamá*” (Gancedo Ruiz 2018: 165) y tres de *padre*.

En efecto, el siguiente fragmento contiene un vocativo de ruego o petición enunciado por el hijo Augusto (“*mamá*”) y otros tres que expresan valores axiológicos negativos, al identificar al niño con un alma en pena (“condenado”), con el ángel caído (“*alma de Lucifer*”) y con el “hijo de los demonios”, todo ello para expresar el malestar que le causa a doña Calixta la llamada del niño, quien sabe que lo hace para avergonzarla delante de los contertulianos. En este sentido, parece confirmarse el uso infantil y, tal vez, glamuroso, del innovador apelativo, en contraste con el más generalizado de *madre* (Fernández Álvarez 2020: 57; Gancedo Ruiz 2020: 828):

- (12) —¡Ayyrrr... re San Bruno!... ¡*Mamá*!
Doña Calixta palidece y entra corriendo en la alcoba, cerrando apresuradamente la puerta.
—¡*Calla, condenado!* [...] ¿Qué mil diablos te pasa?
—¡Que me comen vivo! [...]
—Pero, ¿quién te come, *alma de Lucifer*?
—¡Las pulgas!..., ¡las chinches!...
—¡*Hijo de los demonios!* (BP, 188)

El único ejemplo castellano de *padre mío* (SG, 241) ofrece un valor de ruego, en el que el interpelado es un fraile franciscano que permite, en consecuencia, una interpretación metafórica del término. Frente a esto, en el corpus asturiano hemos registrado dos ejemplos de *padre* y uno de *mio padre*, este expuesto al principio de una intervención para introducir un nuevo tema (CÑ, 24). Los otros provienen de las respectivas hijas que ruegan no casarse o casarse, dependiendo de la trama. Así, en el primer caso, Lala abre la conversación: “*Padre*, yo ñon me quiero casar entodavía” (BP, 31). A esto, el anciano, que sabe que el problema es que ella no desea casarse con su primo Gorxuelu sino con Perico, del que está enamorada, responde con un primer vocativo, “*rapaza*”, típicamente asturiano, aunque registrado también en otras épocas del castellano (D’Andrés 2005: 30; Bañón 2001: 24). Dicho vocativo se caracteriza por ofrecer un valor más neutral que los otros dos, “*mio jiya del alma*” y “*mio jiya*”, en los que le recuerda su relación y, por tanto, hace gala tanto de la autoridad paterna que le legitima lingüísticamente para expresar un mandato, como del amor consanguíneo que le permite rogarle que cambie de opinión por su propio bien:

- (13) —¡Vaya, rapaza! Yo bien sé que lo que ti duel ñon e casate, si ñon casate con otru que con Perico'l de la Sarxenta, pero con ési, ¡sí ma Dios ñon te casas! Porque yo ñon te quiero ver murrir de jambre tres d'un varganal. Tú eres una probe y non ti convién. E güen mozu, si por cierto, pero tú ñon tienes con que lu mantener, nin elli a ti, y dempués han entrar les llágrimes y sospiros, porque, *mio jiya del alma*, na casa onde ñon hai pachón, toos riñen y toos tienen razón, y como decía mio madre, que Dios haya, la danza sale de la panza. Acuerda contigo, *mio jiya*, dexa a Perico, que se case dayuri, onde lu mantengan, y tú cásate col to primu'l Gorxuelu, qu'e güena comenencia para ti (BP, 31).

En el segundo ejemplo mencionado, la joven se presta al matrimonio para solucionar el problema que, en realidad, ha creado el pícaro. Al hacerse responsable (3, 6), ella controla la conversación: “—Entós —dixo Lina—, *Padre*: ya que tuvi yo la culpa, yo pagaré la pena. ¿Ah, *Mateo*? ¿Quies trocar el picu de les ñarices de mio padre pola mio mano, y que nos casemos?” (CN, 26). El empleo del nombre propio de Mateo como apelativo desempeña la función conversacional de advertir de un cambio de interlocutor.

4.3. Variedad diacrónica y discursiva: el caso de *hermana*

El sustantivo *hermana* empleado como vocativo adquiere distintos valores dependiendo de épocas y discursos. Aparte del significado literal cuando se interpela a la hermana en cuestión, seguramente el significado más antiguo sea el de ‘amiga’, que hunde sus raíces en el castellano medieval (Bustos Gisbert 2016: 746) y llega, incluso, a la actualidad, cuando queda como marca sociolingüística de uso fraternal en contextos religiosos (Díaz Pérez 1997: 197).

Durante los siglos XV y XVI se emplea con mucha frecuencia con el significado de ‘esposa’, como denotan ciertos textos epistolares y dramáticos, en los que el personaje de mayor estatus lo utiliza para referirse al de estatus inferior (Bañón 2001: 48; Fernández Alcaide 2009: 55, n. 19; Bustos Gisbert 2016: 747-750). Este uso en contextos formales alcanza, al menos, el siglo XIX, como constata nuestro corpus castellano (en los textos asturianos no se ha localizado ningún caso), en cuyos ejemplos se observa una fuerte carga imperativa de *hermana*, dada la diferencia de género entre los interlocutores:

- (14) —Mira, *hermana*, mi amigo es tan rico y abundan tanto en su casa los objetos de toda laya, que lo mismo que aparece como indostaní en la fotografía, hubiera podido aparecer griego del tiempo de Pericles [...] (CB, 401).
- (15) —Desengáñate, *hermana*. No te canses. Yo debo decirte la verdad, aunque te aflijas. Y la verdad es que Isidoro Ziegesburg es un judío (CB, 403).

El aristócrata Enrique se dirige a su hermana Poldy para hacerla ver cómo ha incurrido en un engaño de un amigo burgués suyo (14) con el que no puede casarse porque es judío (15), lo que, dicho sea de paso, confirma el valor despectivo de dicho término que mantiene el DLE (§3.3). En este uso de la palabra *hermana* se observa, entonces, tanto un significado léxicamente literal, que alude a la relación consanguínea entre el hablante y la oyente, como un valor pragmáticamente formal, lo que permite que la posible interpretación de ruego se

convierta en un mandato, dada la situación de poder en que se encuentra el hombre, en tanto responsable de los matrimonios de la familia.

4.4. La variedad lingüística del estilo: el vocativo en Pardo Bazán

Parece interesante contrastar, desde la perspectiva del estilo de Emilia Pardo Bazán, las formas del vocativo halladas en nuestro corpus con las localizadas en las cartas que la misma autora dirige a Benito Pérez Galdós. En su relato, con la excepción del apellido de “Piñeiro” (MB, 255), el nombre propio de “Amaro” (MB, 255, 257), el sustantivo “papamoscas” (MB, 256) y la apelación de “hombre” (MB, 255), en boca siempre de la protagonista (1, 2), todos los demás son sintagmas nominales con el núcleo compuesto por “señora (mi) ama”, en boca de Piñeiro (MB, 255-260), y “señorita”, en boca de Amaro (MB, 256-257). En cambio, los vocativos que emplea, por ejemplo, durante la segunda etapa de intercambio epistolar con Galdós (1888-1889) cuentan con núcleos sintagmáticos como “amigo”, “ración”, “mico”, “minino”, “cariño”, “bien” y “vida” (Fernández Martín 2019).

A nuestro juicio, esta diferencia denota una variante lingüística que es más estilística que discursiva. Dado posiblemente su afán naturalista, en el cuento se siente aferrada a las condiciones socioculturales de los personajes en una medida similar en que en la epístola está ligada al protocolo al uso. Sin embargo, si bien se muestra respetuosa con el universo literario que ha creado, no duda en romper el protocolo epistolar, plagado de vocativos que, en vez de poner el foco en la relación con el interlocutor (*papá, mamá, hermano/a(s), esposo...*), como se tiende a hacer en las cartas de principios de siglo, lo pone en su caracterización, de manera que convierte magistralmente el discurso epistolar en su particular universo literario (Fernández Martín 2019; Fernández Álvarez 2020). De aquí que los vocativos de sus epístolas se acerquen, en ocasiones, a ciertos textos ficticios actuales (Díaz Pérez 1997: 201), pues la autora no tiene complejos en aplicar los aspectos típicos de un discurso a otro completamente distinto.

5. Conclusiones

Tras haber efectuado el análisis pretendido, cabe, en primer lugar, reflexionar sobre una dificultad metodológica insalvable, como es la de determinar rasgos sociológicos de ciertos personajes que no aparecen detallados en los textos. También puede ocurrir que en algunos relatos la fecha en que tiene lugar la acción no coincida con la época literaria en que se escribe; por tanto, es posible una tendencia al arcaísmo que hay que tener en cuenta durante la investigación, como ocurre con los tratamientos pronominales de algunos fragmentos (HM, 172-174).

Aun así, las conclusiones a las que cabe llegar tras el estudio realizado son, al menos, tres. En primer lugar, las funciones más frecuentes en el corpus son las axiológicas, más para insultar que para alabar, seguidas de las que contribuyen a gestionar la conversación y, luego, a partes iguales, las mandatorias y las exclamativas (anexo II). Este hecho implica que no se puede entender el funcionamiento de los tratamientos nominales (y adjetivales) fuera de los marcos sociolingüísticos en que se producen las interacciones plagadas de intenciones pragmáticas conformadas, a su vez, por las convenciones literarias de los universos discursivos que recrean las narraciones.

En segundo lugar, las funciones registradas no distan en demasía de las analizadas en otros géneros discursivos, con alguna excepción, tal vez, demasiado típica del cuento, como puede ser la anagnórisis o el autoconsuelo, valores que son más literarios que lingüísticos y, por tanto, tal vez más difíciles de localizar en textos que se acerquen en un mayor grado a la oralidad, como las epístolas.

Finalmente, cabe reseñar que tampoco se han detectado especiales diferencias entre las dos lenguas estudiadas, más allá de las cuestiones metodológicas aducidas que impiden establecer una comparación cuantitativamente equilibrada. Una muestra de ello es que se han podido ejemplificar prácticamente todas las funciones del vocativo con ejemplos de ambos corpus, lo que nos permite concluir que cualquier posible divergencia en su uso se debe a los distintos valores léxicos de los sustantivos o adjetivos empleados, pero nunca a la ausencia de la capacidad de expresar similares funciones discursivas.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

GARCÍA, Antón (Ed.) (1992): *El cuentu asturianu (1860-1939)*. Uviéu: Trabe.

GONZÁLEZ MEGÍA, Marta (Ed.) (2007). *Cuentos sobre mujeres. Antología de relatos españoles del siglo XIX*. Madrid: Akal.

Fuentes secundarias

ACADEMIA DE LA LINGUA ASTURIANA (1998): *Gramática de la llingua asturiana*, ALLA: Uviéu.

ACADEMIA DE LA LINGUA ASTURIANA (s.f.): *Diccionariu de la llingua asturiana*. [<http://www.academiadelalingua.com/diccionariu/>; 30/09/2022]

ALMEIDA CABREJAS, Belén (2018): “La historia de la lengua desde la perspectiva de la edición de textos: reflexiones sobre el valor de los textos escritos por no profesionales”. Mónica Castillo Lluch y Elena Díez del Corral Areta (eds.), *Reescribiendo la historia de la lengua española a partir de la edición de documentos*, Berna: Peter Lang, 445-470.

ÁLVAREZ MENÉNDEZ, Alfredo (2017): “Caracterización funcional de la intercección: a propósito de delles intercecciones del asturianu”, *Revista de Filoloxía Asturiana*, 16, 9-48. [<https://doi.org/10.17811/rfa.16.2016.9-48>; 30/09/2022]

BAÑÓN HERNÁNDEZ, Antonio Miguel (1993): *El vocativo: propuestas para su análisis lingüístico*. Barcelona: Octaedro.

(2001): “Apuntes sobre el tratamiento apelativo en el Siglo de Oro español”, *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos* 1, 1-109. [<https://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/ab0.htm>; 30/09/2022]

BROWN, Roger, y GILMAN, Albert (1960): “The Pronouns of Power and Solidarity”, T. A. Sebeok (Ed.), *Style in Language*, MIT Press, 253-276.

BUSTOS GISBERT, Eugenio (2016): “Tratamientos nominales: *hermana* en el español áureo”. Araceli López Serena, Antonio Narbona Jiménez y Santiago del Rey Quesada (dirs.). *El español a través del tiempo*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 741-753.

- CALDERÓN CAMPOS, Miguel (2010): “Los elementos nominales en el sistema de tratamientos del español de Andalucía durante la Restauración (1875-1931)”. Martín Hummel, Bettina Kluge y M.^a Eugenia Vásquez Laslop (Eds.). *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*. México: Colegio de México/Karl Franzen/Universität Graz, 551-570.
- D’ANDRÉS, Ramón (2005): “El asturiano en *La aldea perdida* de Armando Palacio Valdés”, Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003)*. *Actas del Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-26 de Septiembre de 2003)*, Laviana: Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 3-47. [<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-asturiano-en-la-aldea-perdida-de-armando-palacio-valds-0/>; 30/09/2022]
- DÍAZ PÉREZ, Juan Carlos (1997): “Sobre la gramaticalización en el tratamiento nominal”. *Revista de Filología Románica*, 14(1), 193-209. [<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM9797120193A/11919>; 30/09/2022]
- FERNÁNDEZ ALCAIDE, Marta (2009): *Cartas de particulares en Indias del siglo XVI. Edición y estudio discursivo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María (2020): “Los tratamientos nominales en los encabezamientos de cartas de principios del XIX escritas por mujeres”. *Estudios interlingüísticos*, 8, 50-65. [<https://estudiosinterlinguisticos.files.wordpress.com/2020/11/fernandez-alvarez-maria.pdf>; 30/09/2022]
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Patricia (2019): “La deixis personal en algunas cartas de Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán desde la gramática funcional del discurso”, *Madr Drygal. Revista de Estudios Gallegos*, 22, 135-159. [<https://doi.org/10.5209/madr.66856>; 30/09/2022]
- GANCEDO RUIZ, Marta (2018): “Una primera aproximación al análisis diacrónico de la atenuación y la imagen en diálogos madre-hijo en el teatro español en los siglos XIX y XX”, *ELUA*, Anexo IV, 157-178. [<https://doi.org/10.14198/ELUA2018.Anexo4.09>; 30/09/2022]
- (2020): “Incidencia de los factores situacionales y procedimientos lingüísticos de atenuación en el estudio microdiacrónico de los actos directivos en roles familiares en un corpus literario”, *Revista Signos. Estudios de Lingüística*, 53(104), 815-841. DOI: [<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342020000300815>; 30/09/2022]
- (2022): “De nuevo, reflexiones metodológicas sobre el empleo del teatro como corpus para los estudios de pragmática histórica”, *Pragmática Sociocultural*, 10(1), 70-88. [<https://www.asice.se/index.php/soprag/article/view/390>; 30/09/2022]
- GARCÍA GODOY, M.^a Teresa (2008): “La reconstrucción del sistema de tratamientos en el español de Andalucía (s. XIX)”. Esteban Tomás Montoro del Arco, M.^a Ángeles López Vallejo, Francisco José Sánchez García (coords.). *Nuevas perspectivas en torno a la diacronía lingüística. Actas del VI Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (Granada, 29-31 de marzo de 2006)*, Granada: Universidad/AJHLE, pp. 31-65.

- (2010): “El tratamiento a los progenitores en el español peninsular (siglo XIX). Contraste de dos variedades geográficas. En Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico”. Martin Hummel, Bettina Kluge y M.^a Eugenia Vásquez Laslop (Eds.). México: Colegio de México/Karl Franzes/Universität Graz, 2010, pp. 595-618.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Laura (2019): *Aspectos gramaticales del vocativo en español*. Tesis doctoral. UCM. E-prints. [<https://eprints.ucm.es/id/eprint/57592/>; 30/09/2022]
- HEINE, Bernd (2003): “Grammaticalization”. Richard B. D. y Janda, J. D. (Eds.): *The Handbook of Historical Linguistics*. Oxford: Blackwell, 575-599.
- IGLESIAS RECUERO, Silvia (2021): “Aportación al estudio de las formas nominales de tratamiento en el español áureo: condiciones de selección y funciones discursivas”, *RILCE*, 37(1), 73-101. [<https://doi.org/10.15581/008.37.1.73-101>; 30/09/2022]
- LÓPEZ VALLEJO, M. (2010): “Algunas fórmulas de tratamiento del ámbito familiar en los repertorios lexicográficos”. Martin Hummel, Bettina Kluge y M.^a Eugenia Vásquez Laslop (Eds.). *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*. México: Colegio de México/Karl Franzes/Universität Graz, 571-594.
- LORENZO RAMOS, Antonio y ORTEGA OJEDA, Gonzalo (2014): “Sobre algunas formas de tratamiento nominal en el español de Canarias”, *FORTVNATAE*, 25, 261-273. [<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4061>; 30/09/2022]
- MARTÍ SÁNCHEZ, Manuel (2008): “La hipótesis de la subjetivización en la gramaticalización / gramaticalización de los operadores pragmáticos”, *Paremia*, 17, 63-93. [https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/017/007_marti.pdf; 30/09/2022]
- METZELTIN, Miguel (2007): “Del Renacimiento a la actualidad (I). Procesos de codificación de las lenguas románicas”. José Enrique Gargallo Gil y Maria Reina Bastardas (coords.), *Manual de lingüística románica*. Madrid: Ariel, pp. 147-198.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (1998): *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje* Barcelona: Ariel.
- NEVALAINEN, Terttu y RAUMOLIN-BRUNBERG, Helena (2017): *Historical Sociolinguistics. Language Change in Tudor and Stuart England*. New York: Routledge.
- PRIETO ENTRIALGO, Clara Elena (2015): “¿Cómo ye, ho? Usos y valores de la interceición ho nel asturianu actual”, *Lletres asturianas*, 113, 65-86. [<http://www.academiadelalingua.com/lletresasturianas/index.php?px=articulu&cod=662>; 30/09/2022]
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.): *Diccionario de la lengua española* [<https://dle.rae.es>; 30/09/2022]
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs y DASHER, Richard B. (2002): *Regularity in semantic change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VIEJO FERNÁNDEZ, Xulio (2003): *La formación histórica de la llingua asturiana*. Uviéu: Trabe.
- (2021): *Una introducción a la fonoloxía asturiana*. Uviéu: Trabe.
- ZIELIŃSKI, Andrzej (2021): “La fórmula de tratamiento con *señor*, ¿posible germanismo?”, *Romanica Cracoviensia*, 1: 33-42 [[doi:10.4467/20843917RC.21.003.13671](https://doi.org/10.4467/20843917RC.21.003.13671); 30/09/2022]

Anexo I

Listado de los cuentos del corpus analizado en asturiano, en la edición de García (1992), y en castellano, en la de González Megía (2007). De los primeros, se han seleccionado solo los que pertenecen al siglo XIX; de los segundos, se han excluido el *Cuento gallego* de Rosalía de Castro, porque es una traducción; el de *La reina Margarita* de Clarín, porque no contiene ningún vocativo y el de *Los puritanos* de Armando Palacio Valdés, pues consta como publicado ya en el siglo XX.

Abreviaturas	Título del cuento	Fecha de publicación	Autor/a	Fechas biográficas del autor/a	Págs.
CÑ	<i>Cuentu ñarigudu</i>	Mediados del siglo XIX	Xuan Francisco Fernández Flórez	?-1886	21-26
BA	<i>Una boda por amor</i>	1890	Enriqueta González Rubín	1832-?	27-36
SÑ	<i>¿Será ñaviu o ñavía?</i>	1899-1900	Xuan Francisco F. Santa Eulalia	1850-1901	37-42
SD	<i>La suegra del diablo</i>	25/11/1849	Fernán Caballero	1796-1877	109-123
CC	<i>El Cristo de la calavera (leyenda toledana)</i>	16-17/07/1862	Gustavo Adolfo Bécquer	1836-1870	125-140
HM	<i>La Comendadora, historia de una mujer que no tuvo amores</i>	abril 1868	Pedro Antonio de Alarcón	1833-1891	159-176
BP	<i>El buen paño en el arca se vende</i>	1871	José María de Pereda	1833-1906	177-193
SG	<i>Sancho Gil (cuento fantástico)</i>	1878 (publicado en 1886)	Gaspar Núñez de Arce	1834-1903	195-241
MB	<i>La Mayorazga de Bouzas</i>	1886	Emilia Pardo Bazán	1851-1921	243-261
C	<i>Celín</i>	1889 (escrito en 1887)	Benito Pérez Galdós	1843-1920	263-316
EN	<i>Elvira-Nicolasa</i>	1894	Jacinto Octavio Picón	1852-1923	317-330
CB	<i>Garuda o La cigüeña blanca</i>	1898	Juan Valera y Alcalá Galiano	1824-1905	353-412

Anexo II

Datos cuantitativos de los vocativos registrados. En los casos con más de una función discursiva, se contabiliza la que se considera principal. En “gestión conversacional” incluimos aquellos vocativos empleados para abrir o cerrar la conversación, introducir un nuevo tema o dar el turno de palabra, así como para reforzar el discurso propio. En el valor exclamativo incluimos aquellos que, independientemente de que estén escritos entre ex-

clamaciones, muestren sorpresa o incluso rechazo por lo dicho o hecho por el interlocutor. Por otra parte, la diferencia entre mandato y ruego es clara desde el sistema asimétrico de poder, pero no entre ruego, petición y sugerencia, por tanto, fusionamos estos valores en un único recuento. El asterisco aparece cuando el total no equivale a la suma de los valores; la diferencia se debe a las funciones literarias del vocativo.

Cuento	Salutatorio y/u honorativo	Exclamativo	Mandato	Ruego, petición o sugerencia	Gestión conversacional	Axiológico	Total
CÑ	0	1	1	0	3	7 (negativas)	12
BA	0	0	1	3	4	6 (positivas)	15*
SÑ	2	1	0	0	2	4 (positivas)	10*

SD	0	1	0	0	1	16 (15 negativas; 1 positiva)	18
CC	1	0	0	0	1	0	2
HM	0	3	5	4	2	2 (negativas)	16
BP	0	0	0	1	0	3 (negativas)	4
SG	0	1	1	2	3	14 (8 negativas, 6 positivas)	22*
MB	5	0	3	3	8	0	19
C	1	11	8	4	5	8 (positivas)	37
EN	0	3	1	1	1	1 (positivas)	7
CB	1	0	0	2	1	1 (negativas)	7*

PERFIL ACADÉMICO – PROFESIONAL

Patricia Fernández Martín es Doctora en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente pertenece al Departamento de Filologías y su Didáctica de la Facultad de Formación de Profesorado y Educación de la Universidad Autónoma de Madrid.

Fecha de recepción: 11-10-2022

Fecha de aceptación: 17-01-2023

LA POESIA LUGUBRE DI MARGHERITA COSTA NELLA CORTE MEDICEA DEL SEICENTO (The lugubrious poetry of Margherita Costa in the 17th century Medici court)

Mónica García Aguilar*
Universidad de Granada

Abstract: In the 17th century, the lugubrious poetry constituted both a thematic and rhetorical renewal of the centuries-old Petrarchan tradition. Already at the end of the 16th century, lamenting the death of illustrious figures became one of the fixed themes characteristic of Baroque poetic anthologies. Margherita Costa's *Selva di Cipressi* is a clear example of this literary style. This poetic collection combines encomiastic poems composed for the death of illustrious personages of the time with other bucolic compositions. This contribution proposes an analysis not only of the lyrical style that Costa employs in her work, but also examines the socio-political and cultural context of the Medici Court that the Roman poetess wanted to show the 17th century audience.

Keywords: seventeenth-century poetry, lugubrious poem, Margherita Costa, 17th century, women's literature, Italian literature.

Riassunto: Nel corso del XVII secolo, la poesia lugubre costituì sia dal punto di vista tematico che retorico un vero rinnovamento della secolare tradizione petrarchesca. Già alla fine del XVI secolo, il lamento per la morte di personaggi illustri si considerò una delle tematiche fisse caratteristiche delle antologie poetiche barocche. *La Selva di Cipressi* di Margherita Costa è un chiaro esempio di questo stile letterario. Questa raccolta poetica mette insieme poemi encomiastici composti per la morte di personaggi illustri dell'epoca con altri componimenti di argomento bucolico. Il presente contributo propone un'analisi non solo dello stile lirico che Costa impiega nella sua opera, ma prende in esame anche il contesto socio-politico e culturale della Corte medicea che la poetessa romana voleva mostrare al pubblico del XVII secolo.

Parole chiave: poesia secentesca, poesia lugubre, Margherita Costa, secolo XVII, letteratura femminile, letteratura italiana.

* **Indirizzo per la corrispondenza:** Mónica García Aguilar. Departamento de Filologías: Románica, Italiana, Gallego-portuguesa y Catalana. Facultad de Filosofía y Letras. Campus de Cartuja, s/n 18071 Granada (monicag@ugr.es).

1. Introduzione

La poesia lugubre del XVII secolo in Italia, intesa come genere letterario che accoglie componimenti poetici scritti in morte di personaggi illustri della vita politica, militare e culturale del momento, risponde ad una tradizione che ha le sue origini nell'antichità classica. Stazio, Catullo e Properzio, per esempio, furono i principali esponenti di questa lirica funebre che sfociò in una precisa e chiara definizione di un nuovo genere letterario. Infatti, la precettistica greca e latina considerava fondamentali i principi formali e retorici per classificare questo tipo di versi: l'*epicedio* da una parte e il *treno* dall'altra¹, venivano composti per essere cantati alle cerimonie funebri al fine di lodare pubblicamente il defunto. Tanto l'uno come l'altro, però, sono appena presenti nella letteratura italiana rinascimentale e barocca. Allo stesso modo l'elegia, nell'originaria definizione di compianto funebre o *versus miserorum*, «restò», come appunto riferisce Vania De Maldé, «sostanzialmente marginale alla grande tradizione del petrarchismo umanistico» (De Maldé 1996: 109).

In effetti, l'elegia non ha avuto mai una norma stilistica definita in quanto modello autonomo da imitare, dato che era considerata dalla trattatistica retorica italiana dal Medioevo in poi forma soltanto metrica e non argomento poetico. È per questo che con elegia volgare italiana si intende in realtà il distico elegiaco: una strofa classica composta di due versi, esametro e pentametro, che solo in un secondo momento contemplerà il pianto funebre o il lamento amoroso del poeta come possibile argomento poetico².

In questo oscillare tra varietà tematica e metrica, nel Seicento, il canto encomiastico e consolatorio per l'amico scomparso viene accolto da «tutte le possibili filiazioni letterarie del genere» elegiaco (De Maldé 1996: 116), come per esempio il capitolo, l'epistola doppia, l'egloga, l'ode e perfino tutti i componimenti che sotto titolo di «lagrime», «tumuli» o «mausolei» danno forma alla fertile poesia occasionale, in lode ed in morte, caratteristica delle corti rinascimentali e barocche.

Proprio nel solco di questo filone tematico ed espressivo si assiste a un ricco proliferare di antologie poetiche che, lungo il XVII secolo, propongono una rinnovata tradizione della poesia lugubre la quale, come vedremo, supererà largamente la bipartizione petrarchesca. Sebbene la struttura e la materia del *Canzoniere*, in quanto lamento amoroso, morale e filosofico, siano il punto di partenza della produzione lirica di questo periodo, l'io petrarchesco lascia spazio anche al «noi» della voce del poeta cortigiano che piange qual «raggio della grandezza del Principe» (Nigro 2005: 92) la scomparsa di una persona cara ad un'intera

1 Se badiamo ad una definizione esclusivamente enciclopedica come quella che ci offre l'Istituto Treccani vediamo che «alcune fonti antiche distinguono due specie di carmi funebri, il treno e l'epicedio, dando all'epicedio il senso di carne eseguito in presenza del cadavere, mentre il treno non avrebbe avuto limitazione di tempo e di luogo; ma in massima le due parole si consideravano come equivalenti». Alonso López Pinciano, invece, nella sua *Philosophia antigua poética* (1596) descrive in modo semplice e chiaro le caratteristiche dei poemi funerali: «Los Elegos y miserables poemas fueron también no pocos, porque los que se hazian a suversiones de patrias, llamaban Threnos o lamentaciones; los que a muerte, fueron dichos primero Elegías, mas ya este nombre de especie de tristeza se hizo género, y significa todo poema lutuoso y triste [...] y los poemas que a muerte se aplican, han tomado otro nombre, dicho Epicedio (López Pinciano 1597: 157-158).

2 Nel Rinascimento, per esempio, come appunta Vania De Maldé «si verifica una confusione tra genere e metro [...]. È proprio l'identificazione dell'elegia col metro del capitolo, sostenuta dai retori e praticata dai poeti, a rendere particolarmente difficile il censimento delle elegie italiane nei canzonieri quattro-cinquecenteschi» (De Maldé 1996: 115).

collettività. La magnificenza delle corti del Seicento è, infatti, legata alla diffusione di uno straordinario repertorio letterario destinato a promuovere lo splendore culturale ed artistico di ogni singolo stato, tanto che sono numerose le raccolte in lingua italiana di «rime», «canzoni», «egloghe» o «idilli» dette «lugubri» pubblicate nel corso di questi decenni per onorare la memoria dei più rinomati e celebri personaggi.

Già nella seconda metà del Cinquecento, Girolamo Muzio pubblica nel 1550 un volume di trentacinque *Egloghe* con una divisione in cinque libri allegoricamente presentati come «boscarecci scritti» dove in seguito alle rime «amorose», «marchesane» e «illustri», nel quarto libro, il Muzio piange «la morte di persone, alle quali io sono stato o servitore, o di amicizia congiunto, e le ho appellate Lugubri» (Muzio 1550: 3). Alcuni anni dopo, Lodovico Paternò dedica a Don Carlo D'Austria Principe di Spagna l'opera intitolata *Le nuove Fiamme* (1568) «partita in cinque libri» in cui si trovano canzoni pastorali, elegie, stanze, sonetti e appunto le «egloghe marittime, amorose, lugubri, illustri e varie», per finire con diverse nenie e tumuli che rievocano la tradizione classica del genere funebre.

Si osserva quindi una tendenza a raggruppare le rime in unità tematiche fisse, tanto che i maggiori poeti dell'epoca cominciarono man mano a pubblicare i loro volumi secondo questa moderna norma stilistica (Guercio 1999: 9-10). Oltre a Lodovico Rota e Ottavio Rossi, nel 1614, la genialità poetica di Giambattista Marino diede alla prima parte de *La Lira* una suddivisione suggerita dai vari argomenti e dai vari motivi delle liriche edite nel 1602 col titolo generico di *Rime*. Alcuni anni dopo, Carlo Fiamma decise di ristampare le rime di Torquato Tasso (apparse già nel 1581) con la stessa struttura, cioè «divise in amorose, boscherezze, marittime, imenei, heroicche, morali, lugubri, sacre, e varie»³.

Se, invece, a titolo di verifica, prendiamo in considerazione le opere pubblicate con il titolo di «lugubri» nel frontespizio⁴, osserviamo che nella prima metà del Seicento sono pochi gli autori che scelgono questo aggettivo per le loro poesie funebri. Il canonico secolare della Congregazione di San Giorgio d'Alga di Venezia, Maurizio Moro, per esempio, pubblica nel 1613 *Le lugubri querele*, appartenenti al volume *I gemiti lagrimosi*, dove sono presenti anche altri componimenti funebri come *Le muse funeste* o *Il mausoleo*. Il teologo domenicano Francesco Arnassani nel 1625 diede alle stampe la sua *Ferrara Lugubre*, un idillio barocco tipicamente marinista dedicato alla morte del conte Scipione Sacrati. Un *Idillio lugubre* scrisse anche Licinio Racani nel 1626 per lodare la figura di Giambattista Marino un anno dopo la sua morte.

3 «il Fiamma agevolò molto la lettura di queste leggiadre Poesie col partirle in tante classi separate, com'egli fece; dalla qual divisione, secondochè si osserva in un avviso al Lettore, se ne trasse tra gli altri questo frutto d'aver levati molti componimenti doppj, e regulate varie Canzoni disfatte, e trasportate d'una nell'altra. Quello però, che non si può tollerare, si è la strana licenza, ch'egli si prese nel formare gli argomenti a parecchie di queste composizioni: perciocchè non solo ve ne pose molti a capriccio, ma cangiando eziandio le persone, alle quali l'Autore avea indirizzati i suoi versi, gli dedicò or all'una, or all'altra delle Dame, cui voleva onorare, nessuna delle quali era stata conosciuta dal Tasso, e forse neppure era nata vivente lui, come pag. 93. della prima parte *La Gelosia alla Sig. Contessa Alba Trissina*, pag. 120. *Il Maritaggio alla Sig. Erminia Piovene*, e pag. 124. *La bella Cameriera alla Clariss. Signora Marina Zorzi Zen*; quando nelle stampe anteriori, e ne' Manoscritti ognuna di queste Canzoni si vede composta per altri soggetti» (Serassi 1785: 588).

4 «L'aggettivo», come afferma Vincenzo Guercio, «se pur non frequentissimo, è comunque largamente attestato nella poesia funebre cinquecentesca (e non solo), anche in giunture quali 'lugubri carmi' o 'accenti', 'lugubre canto', ecc.» (Guercio 1999: 9 n.).

Questo genere cede il passo a nuovi nuclei tematici. Vincenzo Guercio parla di un «genere nel genere» e «sotto l'etichetta lugubri, così, confluiscono e variamente si mescolano, e possono ancora distinguersi (pur con cautela e difficoltà) diversi 'sottogeneri' [...] dotati di talune caratteristiche proprie, di taluni ingredienti (concetti, immagini, topoi, singoli lessemi), in qualche modo 'specifici'» (Guercio 1999: 10). Pertanto, in seguito a queste suddivisioni per argomento si producono all'interno dei repertori poetici della prima metà del Seicento sezioni intitolate «lugubre-eroica», «lugubre-d'encomio» o «lugubre-amorosa». *La Selva di Cipressi* di Margherita Costa costituisce un chiaro esempio di questa nuova impostazione del sottogenere funebre nella storia della letteratura italiana.

2. *La Selva di Cipressi* di Margherita Costa

Nel 1640 venne pubblicato a Firenze un volume di quattordici componimenti poetici in ottava rima «nella stamperia nuova del Massi e Landi». Sotto il titolo, *La Selva di Cipressi*, un'indicazione dell'autrice: *Opera lugubre*. Con questo aggettivo Margherita Costa⁵ volle affermare espressamente il senso moderno di questo termine, motivo per il quale nel suo libro non si piange soltanto la morte di personaggi illustri, ma si canta anche il dolore di un *Tirsi trafficato* e si narra la sventura di una vita, la sua, trascorsa tra Roma e Firenze.

Proprio sotto la protezione del cardinale Giovanni Giorgio Aldobrandini, presso la corte papale di Roma, Margherita Costa trascorre i primi anni della sua vita come virtuosa cantante. Questi anni, però, furono duri al punto che Costa li ricorda come «un lungo combattimento di variati accidenti della mia vita». Solo nel 1628, forse incoraggiata dalla visita che Ferdinando II de' Medici fece alla curia pontificia e alle corti delle grandi famiglie romane, decise di trasferirsi a Firenze con «la mente sotto il giogo d'una tranquilla e riposata pace», cercando anche «su l'Arno quella quiete, che su 'l Tebro mi negò sempre» (Costa 1639: 3).

A partire da questo momento Costa trova la stabilità affettiva e forse economica a lungo cercata. Dedica infatti gli anni successivi, come lei stessa sottolinea, «all'ozio ed al riposo [...] ond'è che fatti vagabondi i miei pensieri, con le Muse si procacciarono a piccola corrispondenza che per il passato soprastati da continui travagli non li si permesse» (Costa 1639: 3). Il soggiorno mediceo funge pertanto da parentesi vitale per la virtuosa Romana e proprio a Firenze trova lo spazio per sviluppare con piena maturità la sua prolifica carriera letteraria. Le sue prime antologie poetiche, *La chitarra* e *Il Violino* vedono la luce nel 1638 e solo un anno dopo pubblica *Lo stipo* e *Le lettere amoroze*. Nel 1640, viene stampato un poema mitologico-allegorico sulla nascita e morte del primogenito di Ferdinando II e Vittoria della Rovere con il titolo *Flora feconda* (che avrà la sua versione drammatica in ottava rima nello stesso anno) e in sintonia con questo sentimento di morte la Costa scrive *La Selva di Cipressi* al fine di «consolare l'irreparabili offese delle gran perdite», dato che, secondo lei, «i famosi trionfi della Morte sono gli abbattimenti de' Grandi» (Costa 1640: 5).

In questa raccolta poetica è infatti la morte il tema dominante, presentata nelle sue innumerevoli varianti e interpretazioni: la morte come «ritorno» o «ricongiungimento» con la vita celeste,

5 In merito alla vita e all'opera di Margherita Costa cfr.: (Bianchi 1924 y 1925); (Megale 1988); (Salvi 2004); (Costa-Zalesow 2010, 2015, 2019, 2021); (Coller 2017); (García Aguilar 2017, 2019); (Goethals 2017, 2020); (Piantoni 2017, 2018); (Di Maro 2019, 2020, 2021); (De Liso 2020, 2021); (Marongiu 2021); (Merola 2021); (Stella 2021).

ma anche come «liberazione» dalla prigione del corpo; la morte come «non morte» (Costa 1640: 18), cioè come «rinascita a vita migliore» dopo l'abbandono delle sofferenze terrene e, infine, la morte come «nemica» o «tiranna», «di danni vaga e di ruine amante» (Costa 1640: 12).

Non a caso, dei quattordici componimenti che formano il *corpus* de *La Selva di Cipressi*, undici «favellano dell'ira della morte»⁶. Preceduti da una lettera dedicatoria *All'Eccellentissimo Signore Carlo di Lorena, Duca di Ghisa*, il volume si apre appunto con il poema *I dolori de' Ghisi* contro «sì cruda tiranna» che «ha le sue furie esercitate». Infatti, tra lamenti di desolazione e profondo dolore, Carlo di Lorena e la moglie, Enrichetta Catalina di Gioiosa, piangono «con doglia ria» i due figli, Carlo Luigi e Francesco, scomparsi entrambi nell'arco di appena due anni, dopo l'arrivo della famiglia a Firenze nel 1631. Margherita Costa intende in questo modo ringraziare il Duca di Ghisa per i numerosi «favori, con che ella ha sempre onorato la casa mia» (Costa 1640: 6).

2.1. Struttura poetica de *La Selva di Cipressi*

È interessante soffermarsi sulla struttura dell'opera lugubre della virtuosa Romana. Da una parte il volume presenta una sezione lugubre-encomiastica in cui vengono celebrate le più antiche e potenti casate della nobiltà italiana secentesca come, appunto, l'antica famiglia Medici, rappresentata nelle persone dei Granduca di Toscana, Ferdinando I e Cosimo II, o del Serenissimo Principe Francesco e perfino la dinastia Della Rovere che si estinse per mano di Francesco Maria II quando, alla sua morte nel 1631, papa Urbano VIII decretò la devoluzione del Ducato di Urbino allo Stato Pontificio⁷.

Dall'altra, Margherita Costa sceglie come protagonisti della sezione lugubre-eroica i condottieri che parteciparono ai conflitti bellici dichiarati fra le potenze europee nella prima metà del Seicento, in particolare, alla Guerra dei Trent'anni e alle campagne militari nel cuore delle Province Unite. Così, per celebrare le vittorie e le conquiste passate, Costa ricorda nelle sue rime il principe tedesco Bernardo di Sassonia-Weimar, il comandante supremo dei Paesi Bassi Ambrogio Spinola, il *Generalissimo dell'armi cesaree* Alberto von Wallenstein e Bertoldo Orsino, Marchese del Monte San Savino che:

Né qual'ora tra 'l Gallo, e tra l'Ibero
invìo di sue squadre incontri vari,
o del Germano popolo guerriero
le difese abbattè, franse i ripari.
Con le gran stragi altrui fondò l'Impero,
e 'l confin dilatò del Sole al pari,
ed ebbe a le sue leggi ubbediente
vinto l'Occaso, e servo l'Oriente.

6 Gli altri tre componimenti sono dedicati ad un "Tirsi trafitto", a "Clori ed Aci" e ad una "Elisa infelice" in cui "l'Autora sotto nome di Elisa descrive parte della sua sventurata vita".

7 Alla morte di Francesco Maria II Della Rovere, ultimo Duca di Urbino, va dedicato il poema *Le Querele del Metauro* forse per ricordare le rime tassiane scritte nell'estate del 1578 durante il soggiorno del poeta sorrentino a Fermignano, presso Urbino, intitolate *La Canzone al Metauro*. Il tema dell'esilio, della fuga e della tragicità del vivere sono presenti nei versi del Tasso, così come nelle ottave della Costa il Metauro rimpiange «d'Urbino pullular l'ultima prole» (Costa 1640, 49).

Alla fastosità di queste «funeste ottave» segue, invece, un componimento intimamente legato alla vita della poetessa romana. In un tono meno solenne Costa canta lo sconforto della propria anima nel poema dedicato alla morte di Ferdinando Saracinelli avvenuta nel febbraio del 1640, pochi mesi prima della pubblicazione de *La Selva di Cipressi*. La poetessa esalta con eleganza lirica le grandi doti di Saracinelli come cameriere segreto del Gran Duca di Toscana Ferdinando II e come noto poeta e librettista della corte medicea:

Caro se n' visse de l'Etruria a' Regi,
e de l'arcane stanze a lui fur noti
i secreti recessi, e fur suoi pregi
de' più celati preghi udire i voti.
Questi l'alme reggea, ch'a i cenni egregi
fean d'Arno risonar gli antri remoti.
E sotto la sua cura, a l'armonia
Flora in terra emulare il ciel s'udia.
E pronto da' suoi cenni dipendea
chi per temprar gli affetti, e l'altrui pene,
le voci a l'aure placide sciogliea,
e d'alte gioie riempia le scene.
E di comici spirti ora spandea
lieti concenti, ed or rendea ripiene
(de' rami al risonar) l'aure d'intorno,
ed era a quelle pompe altero il giorno.

Un altro argomento da esaminare è la *dispositio* impiegata da Margherita Costa nell'organizzazione dei poemi per assegnare un ordine, forse gerarchico di importanza, alle autorità politiche, militari e artistiche a cui i poemi sono dedicati. Va escluso senz'altro il criterio cronologico, visto che i componimenti non sono ordinati in base alla data delle morti dei dedicatari. Per esempio, il *Lamento de l'Arno*, che celebra la morte di Ferdinando I de' Medici avvenuta nel 1609, è collocato dopo *I dolori de' Ghisi* e *Le querele del Metauro* in cui si piangono le vite estinte di Carlo Luigi e Francesco di Lorena da una parte e di Francesco Maria Della Rovere dall'altra, avvenute rispettivamente negli anni 1637, 1639 e 1631.

Neppure l'ordine geografico viene contemplato ne *La Selva di Cipressi*, dato che le località o regioni da cui provengono i dedicatari delle rime sono diverse. Partiamo dalla corte di Parigi con Carlo di Lorena per trasferirci di seguito ad Urbino con Francesco Maria Della Rovere o a Firenze con Ferdinando I, Cosimo II e Francesco de' Medici. Per le rime lugubri-eroiche, ci spostiamo alla città di Weimar in Germania per lodare Bernardo Duca di Sassonia, per continuare dopo, raccontando la vita e la morte di Ambrogio Spinola, a Genova e nei Paesi Bassi. Ritorniamo poi nella Boemia con Alberto von Wallenstein e finiamo un'altra volta in Italia, più esattamente a Roma con Bertoldo Orsino e ad Orvieto-Firenze con Ferdinando Saracinelli.

Margherita Costa pertanto sembra offrire una distribuzione poco omogenea dei celebrati, anche se tutti sono legati al circolo aristocratico, militare e artistico della famiglia Medici,

corte a cui, come sappiamo, era vincolata la virtuosa Romana. Ad una lettura più attenta, l'ordine strutturale dell'opera risponde al ruolo sociale e istituzionale del personaggio celebrato. «Qui vale», come appunto segnala Vincenzo Guercio, «il criterio del ruolo, funzione, professione o simili dei cantati, la didascalia prevale, in un certo senso, sul contenuto, il tipo sembra quello della 'galleria' di personaggi» (Guercio 1999: 15). Infatti, intorno a questo principio la Costa celebra da una parte il principe «de' Medici Eroi gloria sublime» che deve mostrarsi «vincitore al Mondo»; il duca «ch'ancor regna / chi gloria delle Roveri si mira» o che «Marte sembrava»; i «Duci di guerra» o i «Duci egregi / ai nemici vietar gli ultimi scampi» o il Gran Duca Ferdinando I che:

de' maggiori suoi vedeansi a gara
statue inalzarsi, onde l'Etruria gode.
E schiera qua di virtù degna e chiara
mostrava de' suoi pregi estrema lode.

D'altro canto, Margherita canta le imprese trionfistiche dello Spinola «ch'invitto in guerra / ha soggiogato il Mar, vinta la Terra»; le gloriose conquiste dello Spinola che «per tutto il Popol vincitore inonda, / e trionfante al Cielo alza l'insegna»; gli avversari dei «mostri d'Eresia ribelli» o «il possente Campion» che lascia «Rocche, e Cittadi dirupate, e dome, / e Guerrieri [...] oppressi, e vinti».

2.2. Il sentimento della morte ne La Selva di Cipressi

Se dal punto di vista formale, infatti, *La Selva di Cipressi* sembra essere organizzata secondo una *gerarchia* sociale, sul piano tematico invece si nota un gusto assolutamente barocco per la concezione della morte. Il sentimento tragico del tempo, «percepito e rappresentato come corsa inesorabile verso la morte» (Luperini 1999: 154), è significativamente presente nelle raccolte poetiche del Seicento che mostrano senza filtro la degenerazione dei corpi. Ecco perché la rappresentazione di scene funebri è costante nei repertori poetici barocchi e perché la *vanitas* mostra crudamente una natura morta con elementi simbolici che richiamano il tema della fragilità della vita e della brevità dell'esistenza⁸.

Margherita Costa, considerata da Natalia Costa-Zalessow come «la più barocca delle poetesse del suo tempo», ricrea appunto il tema della morte in tutta la sua tragicità, rendendolo chiaramente filo conduttore di tutte le poesie della sua *Opera lugubre*. La sensibilità letteraria che dimostra verso questa tematica si coniuga perfettamente con un accurato e metodico esercizio lirico di infinite interpretazioni. La poetessa Romana descrive così il lamento straziante e l'amara consolazione dei familiari dei defunti usando frasi, espressioni e formule stereotipate in conformità alla tradizione letteraria del primo Seicento.

In primo luogo sembra opportuno evidenziare in questo contesto il processo di personificazione della morte che la Costa presenta proprio all'inizio, quando ne *I Dolori de' Ghisi* la Fortuna si rivolge alla Morte per indurla a pensare a «chi di loro abbia forza maggiore negli accidenti delle cose umane». Nella disputa intrapresa tra queste due «tiranne» che «sciol-

⁸ Sul concetto della morte nel XVII secolo, cfr. Buccini, Stefania (2000): *Sentimento della morte. Dal Barocco al declino dei Lumi*. Ravenna: Longo Angelo.

gono in dolori / ed in lamento con esempio strano, / or le nostr'alme ed or i nostri cori», la Morte occupa assolutamente il ruolo di protagonista e si vanta con orgoglio di decidere il destino dell'umanità, di alzare «il suo braccio, ch'è di sangue avaro» contro la vita degli uomini più modesti e contro quella «d'ogni reale, maestoso tetto»⁹ ma si reputa anche «infelicissimo portento» dei grandi imperi dell'Antichità:

Per me di Semiramide il gran foglio
cadde converso in ultime ruine.
Per me de' persi il bellicoso orgoglio
provò de le sue guerre il mesto fine.
E la Grecia, ch'a par di saldo scoglio
generosa soffrì l'ire latine,
anch'ella cadde, e da Romani vinta
fu nel suo pregio da mie forze estinta.
I tuoi, Fortuna, sono scherzi in terra,
ch'alternano le cose de' mortali,
ma vanto in me più certo si riserra,
e son più memorandi anche i miei mali,
ch'altri non move perigliosa guerra,
ch'io non vi stenda di vittoria l'ali.
Ed in orro d'oscuro abisso involto
giaccia il re vinto, e 'l regno suo sepolto.

Margherita Costa elabora inoltre numerosi concetti, immagini, metafore e formule cristallizzate che richiamano alla memoria non solo la tradizione petrarchesca del tema della morte, ma anche quella «nervatura di ritorni, analogie, riprese» (Guercio 1999: 16) che troviamo nelle antologie poetiche del secondo Cinquecento che offrono un vero e proprio repertorio di *topoi* e luoghi comuni. L'immaginario collettivo della poesia lugubre si configura quindi come una successione di numerosi richiami classici, di un lessico caratteristico, di argomenti e di motivi ricorrenti che Costa seppe impiegare con grande abilità creativa ed espressività lirica.

Il pianto e il lamento dei fiumi, per esempio, è una costante ne *La Selva di Cipressi*. Già nei titoli di alcuni componimenti come *Le querele del Metauro* o *Il Lamento dell'Arno*, Margherita Costa sceglie, appunto, il rimpianto come sentimento di sofferenza per onorare la scomparsa dei grandi sovrani italiani. Il Metauro, per esempio, «dolente narrò la morte del Serenissimo Francesco Maria della Rovere»:

[...] con squarciato crine,
e de le sue gran querce infranto l'auro,
empiendo il suol di lagrimose brine
di querele colmar l'aria il Metauro.

⁹ «Morte, al cui gran poter cadono ancisi / gli istessi Augusti e con infeste scorte / tra l'erbe disipati e tra la polve / i regi scote ed i monarchi involve», (Costa 1640: 20).

E l'Arno, a sua volta, davanti al «funesto avvenimento» della morte di Ferdinando Primo di Toscana si duole «spargendo rami di doglienze amare», «e qual Meandro de l'Italia» annuncia che:

[...] la pace per me già non prov'io,
che privo di consiglio erro e di mente,
e da me vinto ne l'affanno mio
con le glorie di lui cado languente.
Al suo partire la mia gioia oblio,
e del ben la memoria è a me nocente,
e quanti l'alma in sé pensieri accoglie,
tanti provo per lui fonti di doglie.

Ma «il furor crudo ed empio» della morte provoca anche nelle rime della Costa i sospiri dell'Etruria («Versando Etruria alti sospir dal petto / geme di duol soverchiamente carca»); le lacrime delle ninfe («Le ninfe a l'ora a quei martiri ardenti / sciolsero sospirose il loro freno, / l'aria empiro di queruli lamenti / e turbaron co' gemiti il sereno»); la tristezza di Firenze «che di gravi, acerbissimi destini / aspramente co' l'ciel geme e si duole» per la malattia di Cosimo II de' Medici come anche «al suo perir languirono le muse, / inaridissi del Castalio il fiume, / non più Febo gli oracoli dischiuse, / né vantò Palla esser de' saggi il Nume, / e di Cillene il dio con tronchi vanni / mesto plorò de l'Eloquenza i danni» o per un altro Medici «la terra, il cielo, l'Arno e la natura / a pianger Ferdinando in un congiura».

Il *topos* della morte come ritorno al Cielo o al grande Sole appare in questa *Opera Lugubre* in parecchie occasioni. Così, «il pianto, a chi si muore, è dono lieve, / e chi parte da noi, s'appressa al sole», oppure «in terra abbandonando il mortal velo / or cresce luce a la stellante sede». A questo proposito il giovane Francesco de' Ghisi è fermamente convinto che dopo la sua morte:

Torno a quel Dio, che mi salvò tra l'armi
e ch'in Italia essercitò mia fede.
Torno a chi può ne' regni suoi bearmi
e pace dar su la stellante sede.
Fia, ch'ogni duol per me qui si risparmi,
ch'a stral di Morte la Virtù non cede.
Né qui da voi si pianga il perder mio,
che non si perde ciò, che torna a Dio.

Costa descrive anche la morte come liberazione dalla prigione del corpo, come volo che l'anima intraprende per arrivare in Cielo e quindi:

Quand'ecco i lacci del suo stral molesti
l'alma si sciolse e fra l'eterne menti
volò sublime a riveder quel Nume,
ch'in tra faci è del mondo unico lume.

Margherita Costa interpreta questi «lacci» o le «crudel catene» come uno stretto vincolo che lega gli uomini alla vita secolare, ma anche alle miserie e ai dolori terreni; la «vita è flebile tormento», «querulo soggiorno» dove «ogni delizia in pena s'è cangiata». Solo da questo punto di vista la nostra virtuosa Romana può affermare che «tanto more ogniun, quanto vi vive» o «fortunato è colui, che può morire», intendendo pertanto la morte come rinascita a vita migliore:

Io parto e lascio chi mi diede in vita,
io disciolto dal duolo e voi tra pena,
non ha rimedio umano amica aita,
che render possa a me l'aura serena.
La mia luce è fra tenebre smarrita
e 'l fulmin contra me Morte balena.
Io parto e pregio il Ciel, ch'anco il dolore
con me se n' parta, e con voi resti Amore.

Proprio perciò esiste un contrasto evidente tra la felicità di chi se ne è andato e l'infelicità di chi è rimasto. Per i genitori di Francesco e Carlo Luigi di Lorena, per esempio:

Il rimaner in terra a noi sol punge,
e qui da van tormento esser'assorto,
e n'ange, che di raggi ei splende adorno,
e a noi si toglie d'ogni pace il giorno.

Analogamente per la morte di Cosimo II la Querela, il Duol, il Tormento, il Pianto e l'Affanno proclamano ad alta voce:

Più per noi, che per te, fatto mortale
ne lasci in terra poveri d'aita.
Ove i guardi giriamo, orror fatale
ne cinge co 'l timor l'alma smarrita.
La nostra speme è spenta, e sol ne resta
qui di Sorte e di Morte atra tempesta.

Pertanto la domanda che continuamente ripetono coloro che rimangono in terra ne *La Selva di Cipressi* è quella presente nell'espressione latina *ubi sunt?*, un *topos* letterario che vuole dare risposta al dolore e alla rabbia di chi «co 'l pianto sfoga e co 'l lamento / il duro affanno ed il crudel tormento». Sentiamo quindi pronunciare parole cariche di desolazione e tormento tali come: «Fratello, ove te n' parti, ove ne lasci / a rimembrar per te sì crudi affanni?»; «Ove, o mio sangue, da me lunge sei? / Ove, o mio figlio, da me lunge andasti?»; «Dove, dove ne gisti, Alma Reale, / degna di stare eternamente in vita?», perfino la Povertà, alla morte di Cosimo II:

Lacera il petto e pien d'affanni dice:
Ove mi lasci, ove te n' vai, mio bene?
Ove porti con te, spirito felice,
de' gran ristori miei l'ore serene?
Io resto, io resto pallida infelice,
e son mia compagnia lamenti e pene.
Io resto, e tu te n' vai, per far, ch'estrema
la doglia eternamente il cor mi prema.

La concezione della morte nella poesia del XVII secolo si traduce dunque in una grande diversità di corrispondenze stilistiche e di modalità espressive presentate reiteratamente nelle antologie barocche e in numerosi lirici italiani. Questi luoghi comuni modellano un particolare tipo di poesia encomiastica in cui la celebrazione della morte si configura come esaltazione della vita cristiana, come simbolo dell'accettazione totale della volontà di Dio, ma anche e soprattutto come risultato del ruolo attivo e determinante del letterato nelle corti secentesche come quello svolto da Margherita Costa alla corte dei Medici.

BIBLIOGRAFIA

- ARNASSANI, Francesco (1625): *Ferrara lugubre. Idillio di Francesco Arnassani d'Argenta nella morte dell'illustrissimo signor conte Scipione Sacrati*. Ferrara: presso Francesco Suzzi stampatore camerale.
- BIANCHI, Dante (1924): "Una cortigiana rimatrice del Seicento: Margherita Costa", *Rassegna critica della letteratura italiana*, 29, 1-31; 187-203; 30 (1925), 158-211.
- BUCCINI, Stefania (2000): *Sentimento della morte. Dal Barocco al declino dei Lumi*. Ravenna: Longo Angelo.
- COLLER, Alexandra (2017): "Margherita Costa's Li buffoni (1641): The First (Extant) Female-Authored Scripted Comedy Women", *Women, Rhetoric, and Drama in Early Modern Italy*, Londres: Routledge, 41-72.
- COSTA, Margherita (1639): *Lettere amorose*. Venezia: s.i.t.
(1640): *La Selva di Cipressi*. Firenze: Massi&Landi.
(2019): *Los bufones. Comedia ridicula*. (García Aguilar, Mónica trad.). Sevilla: Arcibel Editores.
- COSTA-ZALESSOW, Natalia (2010), "Una poesia femminista del 1672 anonima e dimenticata, da attribuire a Margherita Costa", *Esperienze letterarie*, 35, 4, 79-85.
(2015): *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected poems of Margherita Costa*. New York: Bordighera Press.
(2019): "Cortegiano ravveduto: satira di Margherita Costa", *Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi*, XX, 579-91.
(2021): "Alla scoperta di Margherita Costa", *Altrellettere*, 13-26.
- DE LISO, Daniela (2020): "Le lettere amorose di Margherita Costa", (Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 47-64.

- (2021): “Margherita Costa a Parigi: La selva di Diana”, *Altrelettere*, 27-42.
- DE MALDÉ, Vania (1996): “Appunti per la storia dell’eglogia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco”, *Studi Secenteschi*, 1, 37, 109-34.
- DI MARO, Maria (2019): “Il Violino di Margherita Costa: prime indagini”, *Escritoras italianas inéditas en la querella de las mujeres: traducciones en otros idiomas, perspectivas y balances*. Madrid: UNED, 43-56.
- (2020): “Una poetessa del XVII secolo: Margherita Costa”, *(Auto)-narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 81-97.
- (2021): “«Il cor si finge un ghiaccio e in fuoco giace»: amore e gelosia nella produzione lirica di Margherita Costa”, *Altrelettere*, 43-74.
- GARCÍA AGUILAR, Mónica (2017): “Margherita Costa y la comedia bufonesca del siglo XVII”, *Escritoras italianas fuera del canon*. Sevilla: Benilde, 181-197.
- GOETHALS, Jessica (2017): “The Bizarre Muse: the literary Persona of Margherita Costa”, *Early modern women*, 12, 1, 48-72.
- (2020): “Worth Its Salt: Margherita Costa’s Ridiculous Defence of Buffoonery”, *The Italianist*, 40, 3, 362-81; Andreoni, Annalisa (2021): “Sull’esemplarità del caso di Margherita Costa negli studi di letteratura italiana”, *Altrelettere*, 8-12.
- GUERCIO, Vincenzo (1999): “Introduzione”, *Giambattista Marino Rime Lugubri*. Modena: Panini, 9-44.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1596): *Philosophia antiqua poética*. Madrid: Thomas Iunti.
- LUPERINI, Romano (1999): *La scrittura e l’interpretazione*. Palermo: Palumbo ed. vol. 2.
- MARONGIU, Paola (2021): “Margherita Costa: una scrittrice femminista del XVII secolo”, *Critica letteraria*, 190, 1, 115-33.
- MEGALE, Teresa (1988): “La commedia decifrata. Metamorfosi e rispecchiamenti in Li Buffoni di Margherita Costa”, *Il castello di Elsinore*, 2, 64-76.
- MEROLA, Valeria (2021): “Il mito in scena: Endimione e Diana ne Gli amori della lunadi Margherita Costa”, *Altrelettere*, 75-93.
- MORO, Maurizio (1590): *Rime spirituali e funerali*. Treviso: presso Angelo Mazzolini.
- (1613): *I gemiti lagrimosi del r.p.d. Mauritio Moro. Le muse funeste. Il mausoleo. Le lugubri querele. Gli eroi. Rime varie, e poesie*. Venecia: appresso Gio. Batt. Ciotti.
- MUZIO, Girolamo (1550): *Egloghe del Mutio Iustinopolitano diuise in cinque libri. Le amoroze libro primo. Le marchesane libro secondo. Le illustri libro terzo. Le lugubri libro quarto. Le varie libro quinto*. Venecia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli.
- NIGRO, Salvatore (2005): “Il Segretario”, *L’uomo barocco*. Roma: Laterza, 91-108.
- PATERNÒ, Ludovico (1568): *Le Nuove fiamme di M. Lodovico Paterno, con diligentia riuiste e ristampate*. Lion: Guglielmo Rovillio.
- PIANTONI, Luca (2017): “L’epistolario amoroso di Margherita Costa”, *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Roma: Adi editore, 1-5.
- (2018): “Le lettere amoroze di Margherita Costa tra sperimentalismo e ‘divertissement’”, *Studi Secenteschi*, 59, 33-52.

- RACANI, Licino (1626): *Il cordoglio di Parnaso. Publicato dalla Fama. Idillio lugubre in Morte del Caval. Gio. Battista Marino*. Venecia: dal Sarsina.
- SALVI, Marcella (2004): “Il solito è sempre quello, l’insolito è più nuovo: Li Buffoni e le prostitute di Margherita Costa fra tradizione e innovazione”, *Forum Italicum*, 2, 379-399.
- SERASSI, Pierantonio (1785): *La vita di Torquato Tasso scritta dall’abate Pierantonio Serassi*. Roma: nella stamperia Pagliarini.
- STELLA, Clara (2021): “Tra «infiammate stille» e «lacci cari»: la Cecilia di Margherita Costa(1644)”, *Altrelettere*, 94-116.

PROFILO ACCADEMICO E PROFESSIONALE

Mónica García Aguilar è docente di Lingua e Letteratura Italiana presso l’Università di Granada. La sua ricerca è incentrata su diversi aspetti della letteratura barocca italiana, come lo studio e analisi del poema epico secentesco di autori come Tommaso Stigliani o Girolamo Graziani. Altri suoi studi si occupano della la pubblicistica antispagnola nella letteratura italiana del Seicento nelle opere di Traiano Boccalini e Fulvio Testi. Ha pubblicato anche la traduzione allo spagnolo della commedia *Li Buffoni* di Margherita Costa in cui ha anche analizzato l’opera di questa poetessa romana.

Fecha de envío: 13-07-2022

Fecha de aceptación: 20-09-2022

CORPUS JURÍDICO-AMBIENTAL *RECICLO* (IT-ES): EL RECICLAJE A TRAVÉS DEL PLAN DE ACCIÓN PARA UNA ECONOMÍA CIRCULAR (*RECICLO* (IT-ES) legal-environmental corpus: recycling through the circular economy action plan)

Rubén González Vallejo*
Universidad de Salamanca

Abstract: For the translator, documentation becomes the main pillar of the transmission of specialised knowledge, as it provides the immediate information required by specialists and allows the most disparate fields of specialisation to be contemplated. In the case of the environment, the task of compiling specific glossaries is a difficult one, as its lack of definition and the different fields in which it operates make it a transdiscipline with a great social impact. For this reason, this article presents a review of the most important considerations regarding specialised translation and terminology, as it represents one of the most important bases of the translation process. Subsequently, given the lack of documentary resources in the Italian-Spanish combination in the environmental field, we present the *RECICLO* legal-environmental corpus through the textual analysis and corpus creation software Sketch Engine, based on the legislation that has regulated in recent years the Circular Economy Plan in favour of sustainable production through the efficient use of resources. The textual corpus that we propose aims to compile the specialised vocabulary, both environmental and legal, in both languages, and to provide a specific documentation support valid for translators and interpreters who need to deepen their knowledge of the terminology related to the legal-environmental field of recycling in Italian and Spanish.

Keywords: Corpus, Circular economy plan, Environment, Terminology, Specialised translation.

Resumen: La documentación se convierte para el traductor en el pilar principal de la transmisión de conocimientos especializados, pues proporciona la información inme-

* **Dirección para correspondencia:** Rubén González Vallejo. Facultad de Filología. Pl. de Anaya, s/n, 37008, Salamanca.

diata que exigen los especialistas y permite contemplar los campos de especialidad más disparatados. En el caso del medio ambiente, se muestra ardua la tarea de recoger glosarios específicos, pues su indefinición y los diferentes campos que revisten su acción lo convierten en una *transdisciplina* con un gran impacto social. Por ello, en este artículo inicialmente se presenta un repaso por las consideraciones más importantes acerca de la traducción especializada y la terminología al representar una de las bases más importantes del proceso traductor. Posteriormente, dada la falta de recursos documentales en la combinación lingüística italiano-español en el campo medioambiental, presentamos el corpus jurídico-ambiental RECICLO a través del software de análisis textual y de creación de corpus Sketch Engine, basado en la legislación que ha regulado en los últimos años el Plan de Economía Circular a favor de una producción sostenible mediante el uso eficiente de los recursos. El corpus textual que proponemos tiene por objetivo recopilar el vocabulario especializado, tanto medioambiental como jurídico en ambos idiomas, y proporcionar un soporte específico de documentación válido para traductores e intérpretes que requieran profundizar la terminología relativa al campo jurídico-ambiental del reciclaje en italiano y español.

Palabras clave: Corpus, Plan de economía circular, Medioambiente, Terminología, Traducción especializada.

1. Sobre la traducción especializada y su terminología

Si bien los límites entre la ciencia y la técnica no son nítidos, Gamero (2001) afirma que el lenguaje científico difunde el conocimiento, mientras que el lenguaje técnico carece inicialmente de dicha función, si bien dispone de contextos más amplios de acción para su desarrollo al encuadrarse, además de en la transmisión de conocimientos específicos, en los procesos industriales. Asimismo, el lenguaje científico también tiene lugar en dichos procesos, es más universal y utiliza la argumentación y la descripción, mientras que el técnico recurre a la descripción y a la exhortación. En el campo traslativo, las dificultades de la traducción científico-técnica residen para Sánchez Trigo (2005: 134-142) en cuatro ámbitos: en la lingüística y la terminología a causa de la dimensión horizontal (multitud de ámbitos en el conocimiento especializado) y de la dimensión vertical (la comunicación se da en diferentes contextos); en la documentación, ya que los recursos son predominantemente en inglés y esto provoca una falta de conexión directa con la cultura de llegada; en la situación comunicativa en la que se da el conocimiento especializado, ya que la pragmática en este tipo de traducción ha recibido poca atención teórico-práctica por parte de los estudiosos (piénsese en el nombre de los fármacos que cambian de país a país, si bien existe una armonización europea derivada del tratamiento práctico otorgado por la Agencia Europea de Medicamentos), y en los géneros textuales, pues todavía carecen de caracterización y precisión, lo cual dificulta el paralelismo de dichas convenciones entre culturas.

A nuestro modo de ver, el medio ambiente puede ser susceptible de traducción principalmente desde tres campos: la traducción divulgativa, la jurídica y la científico-técnica¹.

En cuanto a la primera dimensión, la estela que dejan los eventos medioambientales incide directa o indirectamente en gran parte de las actividades humanas y su reflejo social trasciende en los medios de comunicación (Francescutti, Tucho Fernández e Iñigo Jurado 2013). No sin razón, la comunicación se antoja importante en un ambiente desprotegido en donde uno de los principales cauces de información lo constituye el periodismo ambiental a través de las ONG, cuyos proyectos sociales ponen de manifiesto las carencias de información medioambiental precisa y verídica. Piénsese en la Convención de Aarhus, en donde se resalta el importante papel de las organizaciones no gubernamentales en la protección y defensa del medioambiente (Naciones Unidas 2014). En este contexto, el dinamismo mediático y el carácter inmediato de la transmisión de conocimiento actual obliga al traductor y al periodista a profundizar en la competencia documental y enciclopédica, pues la responsabilidad que tienen debe reflejar la interacción entre los diferentes contextos y la interdisciplinariedad entre áreas de trabajo. Piénsese, a tal respecto, en un artículo sobre la correcta clasificación de residuos, en donde, además de los tipos de reciclaje, es necesario conocer los principales contaminantes que se derivan de dicha acción (contaminantes clásicos, como dióxido de carbono o cloruro de hidrógeno; metales pesados, como aluminio, plomo y mercurio; y compuestos orgánicos sintéticos), conocimientos básicos de geográfica para conocer el impacto de las actividades industriales, de biología para comprender el daño producido a la fauna y flora, o de derecho para conocer la legislación actual sobre fugas y vertidos tóxicos, entre otros.

En segundo lugar, en cuanto a la traducción jurídica del medioambiente, esta se ha visto apoyada por las innumerables leyes que han proliferado desde la toma de conciencia medioambiental que los estados europeos adquirieron a partir de la segunda mitad del s. XX, situándose ante la encrucijada que suponía favorecer el desarrollo económico o el medioambiente (Gómez Puerto 2020). Desde entonces, y desde el tratado original, el derecho medioambiental de la Comunidad europea ha evolucionado sustancialmente, llegando a influir en el derecho de los estados miembros e integrando el medioambiente en otras políticas de manera transversal, si bien persiste el problema de déficit de ejecución en los Estados miembros, motivo por el cual no se alcanzan los objetivos propuestos (De Carvalho Leal 2009). Si bien el derecho medioambiental tanto en España como en Italia es de reciente creación, representa un punto de transición importante en el respeto de los programas, las agendas y las conferencias que se originan en el seno de la Unión Europea para paliar los efectos más devastadores e inmediatos del calentamiento global. Con la normativa 2008/99/CE, y después de la gran consideración que se estaba cosechando desde que tuviera lugar

¹ No obviamos los esfuerzos que se vienen cosechando en la traducción literaria, principalmente desde los años 90 en el mundo anglosajón, por analizar las relaciones entre literatura y medio ambiente bajo el concepto de *ecocrítica*. A tal respecto, y visto su primado, remitimos a las actas de los congresos que ha ido organizando desde el año 2008 la Universidad Nacional de Córdoba, en Argentina, dedicados a la ecología y al lenguaje, concretamente, las relativas a las I Jornadas internacionales de ecología y lenguajes (2008), II Jornadas internacionales sobre medio ambiente y lenguajes: Ecolenguas II (2012), III Jornadas internacionales sobre medio ambiente y lenguajes: Ecolenguas III (2013) y las IV Jornadas Internacionales de Ecología y Lenguajes (2017).

la Cumbre de la Tierra de Estocolmo en 1972, se exigió a los estados miembros regular los daños medioambientales. Mientras que España dedicó a tales delitos en el Código penal de 1995 diferentes apartados (concretamente, en el Libro II, los títulos XVI, XVII y XXIV), Italia promulgó un código único compuesto por 318 artículos y 45 apéndices, llamado TUA, *Testo Unico Ambiente*, parte del cual en 2015 apareció en el Código penal italiano. En cuanto a la carta magna en ambos sistemas jurídicos, ninguna propone abiertamente un acercamiento a la definición de medio ambiente, permaneciendo en una posición conservadora, lo cual abre las puertas a un vacío que el sentenciador deberá colmar mediante un conjunto de leyes heterogéneas y atemporales (AUTOR). Asimismo, para algunos autores, el artículo 45 ha representado solo un trampolín de creación de normas que se han ido precediendo (Lozano 2016).

Si profundizamos, en cambio, en el campo científico-técnico, el avance en la tecnología y en la llamada sociedad de la información es constante y requiere instrumentos que dejen rastro de su evolución. La documentación se convierte para el traductor en el pilar principal de la transmisión de conocimiento especializado, no solo porque proporciona la información inmediata que exigen los especialistas, sino también porque sus diferentes facetas permiten contemplar los campos de especialidad más dispares. Por ejemplo, en el caso del medio ambiente, su indefinición y los diferentes campos que revisten su acción lo convierten en una *transdisciplina* con un gran impacto social. Si analizamos la nomenclatura de la UNESCO para los campos de la Ciencia y la Tecnología, con el objetivo de encuadrar el conocimiento especializado del medio ambiente en áreas específicas, encontramos inicialmente los campos número 25 (Ciencias de la Tierra y del Espacio) y 31 (Ciencias Agrarias). A continuación, presentamos las áreas que comprenden y, entre paréntesis, el número de subáreas que componen cada una de ellas.

Tabla 1: *Nomenclatura internacional de la UNESCO para los campos de la Ciencia y Tecnología aplicada al medio ambiente*

25. Ciencias de la Tierra y del Espacio	31. Ciencias Agrarias
2501 Ciencias de la Atmósfera (25)	3101 Agroquímica (10)
2502 Climatología (8)	3102 Ingeniería Agrícola (5)
2503 Geoquímica (10)	3103 Agronomía (17)
2504 Geodesia (9)	3104 Producción Animal (14)
2505 Geografía (8)	3105 Peces y Fauna Silvestre (12)
2506 Geología (22)	3106 Ciencia Forestal (9)
2507 Geofísica (7)	3107 Horticultura (6)
2508 Hidrología (15)	
2509 Meteorología (20)	
2510 Oceanografía (14)	
2511 Ciencias del Suelo (Edafología) (12)	
2512 Ciencias del Espacio (3)	

No obstante, añadimos otros dos: por una parte, el 5401 sobre Geografía Económica, especialmente el 5401.01 correspondiente a Distribución de Recursos Naturales, el 5401.02, sobre Geografía de las Actividades y el 5401.03 sobre la Utilización de la Tierra. En el plano jurídico, en cambio, en el campo 5605, correspondiente a Legislación y Leyes Nacionales, añadimos especialmente el 5605.99, en donde incluimos el Derecho medioambiental.-

La clasificación de los textos científico-técnicos se muestra ardua por su amplitud, constituyendo la temática, la terminología y los géneros textuales las características más importantes de este tipo de textos por las que el receptor capta su especialización. Por ello, es menester la existencia de un marco situacional junto con una serie de rasgos concretos, pues la presencia de un especialista, una sistematización de la estructura y el tema, un estilo formal y la existencia de términos especializados; ponen en alerta al lector de su clasificación científica (Franco Aixelá 2013).

A tal propósito, la terminología es uno de los pilares del conocimiento especializado y su densidad representa un indicativo fiable para establecer el nivel de especialización de un texto, llevando al traductor a la búsqueda de equivalencias a través de textos paralelos, esto es, textos escritos originalmente en la lengua de destino y afines al texto de origen en relación con la «temática, la función comunicativa, la tipología textual y el nivel de especialización» (Corpas Pastor 2004: 137). Recordemos que la terminología es el reflejo del desarrollo del conocimiento y de la organización social y estructural de una sociedad, pues «las palabras nacen espontáneamente, mientras que los términos son creados para ciertos fines y con ciertos propósitos» (Sager 2002: 18). Además, la fusión entre la ciencia y la globalización ha provocado lenguajes interdisciplinarios y complejos, en donde el docto tiene un conocimiento activo y pasivo y el profano, cual receptor de la información, preeminentemente pasivo. Todo ello lleva a hablar de la ramificación de los lenguajes técnicos y a no discernir netamente la división entre lengua general y lenguaje especializado (Sager 2002).

Por otra parte, la terminología se encuentra en simbiosis con la traducción debido al carácter práctico e interdisciplinar, a la base lingüística y a la relación con la sociedad de la información que ambas mantienen (Cabré 2004). Sin embargo, para esta autora, no existe la dependencia recíproca entre ambas disciplinas, pues, si bien no se concibe la traducción especializada sin la terminología por su máxima importancia en la transmisión de conocimiento específico por parte de los especialistas, por otra parte, la terminología solo se apoya en la traducción para la trasposición de neologismos. Asimismo, la terminología es uno de los componentes de la comunicación especializada, junto con la presencia de especialistas y la concreción del tema y su perspectiva cognitiva. Sin embargo, para Cabré, ninguno de estos elementos otorga la garantía de detectar un texto exclusivamente especializado, debido a que la mayoría de las actividades se encuadran en contextos especializados, a la transposición continua entre la lengua general y el lenguaje especializado (ya tratada en AUTOR) y al diferente nivel de abstracción y contexto comunicativo en el que puede tener lugar la comunicación. A este último propósito, sirva de ejemplo la traducción de un contrato de compra de góndolas para la construcción de aerogeneradores destinados a un parque eólico marino, la cual no encontrará la misma densidad terminológica que la traducción de las actas de un

congreso sobre el impacto socioeconómico de las energías renovables, pues la especificidad del campo jurídico-contractual no puede compararse con la diacultura que comparten los especialistas del sector durante las disertaciones congresuales. Asimismo, es innegable la diferencia en la densidad terminológica que puede haber entre un manual sobre los componentes del motor de un coche eléctrico y un artículo científico sobre un diagnóstico de fallas en el estator del motor de inducción. No obstante, el primero gozará de mayor precisión y univocidad al encuadrarse en un ámbito más científico frente al divulgativo del segundo. Esta idea pone sobre la mesa el nivel de especialización de los textos, pues la progresión es coherente: a mayor terminología, mayor especialización (Cabré 2004). No obstante, y pese a que se intenta evitar por su evidente imprecisión, en el discurso científico también tiene cabida la paráfrasis como estrategia discursiva (Loffler-Laurian 1983, citado en Gallego Hernández 2005: 193): inicialmente, encontramos la estrategia de la *denominación*, por la cual se especifica el concepto aportando información; la *equivalencia* aparece mediante el empleo del verbo ser o del paréntesis; la *caracterización* utiliza adjetivos que otorguen propiedades concretas; el *análisis* descompone un objeto para poder apelar a la suma de los mismos y la estrategia de la *función* resalta el propósito y el fin del objeto. A modo de ejemplo, en el siguiente artículo sobre las fallas en el aislamiento en las chapas del estator de máquinas eléctricas rotativas, encontramos una paráfrasis de función cuando se explica la utilidad del método de variaciones de flujo de equivalencia y una paráfrasis de equivalencia cuando se indican las bobinas *sensora* y *patrón*, pues se explicitan en vez de nombrarlas directamente (la primera se desplaza por el circuito magnético del estator mientras que la segunda se mantiene fija):

Los métodos sometidos a comparación son: Método de la prueba de aislamiento del laminado del núcleo del estator, recomendado por el estándar IEEE-56 Guide for Insulation Maintenance of Large Alternating - Current Rotating Machinery (10000 KVA and Larger) y el método de variaciones de flujo, el cual permite mediante dos electroimanes o bobinas (sensora y patrón) sobre las chapas, determinar las variaciones en magnitud y fase de la corriente que circula por las mismas, ubicando los puntos de falla (Salazar, Quizhpi, Bueno y Reyna 2012: 11)

Por otra parte, es interesante destacar que la terminología especializada es la más agraciada en términos de imágenes, pues documentos como diccionarios, manuales técnicos, patentes o artículos científicos recurren al uso de representaciones para activar los mecanismos cognitivos en el lector, aportando información pragmática y semántica y reduciendo, de esta manera, la interferencia con la lengua de origen. Asimismo, ayudan al traductor científico no solo a acceder al conocimiento especializado, sino también a producir documentos situados en contextos específicos (Tercedor Sánchez 2010). Un ejemplo lo constituye la siguiente clasificación lingüístico-semiótica de los envases de productos peligrosos, los cuales, en función de la presencia o ausencia del punto verde, irán colocados en la caseta de reciclaje o en el contenedor amarillo.

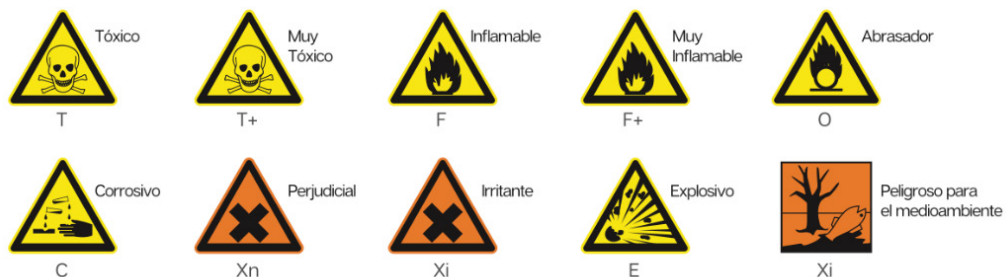


Imagen 1: “Clasificación de envases de productos peligrosos”

Fuente: Adaptado de *Diccionario para la correcta clasificación de residuos* del Servicio de Medio Ambiente de la Mancomunidad Urola Kosta [Fotografía] (s.d: 7).

2. Los corpus y la competencia documental en la traducción especializada

La definición de corpus abarca una selección de textos electrónicos de acuerdo con una serie de criterios que busca representar una variedad de la lengua (Sinclair 2004a; Corpas Pastor 2004) con el objetivo de cumplir un cometido específico (Sánchez Gijón 2009). Asimismo, nos ofrece información específica acerca de los niveles léxico, gramatical, sintáctico, pragmático, enciclopédico (Tercedor Sánchez 2010; Flores Acuña 2014)² y ontológico (Jiménez-Crespo 2009).

Tradicionalmente podemos encontrar tres tipos de corpus usados en traducción: el corpus monolingüe aparece como una selección de textos pertenecientes a un solo sistema lingüístico; en el corpus paralelo los textos originales encuentran su traducción en una o varias lenguas; y, por último, el corpus comparable es un conjunto de textos que cuenta con traducciones realizadas hacia-la lengua origen (Baker 1995; Kenny 2001; Laviosa 2002). Por nuestro interés en este estudio, destacamos un ejemplo de corpus paralelo, que encontramos en el portal de derecho europeo EUR-Lex, el cual otorga acceso a documentos jurídicos que se producen a nivel comunitario en las 24 lenguas oficiales. Entre ellos, podemos encontrar actos jurídicos, documentos preparatorios, jurisprudencia de la UE, acuerdos internacionales o documentos de la AELC. La encargada de la transposición lingüística es la Dirección General de Traducción (DGT) y, en el caso de la combinación de lenguas que nos compete, el español y el italiano comunitarios son fruto de traducciones del inglés y del francés, las cuales muestran una influencia menor de las raíces latinas que comparten en comparación con el italiano y el español jurídico nacionales.

Por otra parte, es interesante resaltar que los corpus se han alimentado de la gran confluencia de información presente en la red, siendo necesario distinguir dos vertientes: la web como instrumento de recopilación y creación de corpus y la web como corpus, en donde se

² No obviamos la explotación didáctica de los corpus en otros ámbitos como la enseñanza de segundas lenguas (San Mateo 2003; Sinclair 2004b), en donde la lengua aparece en contextos y permite su estudio estilístico (reformulaciones, elipsis, parataxis, etc.), textual (cohesión, pares adyacentes, etc.) o pragmático (cortesía, elementos discursivos, etc.) (Campillos Llanos, Gonzalo Gómez y Moreno Sandoval 2007: 1118-1119).

recurre como corpus a toda su información simultáneamente (Fletcher 2007, citado en Jiménez-Crespo 2009). Sin embargo, subyace un peligro: la falta de normatividad de muchos de los textos imperantes, lo cual hace que se encuentren numerosos anglicismos, terminología no convencional y traducciones imprecisas (Jiménez-Crespo y Tercedor 2011), fruto de la falta de revisión y de traducciones automáticas en el campo científico y técnico. A nuestro modo de ver, la interferencia representa, quizá, el problema más visible y discutido. No sin razón, resaltamos la reflexión que Franco Aixelá (2013: 49-53) realiza sobre la presencia de la interferencia en los textos científico-técnicos: dejando sentado que no supone un proceso novedoso, dada la gran influencia grecolatina en nuestros términos especializados, explora las cinco razones por las que, a su parecer, este universal se ha aceptado. Inicialmente, la dualidad de la traducción afecta al esfuerzo de reproducir el texto original, pues la dificultad de mantener el equilibrio entre las fuerzas centrípetas y centrífugas hace que inconscientemente el profesional se decante por favorecer el texto fuente a causa de la economía del esfuerzo, no incluida en los estudios de traducción. Este mecanismo también influye en la segunda razón, esto es, la creación de un tecnolecto que represente al grupo, pues la existencia de términos propios a partir de otras lenguas es más beneficioso que la creación *ad hoc*, además de que refuerza al grupo, lo consolida, lo diferencia de otros y le otorga una opacidad frente al profano. La tercera razón incluye a los neologismos como punto de interés, pues si bien los terminólogos abogan por la adaptación de los términos basados en recursos lingüísticos empleados con anterioridad, su uso inalterado perpetrado por traductores y especialistas dicta su supervivencia. Otra razón reside en la interferencia cultural, pues la comunidad científica acepta de buen grado las raíces grecolatinas que constituyen gran parte de nuestro lexicón gracias a la labor de la tradicional ciencia de la traducción, pero con cierta reticencia la cultura terminológica anglosajona, al ser menos transparente y conocida por el conjunto de especialistas. Por último, y al igual que sucedía con el latín en siglos pasados, el inglés usado como lengua franca exalta paulatinamente el discurso especialista y deja su estela como instrumento de transmisión especializada.

Por todo ello, los corpus terminológicos se postulan como una de las bases más importantes del proceso de traducción especializada. Ya algunos autores habían resaltado el manejo imprescindible del léxico en el traductor (Nord 1991; Hatim y Mason 1997) y la lingüística de corpus ha ofrecido sus instrumentos para una mayor comparación lingüística entre sistemas. Es notable cómo la competencia léxica en el traductor facilita, agiliza y consolida la traslación mediante el incremento de los niveles léxicos en ambos sistemas, lo cual produce un impacto en las demás subcompetencias traductorales. Además, requiere conocimientos pragmáticos, contextuales y documentales, ya que la perspectiva discursiva ayuda a definir a la palabra en su estudio relacional (Sánchez Ramos 2013).

Desde el punto de vista didáctico-profesional, es ocioso resaltar la necesidad potencial de que los traductores sean capaces de elaborar corpus *ad hoc* para recuperar las carencias de documentación (Varela Vila 2009; Corpas Pastor 2012). Concretamente, en el caso del medio ambiente, la falta de recursos documentales bilingües y corpus en el par de lenguas que nos compete es patente (baste pensar en la terminología técnica que se desprende de un informe de auditoría, un informe de impacto ambiental o un manual de instrucciones). Téngase en cuenta la importancia de la traducción medioambiental debido al auge de los

movimientos ecologistas de las últimas décadas, reflejado en la integración de medidas para salvaguardar el medioambiente en las agendas políticas o la difusión de eventos medioambientales que amplían la conciencia social. Asimismo, es innegable que el medioambiente se encuentra en el punto de mira social y político, y prueba de ello son los avances tecnocientíficos en el campo medioambiental, como el impulso de las energías renovables, que requieren que los profesionales de la traducción aborden con precisión y exactitud el encargo.

3. Plan de Acción de Economía Circular (2015, 2018 y 2020) y Corpus RECICLO

La generación de residuos es la consecuencia directa de numerosas actividades humanas, y en los últimos años hemos asistido a una gran proliferación de leyes en aras de regular su gestión por parte de las administraciones. Su crecimiento exponencial ha afectado al aire y a las áreas terrestres y marítimas del espacio global, lo que ha provocado grandes daños medioambientales difíciles de cuantificar. Desde el punto de vista legislativo, la intervención de las políticas públicas en España se ha dividido en cuatro niveles: inicialmente, la Comunidad Europea compromete a los Estados miembros a adoptar políticas ambientales comunes, tales como la Directiva 85/337/CEE del Consejo, de Evaluación de Impacto Ambiental o la Directiva 96/61/CEE del Consejo, relativa a la prevención y control de la contaminación, entre otros; en segundo lugar, la Administración estatal crea las normas básicas de protección del medio ambiente velando por la utilización racional de los recursos y ejecutando tareas como la coordinación entre las CC. AA., la UE y los organismos internacionales; en un tercer nivel, las CC. AA. las ejecutan con la posibilidad de añadir restricciones adicionales, ; y, por último, en el cuarto nivel, se encuentran las autoridades locales que tienen el objetivo de implantar una correcta política de gestión de residuos y de evaluarla, así como de los servicios de limpieza y el abastecimiento y depuración de aguas (MITECO 2002). En este contexto, resulta importante el concepto de SIG (Sistema Integrado de Gestión), ya que representa una de las tres alternativas que las empresas tienen para reciclar sus productos en función del artículo 17 de la Ley 22/2011, de 28 de julio, de Residuos y Suelos Contaminados; esto es, entregar a entidades públicas o privadas los residuos generados para su correcto tratamiento, previendo también entre ellas a las entidades de economía social. Estas entidades son organizaciones sin ánimo de lucro que se encargan del proceso de gestión, incluidos la recogida y el transporte a los gestores. Algunas de las más conocidas son Ecovidrio, Ecoembes, Ecopilas, Ambilamp, Ecolum, Ecofímica, Ecotic, etc. (Artaraz Miñón, Forcada Sainz y García Alonso 2012).

En este contexto, la economía circular nace para superar la llamada economía lineal, esto es, se busca un crecimiento medioambiental sostenible mediante el uso eficiente de los recursos, pasando del viejo lema “coge, fabrica y tira” al “reducir, reutilizar, reparar y reciclar”. La razón se encuentra en la limitación de los recursos, los cuales encontrarían una mayor vida útil mediante el correcto tratamiento de todas las fases del ciclo de vida de los productos. Asimismo, es sinónimo de creación de empleo, de innovación y de calidad de vida, pues la reutilización y refabricación beneficiarían a la sociedad de consumo en su totalidad, considerando también la reducción de costes de las empresas (Comisión Europea 2015). A tal fin, la economía circular tiene por objetivo rentabilizar los recursos implicando a toda la cadena de reciclaje y no solo al

producto, esto es, tanto a los participantes públicos y activos que participan en el proceso como a las empresas a través de diferentes redes de conexión y de intercambio de materias, recursos y energía. Los diferentes eventos políticos y jurídicos han ido avanzando en pos de afianzar el concepto de economía circular, la cual ha ido experimentando un desarrollo significativo en los últimos años. En el año 2015, apareció en el seno de la Comisión Europea el *Plan de acción para una economía circular en Europa* junto con 4 propuestas legislativas (Cámara de Comercio de España 2021). El plan estaba compuesto por 54 medidas que establecían objetivos para favorecer en el espacio de 5 años el progreso hacia una economía circular más eficiente. Los pilares fundamentales eran las etapas del ciclo de vida de los productos y las áreas de los plásticos, el desperdicio alimentario, las materias primas críticas, la construcción y la demolición, y la biomasa y productos con base biológica (Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico 2020). Siguiendo con la misma línea de acción dentro del plan, la Comisión creó el paquete legislativo de economía circular de 2018, en donde el plástico y las sustancias químicas acapararon la atención en los proyectos de sostenibilidad, pues la contaminación marina representa un problema importante en áreas difundidas extensas, como en el sudeste asiático, y la presencia de residuos químicos supone un obstáculo para acelerar los procesos de reciclado. Por último, en 2020 se adoptaron nuevas medidas para el crecimiento sostenible dentro de la Unión en el Pacto Verde Europeo, con el objetivo de controlar todas las fases de vida de los productos, desde su diseño hasta los procesos de fabricación y de eliminación, con el fin de que los recursos se optimicen y perduren lo más posible.

Por todo ello, el corpus textual RECICLO que proponemos tiene por objetivo recopilar el vocabulario especializado, tanto medioambiental como jurídico en ambos idiomas y proporcionar un soporte específico de documentación válido para traductores e intérpretes que requieran profundizar la terminología relativa al campo jurídico-ambiental del reciclaje en italiano y español.

RECICLO está compuesto por las directivas emanadas en el seno de la UE dentro de los tres marcos del Plan de Economía Circular de 2015, 2018 y 2020 (Anexo I), abarcando un periodo temporal analizado de cinco años. Se puede consultar en el siguiente enlace https://ske.li/corpus_reciclo. Se trata de un corpus paralelo que ha sido recopilado y analizado con el programa Sketch Engine y está constituido por dos partes: el corpus español (117.310 tokens y 100.816 palabras) y el italiano (109.753 tokens y 92.918 palabras). Hemos procedido a eliminar manualmente el ruido de las búsquedas, con el fin de obtener búsquedas más eficientes en los resultados y eliminar aquellos términos que cuentan en el cómputo final, pero que no se adaptan a nuestro propósito. Este corpus no pretende ser una muestra exhaustiva, sino más bien representativa o un punto de referencia para la terminología especializada más importante para la preparación de un encargo o para el aprendizaje del lenguaje medioambiental en clase de traducción. A tal propósito, las ventajas que el corpus nos ofrece abarca varias vertientes: contextual, pues nos ofrece no solo un contexto en sí para cada concordancia, sino también un conjunto de textos como punto de referencia pragmático de cara a documentarse sobre el encargo; léxica, pues la especialización del sector jurídico-ambiental del reciclaje recoge los términos principales más comunes tal y como se han concebido desde el organismo legislador; y, por último, gramatical-sintáctica, ya que recoge la información estructural de ambas lenguas, susceptible de clasificación y estudio por categorías y concordancias. A todo ello, sin embargo, añadimos la incidencia que tiene en el

par lingüístico del que nos ocupamos, pues la falta de estudios exhaustivos sobre traducción especializada entre el español y el italiano (Scelfo 2008; Flores Acuña 2014; Hernández González 2016) pone de manifiesto la necesidad imperante de crear recursos.

Por último, siendo un corpus jurídico-ambiental, tiene dos fuertes connotaciones, pues recoge las preocupaciones económico-jurídicas de una realidad cambiante, como es la del medio ambiente, en donde se intentan arrojar propósitos para respetar lo establecido por las Agendas mundiales al tiempo que el cambio climático muestra su significativa acción. Junto con los términos resaltados, se ha procedido a incluir entre paréntesis y en cursiva los términos correspondientes al italiano.

3.1. Análisis y resultados

Inicialmente, el Plan de Economía Circular se propone como un instrumento para mantener en la economía durativamente los productos bajo el nombre de la sostenibilidad. Por ello, realizando una búsqueda por frecuencias en el programa Sketch Engine con la opción *wordlist*, encontramos tanto términos jurídicos como medioambientales. A continuación, se muestran los términos más comunes del corpus junto con sus presencias:

Tabla 3: *Lista de palabras por frecuencia en el corpus RECICLO*

1	Residuos	1125	Rifiuti	1207
2	Comisión	548	Commissione	544
3	Artículo	458	Prodotti	462
4	UE	458	Articolo	443
5	Productos	457	Sostanze	436
6	Sustancias	444	UE	412
7	Directiva	391	Stati	408
8	Estados	367	Direttiva	375
9	Miembros	366	Membri	364
10	Reciclado	358	Plastica	351
11	Apartado	327	Paragrafo	329
12	Medidas	320	Riciclaggio	328
13	Economía	308	Economia	299
14	Circular	273	Chimiche	271
15	Químicas	258	Misure	270
16	Datos	247	Unione	267
17	Objetivos	244	Materia	264
18	Materiales	237	Circolare	262
19	Gestión	230	Obiettivi	241
20	Europeo	226	Presente	227

Desde el punto de vista lingüístico, con la función *Thesaurus* se establecen las relaciones entre los conceptos pertinentes. Por ejemplo, con el término *microplástico*, encontramos múltiples colocaciones que nos ayudan a establecer un contexto:

- Con función de complemento directo, lo encontramos con los verbos *liberar*, *añadir*, *aprobar*, *detectar*, *prohibir* e *incluir*.
- Con función de sujeto, con los verbos *llegar* y *deber*.
- En colocaciones nominales, con los sustantivos *liberación*, *problema*, *restricción*, *impacto*, *adición*, *concentración*, *captura*, *vehículo*, *eliminación*, *medición*, *presencia*, *tonelada*, *utilización*, *pérdida*, *vertido*, *caso*, *uso*.
- En sintagmas preposicionales, como en el caso de «microplásticos procedentes de neumáticos», «captura de microplásticos», «concentraciones de microplásticos», o «contaminación por microplásticos».
- Si queremos recoger los adjetivos más comunes que acompañan al término, realizando búsquedas encontramos, entre otros, *liberados* o *añadidos*.

El corpus RECICLO muestra una gran rentabilidad en cuanto al vocabulario especializado en el campo jurídico-ambiental. Concretamente, en relación con el medio ambiente encontramos:

- Vocabulario específico, como huella medioambiental (*impronta ambientale*), flujo de residuos (*flusso di rifiuti*), agentes químicos (*agenti chimici*), incineración (*incenerimento*), biorresiduos (*rifiuti organici*), reciclabilidad (*riciclabilità*), subproductos (*sottoprodotti*), envasado (*imballaggio*), trazabilidad (*rintracciabilità*), bioeconomía (*bioeconomia*), etc.;
- Nombres de sustancias: cadmio (*cadmio*), arsénico (*arsenico*), petróleo (*petrolio*), plomo (*piombo*), amianto (*amianto*), etc. Cabe resaltar que en ambos corpus encontramos el término *digestato*, derivado que han hecho del inglés *digestate*;
- Nombres propios, como Fondos Estructurales y de Inversión Europeos (*Fondi strutturali e di investimento europei*), Mecanismo para una Transición Justa (*Il meccanismo per una transizione giusta*), Horizonte Europa (*Orizzonte Europa*), etc. Es interesante manifestar los nombres propios con el término *green*, vista la repercusión que el inglés tiene en la lengua italiana y, concretamente, en el campo publicitario y periodístico. Sin embargo, para los mismos términos encontramos en español una traducción, como en Pacto Verde Europeo (*Green Deal europeo*), Acuerdo de Ciudad Verde (*Green City Accord*) y Transformación hacia una economía verde (*Switch to Green*);
- Colocaciones medioambientales, como «residuo municipal» (*rifiuti di costruzione*), «residuo alimentario» (*rifiuti alimentari*), «basura marina» (*rifiuti marini*), «diseño ecológico» (*progettazione ecocompatibile*), «flujo de residuo» (*rifiuti generati*), «mezcla química» (*miscele chimiche*), «producto sostenible» (*prodotti sostenibili*), «transición ecológica» (*transizione verde*), «neutralidad climática» (*neutralità climatica*), «plástico biodegradable» (*plastiche biodegradabili*), «impacto medioambiental» (*impatto ambientale*), «declaración ecológica» (*false etichette verdi*), «tratamiento aerobio» (*trattamento aerobico*), etc.
- Siglas y abreviaturas, como Fondo Europeo para Inversiones Estratégicas (FEIE y en italiano *Fondo europeo per gli investimenti strategici*, *FEIS*), Banco Europeo

- de Inversiones (BEI, *Banca europea per gli investimenti, BEI*), Centro Europeo de Asesoramiento para la Inversión (EIAH, *polo europeo di consulenza sugli investimenti, CEAI*), Sistema de gestión y auditoría medioambientales (EMAS, *sistema de ecogestione y audit, EMAS*), Programa piloto sobre verificación de la tecnología ambiental (ETV, *programma pilota sul sistema di verifica delle tecnologie ambientali, ETV*), Agencia Europea de Sustancias y Mezclas Químicas (ECHA, *Agenzia europea per le sostanze chimiche, ECHA*), Agencia Europea de Medio Ambiente (AEMA, *Agenzia europea dell'ambiente, AEA*), Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS, *Obiettivi di Sviluppo Sostenibili, OSS*) o CPE (Contratación Pública Ecológica, *appalti pubblici verdi, GPP*).
- Elementos compositivos que surgen de la mano del medio ambiente, como *eco-* y *bio*. En el corpus español encontramos una muestra significativa de uno de ellos, pues *bio-* muestra 30 términos (algunos de ellos son *biocompatible, biovigilancia, bioplásticos, biometano, biorrefinerías, biorresiduo, bioproductos, biomateriales, bioacumulables y biocidas*). En el corpus italiano, se encuentran también los términos *biossidi* e *bioimballaggi*, siendo ligeramente superiores las presencias que en español. Lo mismo ocurre con el prefijo *eco-*, que cuenta con 5 términos en el corpus español, como *ecoinnovación, ecológico, ecology, ecomodulación* o *ecologización*. En italiano, en cambio, encontramos más presencia y más términos de préstamos procedentes del inglés como *ecology, econometrics* y *ecolabel*. Otro elemento compositivo presente es *ultra-* (con el propósito de exceder cierto límite), como en *ultramar* y *ultraperiférico*.
 - Prefijos que representan significativamente el medio ambiente como transdisciplina son *inter-* (cuyo valor es recíproco) en términos como *interinstitucional, intersectorial, interoperabilidad, interregional*; *trans-* (con significado de cruzar el límite), como en *transfronterizo*; y, por último, *re-* (valor cuantificativo), como en *reincorporar, reinvertir, reexaminar, reemplazar* o *reelaborar*.
 - Términos pertenecientes a otras áreas como prueba adicional de la inexactitud de la transversalidad del medio ambiente, como «índice medio de recogida» del campo de la estadística (*tasso medio di raccolta*), «región ultraperiférica» de la geografía (*regioni ultraperiferiche*), «mutación genética» procedente de la biología (*mutazione genetica*) y «alterador endocrino» de la medicina (*interferenti endocrini*), entre otros.

En el caso del lenguaje jurídico, en cambio, y fruto de las características de este lenguaje a partir de la lectura de especialidad (Hernando de Larramendi 1998; Alcaraz, Hughes y Gómez 2002), podemos observar detalladamente:

- Colocaciones, como «jurídicamente vinculante» (*giuridicamente vincolanti*), «legislación específica» (*normativa specifica*), «régimen de responsabilidad» (*regime di responsabilità*), etc.
- Unidades terminológicas, como «principio de subsidiariedad» (*principio di sussidiarietà*), «declaración política conjunta» (*dichiarazione politica comune*), «disposición legal» (*disposizioni legislative*), etc.

- Latinismos (*ad hoc* o *in situ*) y extranjerismos provenientes del inglés (*compost*) y del alemán, como «Stiftungsfonds für Umweltökonomie und Nachhaltigkeit (SUN)».
- Locuciones prepositivas: «en materia de», «de conformidad con», «con arreglo a», «con miras a», etc.
- Un uso del gerundio cifrado en 129 verbos con 211 presencias en total. Esta búsqueda se refiere a la cuestión sin resolver del uso erróneo de esta forma no personal, que en ocasiones tiene influencia francesa (Alcaraz, Hughes y Gómez 2002). Concretamente, en el corpus, fruto del abuso de esta forma no personal, se encuentran anacolutos como en la siguiente frase: «En particular, añadiendo los alteradores endocrinos y las PBT/mPmB, evaluando la necesidad de criterios específicos de inmunotoxicidad y neurotoxicidad, actualmente bajo los parámetros de peligro “toxicidad específica para determinados órganos” y “toxicidad para la reproducción”, y modificarlos en caso necesario», en donde la forma *modificarlos* rompe la línea de acción, debiendo ser la *modificándolos*, pues se corresponde con un gerundio modal.
- Frases impersonales reflejas con el *si* con el objetivo de celar el sujeto de la acción. En italiano, se utiliza el presente de indicativo del modo pasivo, como en «se invita a las autoridades nacionales y regionales a» (*Le autorità nazionali e regionali sono incoraggiate a*) y «se invita a la industria a» (*L'industria è incoraggiata a*).
- La intertextualidad como un recurso altamente rentable en el lenguaje jurídico-administrativo, pues ayuda a reconstruir toda la normativa a través de redes de conexión. En el corpus encontramos, en su mayoría, la intertextualidad implícita, la cual cita el fragmento preciso externo al que se refiere la ley. Concretamente, en el corpus, se remite en 20 ocasiones a diferentes secciones, 369 veces a apartados, 493 a artículos, llegando a abarcar incluso largas listas de referencias, con el objetivo de recoger toda la casuística legal, como en la siguiente frase: «A fin de garantizar condiciones uniformes de ejecución de la Directiva 2008/98/CE, deben conferirse a la Comisión competencias de ejecución en relación con el artículo 5, apartado 2, el artículo 6, apartado 2, el artículo 8, apartado 5, el artículo 9, apartado 7, el artículo 11 bis, apartado 9, el artículo 33, apartado 2, el artículo 35, apartado 5, y el artículo 37».
- Por último, permite la consulta específica de aspectos gramaticales o sintácticos. Tómense como ejemplo las colocaciones adverbiales, cuya dificultad reside en no atender a reglas concretas y en su elección arbitraria. Un ejemplo lo constituirían los adverbios en *-mente* más recurrentes en el lenguaje jurídico, como *estrictamente* (*disponer*), *ilegalmente* (*mezclar*), *individualmente* (*regular*), *legalmente* (*considerar*), *expresamente* (*disponer*), *eficazmente* (*medir*, *funcionar*), *conjuntamente* (*hacer*), *íntegramente* (*cumplir*, *abordar*, *aplicar*), *internacionalmente* (*comercializar*)³.

3 Estos adverbios están extraídos del corpus que realiza Do Carmo Henriquez Salido (2008) sobre los adverbios en *-mente* en la Constitución Española, en donde encuentra 43, la mayor parte de ellos con función modal.

4. Conclusiones

En estas líneas hemos trazado un breve cuadro teórico sobre los apuntes más destacados de la traducción especializada y la terminología, dada su relación de simbiosis. A tal respecto, la terminología ha ido evolucionando con los procesos globales que caracterizan a la actual sociedad demostrando su capacidad de resiliencia. Por ello, es el reflejo directo de la industrialización y del conocimiento específico que posee una sociedad y la traducción debe usarla para transmitir dicha fuente de información. A tal propósito, retomamos la idea de que el medioambiente puede ser susceptible de traducción principalmente desde tres campos: la traducción divulgativa, la jurídica y la científico-técnica. Por ello, urge crear no solo una conciencia crítica a través del llamado periodismo ambiental, sino también una ecoalfabetización, como sinónimo de recorrido formativo, con el fin de aumentar el conocimiento enciclopédico del traductor. Además, el uso de instrumentos informáticos se presenta crucial y los recursos documentales destacan por su presencia e inmediatez, convirtiéndose en el mejor aliado del traductor. En este sentido, son innegables las ventajas que ofrecen los corpus no solo desde el punto de vista de la documentación de un encargo específico, sino también desde el aprendizaje de los lenguajes de especialidad en clase de traducción. Sin embargo, algunas combinaciones, como la que hemos presentado, adolecen de una falta de instrumentos en la traducción especializada, por lo que los textos paralelos y comparables se deben convertir en el principal recurso lingüístico-terminológico al alcance del traductor, sobre todo en campos inexactos y multidisciplinarios, como el del medioambiente, para solventar problemas durante la traslación.

A tal propósito, por falta de corpus técnicos en nuestra combinación a causa de la poca atención que se ha prestado a la traducción especializada, en este corpus hemos integrado la normativa existente sobre el Plan de Economía Circular, que busca un crecimiento medioambiental sostenible mediante el uso eficiente de los recursos, pasando del viejo lema “coge, fabrica y tira” al “reducir, reutilizar, reparar y reciclar”.

En nuestra propuesta de corpus *RECICLO* hemos explotado las funcionalidades del programa Sketch Engine para desgranar terminológicamente el contenido de un conjunto de textos normativos jurídico-ambientales del Plan de Economía Circular sobre reciclaje. Todo ello con el objetivo de aportar un recurso adicional a la escasez de documentación en la combinación italiano-español en el campo medioambiental. En él, hemos identificado una gran rentabilidad en el uso del corpus desde los planos contextuales, lingüístico y gramático-sintáctico, tanto desde el punto de vista medioambiental como jurídico. A modo de ejemplo, con la función de Tesauro, hemos extraído información de diferente naturaleza relativa al término *microplástico*, cuyo procedimiento se muestra necesario en la preparación terminológica de nuevos conceptos ante un encargo. Asimismo, la relación de aspectos lingüísticos respecto al medioambiente que se extraen se postula como un eje de referencia para la localización de las características de este lenguaje sectorial, a través de los diferentes elementos analizados como el vocabulario específico, nombres de sustancias, nombres propios, colocaciones medioambientales, siglas y abreviaturas, prefijos y elementos compositivos, neologismos mediante mecanismos de creación de palabras (*eco-* y *bio-* se han mostrado muy productivos y gozan de una gran aceptación)

y términos pertenecientes a otras áreas como prueba adicional de la inexactitud de la transversalidad del medio ambiente. Análogamente, en cuanto a la vertiente jurídica del lenguaje de especialidad analizado, hemos podido recopilar términos de varias categorías, como las colocaciones, unidades terminológicas, extranjerismos, locuciones prepositivas, usos verbales y la intertextualidad.

Por todo ello, es importante concienciar en nuestras clases de traducción sobre la independencia y toma de decisiones, pues el manejo de recursos informáticos podrá ayudarnos a descubrir las características específicas de campos técnicos que ayuden a la preparación de un encargo. Existe un gran camino por delante por lo que se refiere a corpus específicos técnicos en el par de lenguas que nos compete, como el que proponemos. Una de las razones que podemos aducir es que se precisa más investigación e interdisciplinariedad en el seno de las universidades, pues la traducción del medioambiente exige abarcar innumerables sectores, cuyo conocimiento es ingente y excede de las profesiones más tradicionales, como la de biólogo, ingeniero o terminólogo, y necesita, por tanto, una interrelación continua entre campos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCARAZ, Enrique; HUGHES, Brian y GÓMEZ, Adelina (2002): *El español jurídico*. Barcelona: Ariel Derecho.
- ARTARAZ MIÑÓN, Miren; FORCADA SAINZ, Francisco Javier y GARCÍA ALONSO, Oihana (2012): “La gestión de residuos municipales en España: ¿vamos por el buen camino?” *Revista española de control externo*, Vol. 14 (40), 79-104. [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3958608; 20/04/2020>]
- BAKER, Mona (1995): “Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research”, *Target*, 7 (2), 223-243.
- CABRÉ, María Teresa (2004): “La terminología en la traducción especializada”, Rosario Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra, V. (eds.), *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*. Madrid: Arco Libros, 89-126.
- CÁMARA DE COMERCIO (2021): *Informe economía circular y pymes en España*. [<https://www.camara.es/sites/default/files/publicaciones/resumen-ejecutivo-informe-economia-circular-pymes-marzo-2021.pdf; 15/04/2022>]
- CAMPILLOS LLANOS, Leonardo; GOZALO GÓMEZ, Paula y MORENO SANDOVAL, Antonio (2007): “El corpus C-ORAL-ROM en la enseñanza de ELE”, En Enrique Balmaseda Maestu et al. (eds.), XVII Congreso ASELE: *Las destrezas orales en la enseñanza del español L2-LE*, vol. 2, 1115-1128). [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2470172; 15/04/2022>]
- COMISIÓN EUROPEA (2015): *Paquete sobre la economía circular: preguntas y respuestas*. [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/es/MEMO_15_6204; 20/04/2022]
- CORPAS PASTOR, Gloria (2004): La traducción de textos médicos especializados a través de recursos electrónicos y corpus virtuales. En Luis González y Pollux Hernández

- (eds.), *Actas del II Congreso «El español, lengua de traducción»* Bruselas: ES-LEtRA, 137-164.
- (2012): “Corpus, tecnología y traducción”, Miguel Casas Gómez y María García Antuña (eds.), *Actas de la XII Jornadas de Lingüística*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 75-98.
- DE CARVALHO LEAL, Virginia (2009): “El Medio Ambiente como objeto de protección jurídica en el ámbito comunitario: hacia un sistema de Responsabilidad Ambiental”, *Nuevo Derecho*, 4(4), 11-27. [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5549036.pdf>; 18/10/2022]
- DO CARMO HENRIQUEZ SALIDO, Maria (2008): “Los adverbios en -mente en la constitucion de 1978”, *Revista de Lengua i Dret*, (50), 53-87. [<http://revistes.eapc.gencat.cat/index.php/rld/article/download/2449/n50-henriquez-es.pdf>; 19/10/2022].
- FLORES ACUÑA, Estefanía (2014): “El corpus como herramienta para la traducción especializada italiano-español: una experiencia con textos de la industria cosmética”, *Philologia hispalensis*, 28 (3-4), 155-182. [http://institucional.us.es/revistas/philologia/vol.%2028%20%283_4%29/Vol.%2028_3-4%20%282014%29_10_Flores.pdf; 05/05/2022]
- FRANCO AIXELÁ, Javier (2013): “La traducción científico-técnica: aportaciones desde los estudios de traducción”, *Letras*, 1(53), 37-60. [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476273>; 27/04/2022]
- GALLEGO HERNÁNDEZ, Daniel (2005): “La traducción científico-técnica. Los textos informáticos”, Miguel Ángel Vega Cernuda y Juan Pedro Pérez Pardo (eds.), *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Universidad complutense de Madrid, 187-200. [https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traducion_clasicos/16_gallego.pdf; 20/04/2022].
- GAMERO PÉREZ, Silvia (2001): *La traducción de textos técnicos. Descripción y análisis de textos (alemán-español)*. Barcelona: Ariel.
- GÓMEZ PUERTO, Ángel B. (2020): “La protección jurídico-constitucional del medio ambiente. Apuesta por el principio de proximidad institucional al cuidado del entorno como bien común” *Estudios de Deusto*, 68(1), 225-255. [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7483921.pdf>; 18/10/2022]
- GONZÁLEZ VALLEJO, Rubén (2020a): “Un análisis lingüístico sobre las características del lenguaje jurídico italiano y español”, *Lenguas para Fines Específicos*, 26 (2), 58-71. [<https://ojsspdic.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1278>; 15/05/2022]
- (2020b): *Lenguaje jurídico comparado: análisis y traducción de los delitos medioambientales del Código Penal italiano*. Roma: Aracne.
- (2021): “Interpretar el medio ambiente: documentación y peculiaridades (italiano-español)”, *Revista de Lenguas Modernas*, (34), 59-77.
- HATIM, Basil y MASON, Ian (1997): *The Translator as Communicator*. Londres: Routledge.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén (2016): “La traducción de discursos institucionales de extranjería italiano-español basada en corpus”, *Tonos digital: Revista de es-*

- tudios filológicos*, (30). [<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/47981/1/La%20traducción%20de%20discursos%20institucionales.pdf>; 15/05/2022]
- HERNANDO DE LARRAMENDI, Margarita (1998): “Aproximación didáctica al español jurídico”, *Carabela*, 44: 57-72. [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/carabela/pdf/44/44_057.pdf; 19/10/2022]
- JIMÉNEZ-CRESPO, Miguel Ángel (2009): “El uso de corpus textuales en localización”, *Revista tradumàtica: traducció i tecnologies de la informació i la comunicació*, (7). [<https://ddd.uab.cat/pub/tradumatica/15787559n7/15787559n7a5.pdf>; 20/04/2022]
- JIMÉNEZ-CRESPO, Miguel Ángel y TERCEDOR SÁNCHEZ, María Isabel (2011): “Applying Corpus Data to Define Needs in Web Localization Training”, *Meta*, 56 (4), 998-1021. [<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2011-v56-n4-meta0154/1011264ar.pdf>; 28/04/2022]
- KENNY, Dorothy (2001): *Lexis and Creativity in Translation. A corpus-based study*. Manchester: St. Jerome.
- LAVIOSA, Sara (2002): *Corpus-based Translation Studies*. Ámsterdam: Rodopi.
- LOFFLER-LAURIAN, Anne Marie (1983): “Typologies des discours scientifiques: deux approches”, *Études de linguistique appliquée*, (51), 8-20.
- LOZANO, Blanca. (2016): “Derecho ambiental: algunas reflexiones desde el derecho administrativo”, *Revista de Administración Pública*, (200), 409-438. [<https://recyt.fecyt.es/index.php/RAP/article/view/51749>; 18/10/2022].
- MINISTERIO PARA LA TRANSICIÓN ECOLÓGICA Y EL RETO DEMOGRÁFICO (2020): *Economía Circular en la Unión Europea*. [<https://www.miteco.gob.es/es/calidad-y-evaluacion-ambiental/temas/economia-circular/comision-europea/>; 20/04/2022]
- MITECO (2002): Módulo de Sensibilización Ambiental en los cursos de formación ocupacional. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente. Secretaría General Técnica [https://www.miteco.gob.es/es/calidad-y-evaluacion-ambiental/temas/red-de-autoridades-ambientales-raa-/manualsensibilizacion1_tcm30-166721.pdf; 18/10/2022]
- NACIONES UNIDAS (2014): La protección del medio ambiente. El poder está en tus manos. Guía rápida de la Convención de Aarhus. [https://unece.org/DAM/env/pp/Publications/Aarhus_brochure_Protecting_your_environment_esp.pdf; 18/10/2022]
- NORD, Christiane (1991): *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- SAGER, Juan Carlos (2002): “La terminología y la traducción en la sociedad de la información”, María Amparo Alcina Caudet y Silvia Gamero Pérez (Eds.), *La traducción científico-técnica y la terminología en la sociedad de la información*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Jaume I, 17-44.
- SALAZAR, Luisa; QUIZHPI, Flavio; BUENO, Alexander y REYNA, Rodney (2012): “Detección de fallas en el aislamiento en las chapas del estator de máquinas eléctricas rotativas”, *Ingenius: Revista de Ciencia y Tecnología*, (7), 11-20. [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5972708>; 15/03/2022]

- SAN MATEO, Alicia (2003): “Los corpus lingüísticos y la enseñanza de ELE”, *Frecuencia-L* 22: 52-58.
- SÁNCHEZ GIJÓN, Pilar (2009): “Developing documentation skills to build do-it-yourself corpora in the specialized translation course”. En Allison Beeby, Inés Rodríguez y Pilar Sánchez-Gijón (eds.). *Corpus use and translating. Corpus use for learning to translate and learning corpus use to translate*. Ámsterdam. John Benjamins, 109- 127.
- SÁNCHEZ RAMOS, María del Mar (2013): “El léxico en el aula de traducción: diseño de un modelo de adquisición de la competencia léxica traductora (inglés-español)”, *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 24. [<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/882/579>; 14/04/2022]
- (2017): “Metodología de corpus y formación en la traducción especializada (inglés-español): una propuesta para la mejora de la adquisición de vocabulario especializado”, *Revista de lingüística y lenguas aplicadas*, (12), 137-150. [<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/85919/6969-28771-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>; 25/05/2022]
- SÁNCHEZ TRIGO, Elena (2005): “Investigación traductológica en la traducción científica y técnica”. *TRANS: Revista de Traductología*, (9), 131-148. [<http://www.trans.uma.es/trans9/131-148%20ELENA%20S%C1NCHEZ%20TRIGO.pdf>; 24/04/2022]
- SERVICIO DE RECOGIDA DE RESIDUOS (s.d): *Diccionario para la correcta clasificación de residuos*. Urola Kostako Udal Elkarte. [https://sostenibilidadresiduos.es/media/files/Bibliografia/Codigo_02/Diccionario_clasificacion_residuos_Mancunidad_Urola_Kosta.pdf; 15/03/2022]
- SCELFO, Maria Grazia (2008): “La traducción jurídica entre lenguas afines: español e italiano. Problemas y experiencias”, En Luis González y Pollux Hernández (eds.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo*. Madrid: ESLETRA, 531-546.
- SINCLAIR, John (2004a): “Corpus and Text-Basic Principles”, Martin Wynne (ed.), *Developing Linguistic Corpora: a Guide to Good Practice*. Oxford: Oxbow Books.
- (2004b): *How to use corpora in language teaching*. Amsterdam: John Benjamins.
- TERCEDOR SÁNCHEZ, María Isabel (2010): “El léxico en la formación en traducción científica y técnica”, Esperanza Alarcón Navío (ed.), *La traducción en contextos especializados*. Propuestas didácticas. Granada: Atrio, 97-104.
- VARELA VILA, Tamara (2009): “Córpora *ad hoc* en la práctica traductora especializada: aplicación al ámbito de las enfermedades neuromusculares”, Pascual Cantos Gómez Aquilino Sánchez Pérez (eds.), *A survey of corpus-based research*. Murcia: Asociación Española de Lingüística del Corpus, 814-831.

ANEXO I

Plan de economía circular 2015

- Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Cerrar el círculo: un plan de acción de la UE para la economía circular Bruselas, 2.12.2015 COM(2015) 614 final.
- Anexo de la Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Cerrar el círculo: un plan de acción de la UE para la economía circular.
- Informe de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones sobre la aplicación del Plan de acción para la economía circular Bruselas, 4.3.2019 COM(2019) 190 final.
- Anexo del Informe de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones sobre la aplicación del plan de acción para la economía circular

Plan de economía circular 2018

- Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Una estrategia europea para el plástico en una economía circular Estrasburgo, 16.1.2018 COM(2018) 28 final.
- Anexos de la Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Una estrategia europea para el plástico en una economía circular.
- Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Estrategia de sostenibilidad para las sustancias químicas. Hacia un entorno sin sustancias tóxicas Bruselas, 14.10.2020 COM(2020) 667 final.
- Anexo de la Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Estrategia de sostenibilidad para las sustancias químicas. Hacia un entorno sin sustancias tóxicas

Plan de economía circular 2020

- Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Nuevo Plan de acción para la economía circular por una Europa más limpia y más competitiva Bruselas, 11.3.2020 COM(2020) 98 final.
- Anexo de la Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Nuevo Plan de acción para la economía circular por una Europa más limpia y más competitiva.
- Directiva (UE) 2018/851 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 30 de mayo de 2018, por la que se modifica la Directiva 2008/98/CE sobre los residuos.

Corpus jurídico-ambiental *RECICLO* (it-es):
el reciclaje a través del plan de acción para una economía circular

- Directiva (UE) 2018/850 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 30 de mayo de 2018, por la que se modifica la Directiva 1999/31/CE relativa al vertido de residuos.
- Directiva (UE) 2018/852 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 30 de mayo de 2018, por la que se modifica la Directiva 94/62/CE relativa a los envases y residuos de envases.
- Directiva (UE) 2018/849 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 30 de mayo de 2018, por la que se modifican la Directiva 2000/53/CE relativa a los vehículos al final de su vida útil, la Directiva 2006/66/CE relativa a las pilas y acumuladores y a los residuos de pilas y acumuladores y la Directiva 2012/19/UE sobre residuos de aparatos eléctricos y electrónicos.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Doctor por la Universidad de Salamanca con una tesis titulada “Lenguaje jurídico comparado: traducción y análisis de los delitos medioambientales del Código Penal italiano”, ha centrado sus investigaciones en la traducción jurídica y en el medioambiente en la combinación italiano-español, publicando sobre estas especialidades en forma de libro, capítulos y artículos.

Con una formación filológica y en traducción e interpretación, forma parte de diferentes grupos/centros de investigación y comités científicos y editoriales. Asimismo, ha coordinado monográficos en revistas científicas. Como docente, ha realizado movilizaciones en universidades nacionales y extranjeras y ha impartido clases en los ciclos de Grado y Máster. Actualmente es investigador en la Universidad de Salamanca e investigador visitante en la University College Dublin, en el centro de investigación Environmental Humanities.

Fecha de envío: 29-06-2022

Fecha de aceptación: 02-11-2022

AUTOPSIE DE LA MORT DES FRÈRES GONCOURT DANS LA PRESSE FRANÇAISE DU XIX^E SIÈCLE

(Autopsy of the death of the Goncourt brothers
in the 19th century in the French press)

Eduarne Jorge Martínez*

Universidad de Murcia

Abstract: Thanks to *Retronews*, we went through the obituaries and analysed the treatment of the disappearances of the two Goncourt brothers in the press. By comparing these texts, we wanted to examine the place they occupied in the world of letters 26 years apart. This research helps us to understand better the influence of naturalism at the end of the century novel.

Keywords: Obituary, Press, 19th century, The Goncourt Academy.

Résumé : Grâce à *Retronews*, nous avons parcouru les articles nécrologiques et analysé le traitement des disparitions des deux frères Goncourt dans la presse. En confrontant ces textes, nous avons souhaité nous pencher sur la place qu'ils occupaient dans le monde des lettres à vingt-six ans d'intervalle. Ce travail de recherche nous aide à mieux comprendre l'emprise du naturalisme sur le roman de la fin du siècle.

Mots clés : Nécrologie, Presse, XIX^e siècle, Académie Goncourt.

Une véritable révolution a bouleversé le monde de la presse qui a trouvé tout au long du XIX^e siècle un terrain très fertile : le nombre de journaux explose, malgré la courte vie de certains d'entre eux, les lecteurs sont de plus en plus nombreux, de nouvelles rubriques apparaissent, telles que le feuilleton qui réussit à faire de ce siècle, le siècle du roman, ou la rubrique nécrologique, entre autres. Cette dernière, née au siècle précédent, se révèle être un nouveau contenu journalistique qui se consolide dans la durée. Comme le signale Arina Makarova, celle-ci "est polymorphe et mobile" (2007 : 116) : son emplacement et sa dénomination varient d'un journal à un autre.

* **Dirección para la correspondencia:** Eduarne Jorge Martínez. Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Facultad de Letras Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia (eduarne.j.m@um.es).

À l'occasion du bicentenaire de la naissance d'Edmond de Goncourt, nous avons voulu confronter la médiatisation des disparitions des frères Goncourt pour voir à quel point elle reflète la place qu'ils occupaient dans le monde des lettres à leur époque : Jules s'éteint à la veille de l'écroulement du Second Empire et Edmond en 1896, lorsque l'affaire Dreyfus est sur le point de refaire surface. La presse a rapporté ces deux décès en mettant l'accent sur l'étroite union entre les deux frères : la nécrologie de l'un n'existe pas sans mentionner l'autre, et vice-versa. La mort les a séparés physiquement mais pas journalistiquement.

Par ailleurs, leurs chefs-d'œuvre ont été écrits et publiés avant la mort de Jules, tels que *Charles Demailly*, *Sœur Philomène*, *René Mauperin*, *Germinie Lacerteux* ou encore *Henriette Maréchal*. Les articles nécrologiques vont nous servir aussi à évaluer l'intérêt ou l'indifférence que les œuvres de ces deux hommes de lettres suscitaient chez les lecteurs de l'époque. Examiner la place qu'occupent les nécrologies de ces deux frères, deux jours avant et deux jours après leurs funérailles, serait le meilleur moyen d'appréhender la place qu'ils occupaient dans le monde des lettres à ce moment-là et, sans doute, entrevoir des indices qui annonceraient leur postérité.

1. Jules de Goncourt : décédé le 20 juin 1870

Les premières traces de la maladie de Jules sont claires dans les journaux à la fin de l'année 1869, concrètement dans *La Presse* du 24 novembre ou le lendemain, dans *Le Petit Journal*, où l'on apprend qu'il "est assez gravement malade". En lisant le *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*¹ à la fin de cette année 1869, on constate que l'état de santé du frère cadet se détériore, il ne peut plus supporter le moindre bruit et la souffrance est telle qu'il ne peut même pas trouver refuge dans le travail. Par conséquent, Edmond prendra la relève dans leur *Journal* à partir du 19 janvier 1870, pour raconter "ces mois de désespoir, cette agonie" (Goncourt II² 1956 : 244). Dominique Mabin rapporte le contenu de ces 6 premiers mois :

Le récit témoigne de la profonde douleur d'Edmond devant la déchéance progressive de Jules. La description de la maladie est détaillée. Les allusions à des événements contemporains ou à des faits divers sont rares. Tout est centré sur le drame vécu par les frères. (Mabin 2002 :168)

Edmond, profondément abattu par cette fin inévitable, maudit la littérature qu'il rend coupable de l'éreintement qui a conduit son frère à la mort. Or, Edmond devrait savoir que Jules avait contracté la syphilis en 1850, comme l'atteste le *Journal* du 2 août 1864. Dans la presse, il est curieux de ne constater aucune référence à l'agonie de Jules au cours des journées qui précèdent son décès. Edmond, toujours vigilant et protecteur envers son jeune frère, voulait probablement le préserver du regard pervers de l'extérieur. Les journaux ne se

1 Dorénavant, par souci de clarté, nous abrègerons le titre du Journal des Goncourt avec *Journal*, sauf s'il y a risque de confusion.

2 De même, nous indiquons le nombre du volume après le nom Goncourt, car l'édition utilisée est composée de trois volumes.

font l'écho de cette nouvelle ni le jour de la mort, ni le lendemain. Il faut attendre le 22 juin pour lire les premières informations. La plupart des journaux datent le décès la veille, "hier".

Nous avons voulu distinguer différents types de nécrologies en prenant en considération l'extension de ces textes, que nous avons librement déterminée :

- jusqu'à 25 lignes : ce sont de textes brefs au style télégraphique. On retrouve des informations personnelles sur le défunt (âge, lieu et causes du décès...).
- jusqu'à 70 lignes : ils contiennent des données personnelles ainsi que la production littéraire des deux frères.
- plus de 70 lignes, normalement ce sont des textes écrits par les personnes de l'entourage du défunt qui veulent lui rendre un hommage sincère.

Après avoir dépouillé vingt-cinq journaux faisant mention de la mort du cadet des Goncourt, les différents textes que nous y avons trouvés se répartissent les jours suivant les funérailles presque de manière résiduelle, comme en témoigne le tableau 1.

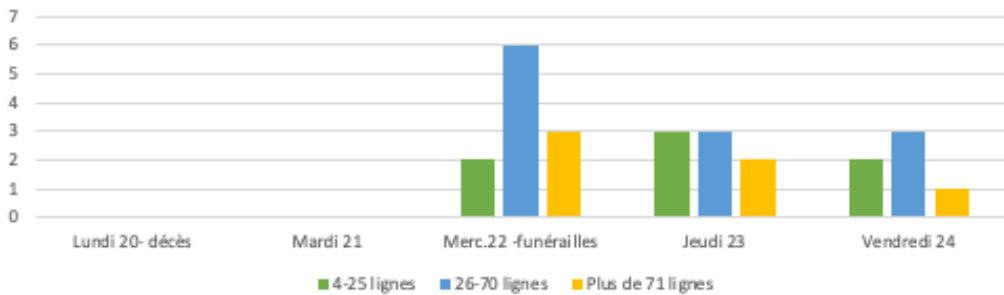


Tableau 1 : Répartition des nécrologies de Jules de Goncourt dans la presse

Il est assez surprenant que la première mention du décès de Jules Goncourt soit justement l'enterrement, contrairement à Edmond, qui sera veillé pendant plusieurs jours par ses proches, dans l'intimité de la maison d'Auteuil, puis la chapelle ardente sera exposée dans le jardin.

Dans le cas de Jules, les deux textes brefs, anonymes, le premier publié par *Le Siècle* sous la rubrique *Nécrologie*, et le deuxième, dans *Le Petit Journal*, sous la rubrique *Paris*, annoncent directement que les obsèques auront lieu ce jour-là. *Le Siècle* précise que l'enterrement aura lieu "aujourd'hui", tandis que *Le Petit Journal* se limite à annoncer le jour "mercredi à midi", le jour même où la nouvelle est publiée. Cela laisse entrevoir une configuration express de cette rubrique sans doute précipitée par la nécessité de rendre compte des événements le plus rapidement possible. Les informations clés pour les obsèques, principalement le lieu où elles seront célébrées, s'y trouvent, ainsi que l'allusion à son frère, comme si on ne pouvait concevoir Jules comme un être à part entière. Cependant il est curieux de constater que, dans les 13 lignes du texte du *Petit Journal*, il y a de la place pour rappeler "la bruyante apparition de *Henriette Maréchal* au Théâtre-Français, où se

fit remarquer parmi les siffleurs les plus acharnés le célèbre Pipe-en-Bois”, sans doute une information peu pertinente dans ce contexte-là et une importance injustifiée de ce nouveau personnage qui entre en scène, Pipe-en-Bois.

Pour la deuxième catégorie de textes que nous avons établie, nous avons compté six textes dont l’extension est supérieure à 25 lignes mais inférieure à 70. Ce sont des articles nécrologiques de taille moyenne, signés. De nouvelles informations viennent compléter cet épisode tragique, telles que les causes du décès, des allusions à sa profession et sa production littéraire ou à l’attachante symbiose existant entre les deux frères.

Les causes de la mort divergent d’un journal à l’autre, même si la plupart attribuent la mort à une maladie du foie, comme *Le Figaro*. Cependant, *Le Temps* mentionne “une affection de cerveau dont il souffrait depuis quelques mois”, il met également en avant une cause possible de la mort, “l’excès du travail intellectuel”. Quant à Édouard Moriac dans le *Paris Journal*, il lui attribue une maladie de nerfs.

Le Rappel et *La France* reproduisent le billet envoyé par Edmond à leur ami Philippe Burty qui témoigne de sa souffrance suite à la disparition de son frère :

Cher Burty,

Je viens de faire la dernière toilette au cadavre de mon frère, lavé de mes larmes. Il est mort après une agonie de quatre jours commencée par une terrible crise, terminée, Dieu merci, par un dernier soupir semblable à l’endormement d’un petit enfant.

Je vous embrasse.

Edmond de Goncourt

Les noms de ces rubriques dans lesquelles sont publiées ces textes nécrologiques sont très variés, *Les on-dit du boulevard (Le Rappel)*, *Chronique (La France)*, *Échos de Paris (Le Figaro et Le Petit Figaro)* ou *Faits divers (Le Temps)*, ce sont des sortes de fourretout où tous types de faits et d’informations trouvent leur place. Dans les articles nécrologiques, il est possible de retrouver des erreurs de datation causées, sans doute, par le rythme frénétique de la presse de l’époque. Ainsi, la date de la mort de Jules serait survenue, selon *La France*, “hier matin”, c’est-à-dire le mardi 21 et “ses obsèques auront lieu demain mercredi à midi”, cette dernière information étant assez déconcertante dans le journal du mercredi 22. *Le Temps* ou *Le Rappel* répètent aussi cette même confusion temporelle “demain mercredi”.

Toujours est-il que la référence à son frère, Edmond, est très présente. Ce sont les articles plus longs, de plus de 70 mots, qui vont se complaire dans la relation des deux frères. Édouard Moriac, dans le *Paris-Journal*, ira jusqu’à dire qu’Edmond “perd un fils”, ce qui pourrait être facilement compréhensible car, d’après ce journal, Edmond était “plus âgé de quinze ans que Jules de Goncourt”. Il est vrai que la relation qui unissait ces deux frères a été qualifiée de nombreuses épithètes, notamment de relation “père-fils”, mais en aucun cas 15 ans séparaient les deux frères puisqu’Edmond n’avait que huit ans de plus que son cadet. L’article de Théodore de Banville, ami des Goncourt, dans *Le Gaulois*, est l’article le plus long publié dans la presse ce jour-là en hommage à Jules. Il a trouvé les mots justes pour qualifier cette relation fraternelle :

Âmes si étroitement mêlées et tressées ensemble que, pour ainsi dire, on entendait se mêler leurs souffles ; ils ont certes l'imagination, la force créatrice, la valeur de deux écrivains et de deux grands écrivains ; mais ils sont, ils veulent être un seul, s'étant habitués depuis toujours, par le plus adorable sacrifice qu'un être puisse faire à un autre être, à voir, à observer, à deviner, à penser, à imaginer ensemble, à trouver ensemble, à la fois, en même temps (merveilleux prodige d'affection !), le mot qui peint, la phrase rythmée, les harmonies et les éclats de couleurs, et, enfin, ces soudaines étincelles de lumière et de vie qui sont ce que l'artiste, ce que le poète, ce que l'homme a en lui de plus individuel !

Des extraits de cet article élogieux vont être repris par Georges Maillard dans *La Presse*. Édouard Moriac, dans *Paris-Journal* va utiliser un ton bien différent, voire sarcastique, dans lequel on retrouve des informations inutiles et des détails savoureux qui n'ont pas leur place à ce moment-là. En outre, était-il utile de parler du meneur des siffleurs, Pipe-en-Bois, de la protection de la princesse Mathilde dont les Goncourt bénéficiaient ou de l'insuccès de *Madame Gervaisais* ? Édouard Moriac fait un portrait fort peu sympathique de ces deux personnages fantasques.

Le jeudi 23, il va être fait référence au déroulement des funérailles de Jules. On ne peut pas s'empêcher de s'étonner du silence qui pèse sur les funérailles qui ont eu lieu la veille, dans la petite église d'Auteuil, car nous n'avons pu analyser que huit journaux. Seul *Le Moniteur universel* rend compte de la cérémonie funèbre célébrée pour exprimer le dernier adieu au cadet des Goncourt. Un nombre important d'hommes de lettres s'y était donné rendez-vous, tels que Flaubert, Théophile Gauthier, Jules Claretie ou encore François Coppée. À la fin de l'office funèbre, le corps a été amené au cimetière Montmartre. Les deux autres textes brefs, parus dans *L'Union libérale* et dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, n'apportent pas d'informations inédites et sont d'une grande platitude.

Pour les textes de moins de 70 lignes, on arrive aisément à la même conclusion puisque ce sont des informations déjà publiées dans les journaux de la veille que certains journaux reproduisent. Ainsi, le *Paris-Journal* reprend en partie l'article de Théodore de Banville, "une étude émue et pleine d'intérêt", de même que Francis Magnard dans *Le Figaro*, qui emprunte également une partie de l'article de *La Presse* de Georges Maillard.

En ce qui concerne les articles les plus longs, dans *L'Opinion nationale* et dans *Le Peuple Français*, ils rendent hommage à la carrière littéraire de Jules de Goncourt, unie indubitablement à celle de son frère. Toutefois, *L'Opinion nationale* met en avant un épisode douloureux pour ces deux hommes de lettres : l'échec de leur pièce *Henriette Maréchal*, déjà mentionné dans un journal de la veille.

La datation des événements est chaotique car les obsèques "ont eu lieu aujourd'hui, à midi", alors qu'elles avaient eu lieu la veille. En général, la rigueur concernant les dates et le rapport des faits laisse à désirer dans les journaux analysés.

Deux jours après les obsèques, c'est-à-dire le vendredi 24 juin, trois journaux sur six commettent à nouveau l'erreur de dater les obsèques la veille, ce sont *Le Figaro*, *le Petit Figaro* et *Le Petit courrier de Bar-sur-Seine*. Seul l'article du *Paris-Journal*, d'extension moyenne, nous fait part des tenants et aboutissants de cette journée : la simplicité de la

cérémonie, les assistants, l'arrivée au cimetière Montmartre, entre autres. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer le curieux article publié dans *Le Gaulois* ce jour-là, écrit par François Oswald. Ce dernier avait décidé que ce serait l'occasion de parler du premier livre des Goncourt, *Mystères des théâtres*. Après avoir illustré sa thèse, qui met l'accent sur le caractère statistique de l'introduction de cette étude, en la qualifiant d'"orgie statistique" et en s'appuyant sur de nombreux extraits de données chiffrées, l'auteur termine en soulevant la question suivante : "n'est-ce pas là vraiment pousser la statistique jusqu'à la folie ?". Cet article nous laisse un peu perplexes compte tenu du trépas récent de l'un de ses auteurs.

Bien que nous ayons cessé notre analyse deux jours après les obsèques de l'auteur, les articles nécrologiques rédigés en hommage au défunt se succèdent les jours suivants. Ce sont des articles longs signés par de grandes plumes proches du jeune écrivain, ou plutôt de cette indissoluble fratrie. Charles Yriarte signe son hommage particulier à Jules de Goncourt le dimanche 26 juin dans *La Gazette nationale*, Jules Claretie dans *L'Opinion nationale* et Benoît Jouvin dans *La Presse* le 27 juin feront de même. L'hommage de Zola se fait désirer :

J'ai voulu attendre, pour parler de lui, que les chroniqueurs eussent fini de compter leurs anecdotes. Il me déplaisait de satisfaire, sur sa tombe encore tiède, les curiosités du public. Maintenant qu'il est entré dans les regrets silencieux de ses amis, il est temps de lui adresser un dernier adieu.

Cet article long sera publié dans *La Cloche* le mercredi 6 juillet, plus de deux semaines après la mort de Jules. En même temps qu'il lui rend un hommage sincère, il reconnaît aux deux frères leur rôle de pionniers du naturalisme, "c'était un art tout nouveau, une notation nouvelle de la vie. Le romancier ne procédait plus par le récit simple des faits. Il allait au-delà, dans les profondeurs des êtres [...]". Et comme nul n'est prophète en son pays, ou plutôt à son époque, dans le cas des Goncourt, Zola met en évidence l'indifférence du public à ce moment-là, et que sans doute, "il a peut-être emporté l'idée qu'il s'était trompé et que l'art mentait". Vingt-six ans plus tard, à la mort d'Edmond, l'ambiance est tout autre.

2. Edmond de Goncourt : décédé le 16 août 1896

C'est aussi en été qu'advint la mort de l'aîné, Edmond, 26 ans plus tard, le 16 juillet 1896. Il s'était rendu chez ses amis, les Daudet, dans leur villégiature à Champrosay où il comptait rester quelques semaines. Cet été-là, Edmond cherchait vraiment un havre de paix où il pourrait, entouré des gens qu'il aimait, surmonter les contrariétés déclenchées par son 9^e volume du *Journal* et se remettre de ses douloureuses crises de foie de plus en plus persistantes.

Le tableau ci-dessous reflète la distribution des articles publiés dans les jours suivant le décès d'Edmond de Goncourt : environ deux cent soixante-dix textes de toute extension confondue.

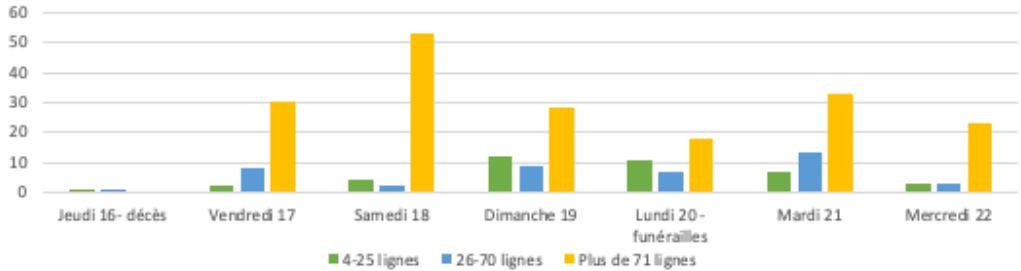


Tableau 2 : Répartition des nécrologies d'Edmond de Goncourt dans la presse

Edmond décède le 16 juillet à 1h30 du matin, selon l'acte de décès publié le lendemain dans *Le Gaulois*. Contrairement à la mort de Jules, celle d'Edmond, subite selon *La Liberté* et *Le Messager de Paris*, surprend son entourage et trouve déjà une place à la première page de ces deux quotidiens parisiens ce 16 juillet. Vraisemblablement, les autres journaux, pris au dépourvu, n'ont pas réussi à insérer cette nouvelle au dernier moment. C'est précisément sous cette rubrique-là ("Dernière Heure" dans *La Liberté* et "Dernières Nouvelles" dans *Le Messager*), que la nouvelle est publiée. Les informations essentielles se répètent dans les deux articles : des données concernant l'auteur, sa naissance à Nancy le 26 mai 1822, la cause de la mort (une congestion pulmonaire), la mention à son frère Jules en ce moment douloureux ainsi que la référence au *Journal*, dont la publication du dernier volume n'est pas exempte de polémique. Comme le texte nécrologique de *La Liberté* est pratiquement trois fois plus long que celui du *Messager de Paris*, il contient plus d'informations concernant la production littéraire, en duo et en solo, des allusions à la passion d'Edmond pour l'art japonais et le nouveau sujet qui va tenir en haleine la société de lettres, l'Académie Goncourt.

Le lendemain de la mort d'Edmond, le vendredi 17 juillet, la disparition de cet homme de lettres va défrayer pratiquement tous les quotidiens de cette journée, certains d'entre eux contiendront même plusieurs articles, rendant hommage au grand écrivain, et ajouteront le portrait de l'aîné des Goncourt, comme *Gil Blas*, *Le Journal*, *La Libre Parole* ou *Le Petit Journal*, entre autres. Certains journalistes vont se limiter aux circonstances de la mort d'Edmond (son arrivée à Champrosay, les journées antérieures ou les symptômes de la maladie, à l'instar d'une chronique), d'autres s'occuperont de l'homme de lettres et du Grenier ou du testament et de l'Académie. Les journalistes n'auront que l'embaras du choix car tout est *journalisable* à un moment pareil.

La plupart des journaux que nous avons examinés contiennent des articles longs, voire de très longs qui occupent plusieurs colonnes et il n'est pas étonnant de trouver plusieurs journalistes signant des articles traitant les différents aspects que nous avons préalablement listés. Le récit de ce qui s'est passé la veille diffère peu d'un journal à l'autre, ce qui varie c'est l'exaltation du journaliste en fonction de son amitié ou de sa filiation littéraire.

Concernant les faits, Alphonse Daudet se fait le chroniqueur d'une mort non annoncée, puisque c'est chez lui que le fatidique dénouement a eu lieu. Daudet, grand ami d'Edmond, est un causeur réputé. Il va jusqu'à rapporter au journaliste du *Journal*, Henri Clergé, le rêve

dont Edmond lui avait fait part, rêve qui, après coup, acquiert tout son sens et confère une touche fantastique à cette intrigue bien réelle : dernièrement “l’image de Jules revenait le visiter la nuit”. Par ailleurs, il rapporte les journées qu’Edmond a passées à Champrosay, depuis son arrivée, le samedi 11 juillet, jusqu’au jour du décès. Il raconte la journée précédente dans les moindres détails. Edmond avait souffert une de ces crises de foie auxquelles il était habitué. Il décida de prendre un bain, qui lui fit plus de mal que de bien. Cependant, il ne voulait pas manquer sa promenade auprès de son hôte, Alphonse Daudet, mais celui-ci lui conseilla de se reposer. Par précaution, Daudet décida de télégraphier au docteur Barrier qui se rendit à Champrosay en fin d’après-midi. Le verdict tomba, il avait une congestion pulmonaire. Ils appelèrent également le médecin du village, de Draveil, le docteur Fort, qui prit la relève pour veiller le malade. Malheureusement, Edmond décède le jeudi à 1h30 du matin. Les faits sont racontés minutieusement dans de nombreux journaux, comme dans *Le Figaro*, par Georges Béhenne. On apprend également que peu de personnes se sont rendues à Champrosay, il ne cite que les amis fidèles d’Edmond et de Daudet, Frantz-Jourdain et Pierre de Nolhac. En même temps, on nous informe que le corps sera mis en bière et transporté à Auteuil “aujourd’hui”, ce jour-là, le vendredi.

Les pages du 17 juillet se remplissent également de témoignages de journalistes qui racontent les anecdotes vécues auprès de cet homme de lettres qui, avec son frère, marcha dans le sillage littéraire de Flaubert. Ganteaire³ du *Gil Blas* ou Jules Hoche, du *Le Journal*, racontent des visites rendues à Edmond ainsi que quelques bribes de discussions. D’autres journalistes se rendent également chez les amis du défunt pour recueillir les premières impressions, chez Daudet comme nous l’avons déjà mentionné ou chez l’auteur des *Rougon-Macquart*. Ganteaire se rend chez ce dernier pour connaître son opinion sur celui qu’il considérait comme étant le “maître”, il ne peut s’empêcher de chercher des détails savoureux en se remémorant la prétendue brouille qui avait toujours plané sur le triangle Goncourt, Daudet et Zola. E. Bois-Glavy se rendit également à Médan pour demander au maître des lieux d’écrire un article sur Goncourt. Zola, qui venait de mettre fin à sa collaboration avec le *Figaro*, était “bien résolu à n’écrire [actuellement] quoi que ce soit au sujet de quoi que ce soit”.

Les épithètes marquant le rôle de leader, de précurseur de la rénovation de l’écriture, ne tarissent pas dans les journaux de ce jour-là, c’est “le maréchal des lettres”, d’après Paul Margueritte (dans le *Gil Blas*) ou “le vieux Maître”, pour François Coppée et “pour tous ceux qui tiennent une plume avec le souci de perfection”, dans *Le Journal*, car il a conduit les jeunes vers une nouvelle façon de raconter la réalité laissant loin derrière eux les idées romantiques qui ne rendaient pas service à la complexité de cette deuxième moitié du XIXe siècle. D’autres journalistes comme Henry Fouquier dans *Le Figaro* analysent de manière exhaustive et exclusive la vie littéraire de Goncourt, ou Arsène Alexandre qui, dans le même journal, se penche sur l’homme artiste, dans sa plus large acception, puisqu’il possédait la vision et l’écriture d’un artiste.

Des journaux, comme *Le Matin*, font également allusion au banquet qui avait eu lieu 18 mois avant en hommage à Goncourt qui venait d’être nommé officier de la Légion d’honneur. C’est aussi le moment de remémorer Jules, et de louer l’amitié qui unissait Goncourt et Daudet. Il va

3 Pseudonyme sous lequel se cache Édouard Ducret.

même jusqu'à reconnaître dans son *Journal*, le 25 février 1892, que "les Daudet [sont] les seuls êtres que j'aime" (Goncourt III 1956 : 671). Toutefois, les articles nécrologiques n'hésitent pas à mettre en avant les détails malveillants tels que la prétendue brouille entre les Daudet et Edmond de Goncourt suite à la publication du 9^e volume du *Journal*. Un autre banquet est remémoré dans certains journaux, comme dans *Le Petit Moniteur universel*, le dîner en hommage à Eugène Fasquelle. Zola montre un respect profond et sincère vis-à-vis du maître. Il avait été désigné pour présider le banquet, mais s'efface devant Edmond, "la place d'honneur ne pouvait appartenir qu'à mon illustre et vénéré Maître, prince des Lettres françaises".

Le lendemain de la mort d'Edmond, les spéculations sur l'Académie qu'il avait prévu de créer avec son frère sont lancées. Daudet rappelle, dans plusieurs journaux, l'existence des propos malveillants sur leur amitié soi-disant intéressée, qui affirment que ce n'était pas un hasard s'il avait été nommé légataire universel. Heureusement, Goncourt coupa court à ces élucubrations qui gênaient son ami. Néanmoins, à la mort d'Edmond, la boîte de Pandore s'ouvre enfin : le testament et l'Académie Goncourt vont être des sujets juteux dans les journaux qui prennent part à la composition des listes des candidats.

En dépouillant les journaux de cette journée qui a suivi le décès d'Edmond, les erreurs persistent : *La Presse* fait naître Edmond à Paris le 17 décembre 1830⁴ et date la mort de Jules en 1869, des erreurs de datation et de lieu de naissance apparaissent dans *La Démocratie du Cher*, *La Dépêche de Toulouse*, *Le Soir* ou *Le Peuple du soir*, ainsi que d'autres erreurs concernant le montant du prix "destiné à rémunérer une œuvre d'imagination"⁵ (Deffoux 1929: 190), la cause de la maladie de la mort d'Edmond⁶ ou, dans *Le Figaro*, Henry Fouquier qui déclare que *Charles Demailly* "évoque le milieu médical", alors qu'il s'agit d'une peinture du milieu journalistique.

Le samedi 18 juillet, les journaux vont se faire l'écho de ce qui s'est passé la veille, le vendredi 17 : le corps d'Edmond avait été mis en bière, puis avait quitté, à 17h, Champrosay en direction d'Auteuil, où se trouvait la maison de l'artiste. De longs articles se succèdent dans les journaux : des hommages élogieux, normalement signés par des amis du défunt, d'autres se limitent à exposer des faits, en général, ce sont des articles qui ne sont pas signés, que l'on retrouve dans *Le Public*, *L'Estafette* ou *La Croix*, ce dernier ne cache pas une certaine animosité envers le personnage. Toujours est-il que certains journaux, comme *L'Écho de Paris* (article signé par Édouard Conte) ou *Le XIXe siècle* rapportent principalement les faits de la journée du 16 et non de celle du 17. D'ailleurs, d'après ce dernier article, "la mise en bière aura lieu aujourd'hui dans la matinée".

De nombreux articles signés par des amis vont louer la figure du maître, comme Henry Bauer dans *L'Écho de Paris*, dans lequel il rappelle l'injustice dont Edmond avait été victime lorsqu'il avait entendu les mauvaises langues soutenir que le talent des siamois résidait uniquement dans Jules. Ils contiendront des détails biographiques, sur les réunions au grenier, sur les principales dates et œuvres la vie littéraire, sur l'amitié qui le liait à Daudet ou encore sur l'échec d'*Henriette Maréchal*. Dans le *Journal*, Gustave Geffroy et Jean Lorrain vont exalter l'artiste mais aussi l'homme épanoui dans la solitude à laquelle il s'était vu

4 Il s'agit de la date de naissance de Jules, puisqu'Edmond est né le 26 mai 1822.

5 *La Liberté* dévoile le montant du prix, 6000F, alors que le prix est de 5000F.

6 Pour *Le Journal des débats politiques et littéraires* Edmond aurait succombé à une congestion cérébrale.

contraint à la mort de son frère. C'est aussi dans le *Journal* que Ladislav Loevy signe le portrait d'Edmond sur son lit de mort.

Les quotidiens regorgent d'hommages à l'homme, mais surtout d'éloges à sa production littéraire et à son rôle, ou plutôt au rôle des deux frères, précurseurs du roman de cette deuxième moitié du XIXe siècle, "ils inventèrent le roman expérimental et documentaire" comme le souligne Victor de Cottens dans *Le Public*.

Concernant les événements de la journée précédente, certains journaux contiennent plus d'informations que d'autres, comme par exemple *Le Gaulois*, dont l'article est signé Henry Lapauze. Outre les informations de la veille, l'arrivée du corps à la maison d'Auteuil où il fut veillé par des amis, parmi lesquels se trouvaient Octave Mirbeau, Lucien Descaves et Paul Alexis, il nous apprend que la cérémonie aura lieu sans doute lundi et que des discours seront prononcés par des proches des Goncourt. Daudet ne pouvant pas parler sur la tombe de son ami à cause de sa santé fragile, ce seront donc Zola, Victor Sardou, le président de la société d'auteurs dramatiques, et Raffaelli qui seront appelés à prononcer les discours d'adieux. Charles Bardin, du *Gil Blas*, est témoin de l'arrivée du cercueil à la villa du boulevard de Montmorency, à Auteuil. Il y retrouve Pélagie, la fidèle servante qui monte la garde en attendant le cercueil de son maître. Elle le connaît mieux que personne, et ne peut s'empêcher de se montrer contrariée car les choses ne se sont pas déroulées comme son maître l'entendait : "Il ne voulait pas être habillé et il l'est". Il aurait souhaité un enterrement comme celui de M. de Nittis, "il voulait être en chemise seulement... pour ne pas arriver comme un polichinelle devant le bon Dieu...".

Un nouveau mystère plane sur le testament : combien de testaments aurait rédigé le maître d'Auteuil ? Le notaire d'Edmond, M^e Duplan avait conseillé à celui-ci "de prendre ses dernières dépositions sous une autre forme, plus légale, si l'on peut dire". Cependant, il n'aurait pas remis au notaire le nouveau testament. Par ailleurs, le notaire a fait parvenir à Daudet une enveloppe sur laquelle on peut lire "codicille à mon testament". Georges Béhenne, dans *Le Figaro*, ne cache pas l'inquiétude que pourrait produire "la requête d'un lointain héritier qui méconnaisse [la volonté de Goncourt] pour détruire tant de beaux projets", car il pourrait mettre fin à l'Académie Goncourt avant que celle-ci ne voie le jour. La naissance de l'Académie s'augure difficile !

De même, les spéculations sur les candidats formant partie de celle-ci sont au rendez-vous ce jour-là. Les pronostics sont ouverts, *La Croix* anticipe le nom de Zola, alors qu'il a été biffé depuis longtemps, plus précisément depuis 1890 lorsqu'il avait osé présenter sa candidature à l'Académie des Immortels. Le quotidien *Paris* inclut deux articles dont celui qui se trouve à la première page du journal ne s'occupe que du testament, intitulé *Le testament de M. de Goncourt*, signé H. de W. Le journaliste décrit une scène qui rappelle *La Curée* de Zola, lorsque les appétits sont lâchés et qu'il faut happer sa part, "des appétits et des ambitions s'éveillent et vibrent follement, sous de douces apparences, autour du cadavre du vieux gentilhomme de lettres". Justement, les hommes de lettres sont aux aguets, et se sont rendus chez le notaire, on parle même de "procession de littérateurs. Dans l'escalier, une double théorie d'écrivains, l'une montante, l'autre descendante, n'a cessé de se mouvoir. Les mines des arrivants étaient anxieuses ; celles des partants déconfités". Ce ne sont pas les listes de candidats potentiels qui manquent !

Des erreurs sont aussi présentes deux jours après la mort de l'aîné des Goncourt, les journaux, comme l'*Estafette*, *Le Public* ou *La Justice* (des articles non signés) continuent à attribuer le jour et le lieu de la naissance du cadet à l'aîné des frères. Le problème de datation des journaux est flagrant dans *Le Journal des débats politiques et littéraires*, lorsque le rédacteur attribue les faits du mercredi au jeudi, alors que Goncourt est décédé, "Jeudi, il fut pris de frissons. Il voulut, en dépit des conseils de ses amis, prendre un bain", ou le journal *La Cocarde*, d'après lequel Edmond aurait pris un bain hier matin (jeudi et non pas mercredi). Ce sont pratiquement mot à mot les mêmes articles qui circulent dans des journaux différents.

Le dimanche 19 juillet, les journaux auraient dû rapporter les événements de la journée précédente, c'est-à-dire la journée dédiée à veiller le défunt et à ouvrir le testament, car il a finalement été ouvert samedi, si l'on s'en tient aux informations du *Matin* qui résume dans les moindres détails les dispositions du testament. Cependant, la plupart des journaux n'ont pas ces informations, la journée va être marquée à nouveau par des spéculations.

Certains journaux à tirage national continuent de publier des articles sur la mort d'Edmond de Goncourt en prêtant attention à différents éléments, comme ceux des journées précédentes : les circonstances de la mort, les œuvres, les artistes, le Grenier, le testament, etc. On retrouve curieusement des articles déjà publiés : les deux articles des quotidiens *Le Mot d'ordre* ou du *Réveil* sont exactement les mêmes que ceux de l'*Écho de Paris*, de la veille, mais ils ne sont pas signés (dans le journal du 18 les articles appartiennent à Édouard Conte et à Georges Bonnamour). D'autres continuent avec leurs hommages particuliers, comme *L'Écho de Paris*, avec l'article de Lucien Descaves dont le titre, *Notre Maître*, se révèle être une véritable déclaration de reconnaissance et d'admiration envers le maître des nouvelles générations de lettres.

Les journaux régionaux font allusion à la carrière d'Edmond ou au déroulement des funérailles, on relève un manque d'exactitude ou des articles un peu vagues. *Le Petit Courrier*, distribué dans le département de Maine-et-Loire, donne les noms des candidats potentiels qui siégeront à l'Académie et, d'un coup, élimine les problèmes du legs des Goncourt car les opérations sont très simples : "la fortune du défunt est divisée en autant de parts qu'il y a de membres de l'Académie. Chacune de ces parts constitue une rente viagère pour son titulaire". *Le Phare des Charentes* publie aussi un texte nécrologique avec les principales informations, mentionnées à moult reprises, mais sans parler des derniers événements. Un autre journal régional, *L'Indépendant rémois*, fait paraître un article plus long, mais c'est le même que celui qu'Henri Fouquier écrivit pour *Le Figaro* le 17 juillet. *L'Union libérale de Tours* publie un article nécrologique plus long, mais sans apporter aucune information relative à l'actualité, c'est un article purement informatif étant donné que la date du décès n'est pas précisée, ce qui vient confirmer une fois de plus la difficulté à dater les événements.

Les erreurs de datation⁷ persévèrent dans de nombreux journaux, l'article d'Édouard Conte dans *L'Écho de Paris*, détaille la journée du 17, et non pas celle du 18, même s'il dit bien "hier". Pour bien comprendre le déroulement des événements, il faut se référer aux

7 Les erreurs de datation sont nombreuses et parfois on a du mal à ordonner chronologiquement les faits. *Le Constitutionnel* déclare que "hier après-midi a eu lieu la mise en bière. Le corps a été ramené à Paris dans un fourgon des pompes funèbres", *L'Intransigeant* affirme que le corps "a été mis en bière hier à trois heures et demie à Champrosay". Selon *La Lanterne*, "le corps d'Edmond de Goncourt est resté jusqu'à hier après-midi dans la chambre mortuaire de Champrosay où on l'a photographié".

articles de Charles Bardin dans le *Gil Blas*. Dans son article du 18, il raconte qu’il s’était rendu à Auteuil pour accueillir le convoi qui venait de Champrosay, c’est donc bien le 17 que le défunt est arrivé à Auteuil. Le dimanche 19, la journée qui nous occupe, Charles Bardin relate les faits de la journée précédente, le samedi 18, pendant laquelle il s’est à nouveau rendu à Auteuil. Il nous confie les paroles échangées avec la brave servante des Goncourt, Pélagie, qui a passé la nuit à veiller son maître. Elle a éconduit les amis de son maître qui voulaient y passer la nuit, M. Montesquiou et M. Mirbeau. De nouveaux amis viendront “ce soir” (samedi 18) et “demain” (dimanche 19), “ce soir M. Henry Fèvre et M. Raffaëlli viendront veiller, et demain ce sera le tour de M. Hennique et de M. Mirbeau qui veulent passer la dernière nuit auprès de M. de Goncourt”. À nouveau, elle se montre contrariée, rien n’est à son goût. Si la veille elle n’aimait pas l’accoutrement d’Edmond pour se rendre dans l’au-delà, ce soir-là, c’est le portrait fait par M. Carrière qui ne lui plaît pas, “M. Edmond était plus beau que ça !”. Puis, Charles Bardin, comme tout journaliste qui se respecte, ne perd pas l’occasion pour soutirer des informations à son interlocutrice bien bavarde. Beaucoup de journalistes auraient dû s’adresser à Pélagie au lieu d’avancer à l’aveuglette et d’émettre leurs pronostics sur les candidats potentiels de l’Académie !

- [...] Pour l’Académie, par exemple, je sais bien ceux qu’il voulait : M. Daudet, le premier, naturellement...
- Puis, Gustave Geffroy, Octave Mirbeau, Huysmans, les deux Rosny, Hennique, Paul Margueritte, Descaves...
- Après chaque nom, Pélagie prononce :
- Oui... lui aussi.
Mais le dixième ? Est-ce Rodenbach ? Est-ce Paul Alexis ?
Pélagie ne sait plus.
- M. Rodenbach, peut-être... mais je ne suis pas sûre... Et M. Alexis... M. de Goncourt l’aimait beaucoup, mais je ne crois pas... S’il en avait fallu onze, il aurait été certainement le onzième, mais puisqu’il n’en faut que dix...

Henry Lapauze, dans *Le Gaulois*, nous révèle les dispositions prises pour les obsèques qui auront lieu dimanche. Ainsi, “M. Émile Zola prendra la parole au cimetière, si les discours ne sont point proscrits”. De même on apprend que le corps d’Edmond ne pourra pas être déposé dans le tombeau familial, mais dans un caveau provisoire.

Dans tous les cas, les noms des premiers académiciens commencent à circuler. *La Presse*, à la page 4, a réussi à avoir la liste officielle⁸ des premiers membres car “le testament d’Edmond de Goncourt, déposé chez M^e Duplan, a été ouvert ce matin”. On imagine qu’il a été ouvert le samedi 18 pour que le lendemain, dimanche, les journaux puissent reproduire cette liste, comme *Le Gaulois*, *La Dépêche de Toulouse*, *Le Moniteur universel* (d’après celui-ci, le testament a été ouvert hier matin) ou *L’Express (de Mulhouse)*, entre autres.

Concernant le testament, les doutes sur les légataires universels sont dissipés, *Le Figaro* confirme que ce sont Alphonse Daudet et Léon Hennique, “à charge par eux de consacrer

8 Cette liste est constituée en effet par les membres fondateurs de l’Académie Goncourt : Alphonse Daudet, Huysmans, O. Mirbeau, Rosny aîné, Rosny jeune, Hennique, Paul Margueritte et Gustave Geffroy.

l'héritage de Goncourt à la fondation de l'Académie". Cependant, une nouvelle question surgit suite au testament : celle de l'aspect pécuniaire ! Tous les journalistes deviennent tout à coup des experts financiers et s'aventurent à faire la liquidation des biens en tout bien tout honneur ! Pour De Saint-Maurice, du *Soir*, "la fortune d'Edmond de Goncourt est loin d'atteindre le chiffre annoncé : il possédait environ 250 000fr. argent, et ses collections, tant vantées, ne peuvent valoir plus de 60 à 80 000fr".

Le lundi 20 juillet vont avoir lieu les obsèques. Il faudra évidemment attendre le mardi 21 pour pouvoir lire dans la presse ce qui s'est produit ce jour-là. Le testament sera à nouveau à l'ordre du jour de tous les journaux ainsi que les préparatifs des obsèques. D'autres journaux n'hésitent pas à remplir leurs feuilles avec des articles rendant hommage à l'aîné des Goncourt, des articles déjà publiés la journée précédente, comme celui de Lucien Descaves dans *L'Écho de Paris*, sont repris dans *Le Mot d'ordre* ou *Le Réveil*, mais ils ne sont pas signés. De même, l'article du *Parisien* de cette journée n'est autre que celui qui apparaît dans *Le Courrier du soir* du 19 juillet ou l'article du dimanche 19 de Gustave Geffroy publié dans *Le Journal* est repris le lundi 20 par *La Justice*. Cependant on retrouve des articles inédits, comme par exemple celui publié dans *La Dépêche (de Toulouse)*, signé Léon Millot, qui rend hommage aux deux frères, qui demeureront "parmi les quatre ou cinq maîtres de la littérature contemporaine". De manière générale, les informations dont disposent les journaux régionaux ont un grand retard par rapport au déroulement des événements⁹ ou n'ont rien d'inédit.

La plupart des journaux résument les idées essentielles du testament telles que les pensions de cet aéroplane, le prix au meilleur romancier, l'éventualité de ne pas pouvoir créer l'Académie à cause de la mésentente entre les membres ou d'autres problèmes, les différents legs laissés à ses amis, etc. Une information qui fera du bruit et qui retardera la constitution de l'Académie, c'est l'exclusion des parents des Goncourt du testament. *Le Figaro*, entre autres journaux, cite le passage concernant cette disposition.

L'exclusion de mes parents dans ces dispositions testamentaires n'est une marque ni de mésestime ni de manque d'affection. Je les aime et les estime. Mais je les sais tous dans des situations de fortune qui les dispensent de l'aide que mon héritage pourrait leur donner, et, en faisant de ma fortune l'usage que j'ai résolu, j'obéis au vœu qui fut le plus cher à mon frère et à moi.

La question pécuniaire est à nouveau soulevée : y aura-t-il suffisamment d'argent pour mettre en marche cet ambitieux projet ? *Le Siècle* émet ses réserves et ne peut s'empêcher de le mettre noir sur blanc, "est-ce que M. de Goncourt ne s'est pas illusionné sur la valeur de ses collections et le produit de leur vente sera-t-il suffisant pour subvenir à d'aussi magnifiques largesses !"

Des informations concernant les obsèques vont arriver à la rédaction des journaux qui en feront part à leurs lecteurs. *La Presse* mentionne une information publiée la journée précédente, le fait que le corps d'Edmond ne pourra pas être déposé dans le caveau où se trouvent ses parents et son père.

9 Voir *L'Union libérale* (de Tours), *La Démocratie* (journal de Bourges).

Le mardi 21 juillet, les journaux devraient retracer minutieusement ce qui s'est passé la veille, c'est-à-dire les obsèques d'Edmond. À nouveau, ils ne se limiteront pas qu'à cela.

La Presse, ainsi que de nombreux journaux comme *Gil Blas*, *La Patrie*, *Le Soir* ou *Le Petit Moniteur universel*, parmi tant d'autres, vont décrire dans les moindres détails ce qui s'est passé la journée des obsèques : depuis l'accueil par Pélagie des amis ou des visiteurs qui tenaient à accompagner le maître des lettres dans ces derniers jours, le cortège secondé par une compagnie du 36^e d'infanterie qui rendait les honneurs militaires au défunt, les amis et hommes de lettres qui l'accompagnaient, l'absence d'Alphonse Daudet, le discours prononcé par Zola, le service religieux qui s'est terminé à 1h, puis le cortège est reparti vers le cimetière Montmartre. Là, Zola prononce un émouvant discours plein de reconnaissance envers les deux frères.

Ils se sont montrés par excellence des initiateurs en tout ce qu'ils ont touché, ils ont donné particulièrement au roman un sens nouveau, une langue, un frisson d'art et d'humanité, une âme que personne n'y avait mis. Avec Stendhal, avec Balzac, avec Flaubert, ils ont créé le roman moderne, tel que nous l'avons trouvé, pour le transmettre nous-mêmes à nos cadets, modifié parce que nous avons pu, à notre tour, y apporter de personnel.

Gil Blas décrit l'ambiance solennelle et émouvante se dégageant de ce cortège conformé par "le Tout-Grenier d'Auteuil et un peu le Tout-Paris artistique". Selon ce même quotidien, le testament a déjà créé des dissensions "à propos des oraisons funèbres ; le peintre Raffaëlli, qui devait parler au nom des artistes, y a renoncé devant les appréciations formulées dans des groupes ; Léon Daudet n'a rien dit au nom de son père".

La confusion de datation n'épargne pas une seule journée. Dans *L'Éclair*, "les obsèques d'Edmond de Goncourt auront lieu à midi, en l'église Notre-Dame d'Auteuil [...]", alors qu'elles ont eu lieu la journée précédente. *La Justice* publie des informations obsolètes : "de nombreux amis se succèdent pour le veiller" dans la maison d'Auteuil alors que cela fait plus de 24 heures que le corps du défunt a été déposé dans un caveau provisoire ! Les nouvelles aussi ont du retard dans les journaux régionaux, comme dans *Nouvelle Bourgogne*, car ils datent la mort du romancier de la veille, "hier, celui-ci est mort à Champrosay". En outre, au lendemain des funérailles, *Le Journal* a commencé à livrer aux premiers souscripteurs du portrait d'Edmond de Goncourt "la plaquette de bronze" signée par Alexandre Charpentier.

Par ailleurs, la polémique continue autour de l'Académie et des deux sièges qui sont restés vacants, ainsi le signale Henry Lapauze dans *Le Gaulois*. Il colporte des dissidences qui vont venir assombrir ce triste moment : la controverse autour des discours prononcés lors des obsèques, les mésententes entre les membres, les rumeurs sur la renonciation à l'Académie Goncourt d'Alphonse Daudet et Paul Margueritte en faveur de l'Académie française. Un grand défi en vue !

Deux jours après les obsèques, le mercredi 22 juillet, les contenus des journaux portent leur attention sur le déroulement chronologique des obsèques dans les moindres détails et sur le discours émouvant de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Il est cependant important de signaler deux articles qui se démarquent du reste : l'article publié dans *Le Gaulois*, *Le*

Grenier raconté par Pélagie, et dans *La Croix, Les obsèques de Goncourt*. Dans le premier article, Pélagie raconte son histoire. Veuve très jeune avec une fille à sa charge et contrainte de travailler pour subvenir à leurs besoins, elle est recrutée par les deux frères en 1868. Elle raconte des épisodes de sa vie avec ses maîtres qui éveillent en elle des souvenirs spécialement douloureux lorsqu'elle remémore la souffrance de Jules. Elle se montre très loquace avec Henry Lapauze qui sait très bien comment s'y prendre pour lui soutirer des informations sur les gens avec lesquels Edmond de Goncourt s'était brouillé. Et la liste devait être longue ! Un seul nom sera avancé : M. Guiches. Il s'agit sans doute de Gustave Guiches, écrivain mineur, qui n'avait pas apprécié le fait qu'Edmond ne lui ait pas donné une meilleure place pour assister à la première de l'une de ses pièces. Henry Lapauze sait que Pélagie pourrait raconter de très belles histoires sur les accointances des Goncourt, elle pourrait même avoir son propre *Journal*. Cependant, il fait preuve de retenue et décide de ne pas insister... pour le moment. *La Croix* s'en prend à l'apostasie d'Edmond et lui reproche les blasphèmes proférés tout au long de sa vie, mais au dernier moment, Edmond n'a pas eu le courage d'aller au bout de ses convictions. Ce qui est toute une leçon pour ces brebis égarées !

Et, nous le constatons, certes sans déplaisir, sinon sans ironie, malgré sa foi au néant, Goncourt s'en est allé avec l'escorte pieuse de cette religion qu'il a bafouée toute sa vie, et sa tombe s'est refermée sous le signe de la croix qu'il avait reniée.

Encore une bonne leçon pour vous, messieurs libres-penseurs.

3. Pour conclure

À la suite du dépouillement de presque 300 journaux, 26 se référant au cadet des frères, Jules, force est de constater que le traitement nécrologique des deux frères, à 26 ans d'intervalle, n'a pas du tout été le même. En détaillant les deux journées précédant et celles suivant les obsèques de Jules, nous avons pu également apprécier la non reconnaissance dont les Goncourt souffraient à cette époque-là. Si certains de leurs collègues romanciers appréciaient leur talent et leur style particulier permettant de rendre compte de la réalité, le public, en revanche, se montrait réticent et peinait à digérer les réalités surdosées qu'ils étalaient dans leurs romans. Toutefois, une reconnaissance tardive a eu lieu à la mort de l'aîné des frères comme nous l'avons constatée à suite de l'analyse des articles nécrologiques. Il est vrai qu'à la fin du XIX^e siècle, Edmond de Goncourt a été reconnu par ses contemporains comme étant "le maître" de lettres de référence, quoique certains de ses détracteurs n'aient pas hésité à se servir de ces articles nécrologiques pour régler leurs comptes avec ces frères peu fréquentables¹⁰.

Par ailleurs, le coup de génie des frères réside dans la création de l'Académie des Dix, non exempte de polémique, aussi bien dans sa constitution que dans sa rivalité avec l'Académie des Immortels, qui a ainsi contribué à consolider et à perpétuer leur nom – grâce au prix Goncourt – jusqu'à nos jours.

10 Comme l'indique le titre de l'œuvre de Pierre Ménard, *Les infrequentables Goncourt* (2021).

BIBLIOGRAPHIE

- DEFFOUX, Léon (1929) : *Chronique de l'Académie Goncourt*. Paris : Firmin -Didot et Cie.
- GONCOURT, Edmond et Jules (1989) : *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. TI-1851-1865. Paris : Robert Laffont.
- (1989) : *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. TII-1866-1886. Paris : Robert Laffont.
- (1989) : *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. TIII-1887-1896. Paris : Robert Laffont.
- MABIN, Dominique (2002) : “La mort de Jules de Goncourt. Lecture croisée du *Journal* des Goncourt et des *Cliniciens ès-lettres* de Victor Segalen”. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*. Vol. : 167-187. [DOI : <https://doi.org/10.3406/cejdg.2002.890>]
- MAKAROVA, Arina (2007) : “La fonction sociale de la rubrique nécrologique. L’annonce de décès à travers la presse des XVIII^e- XIX^e siècles”. *Hypothèses*. Vol.1 : 113-121. [<https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-113.htm> ; 08/09/2022]
- MENARD, Pierre (2021) : *Les Infréquentables frères Goncourt*. Paris : Tallandier.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe de la Universidad de Murcia. Pertenece al grupo de investigación “Escritoras y Escrituras” (HUM753) de la Universidad de Sevilla. Su investigación se centra principalmente en la novela francesa de la 2^a mitad del siglo XIX.

Fecha de recepción: 31-10-2022

Fecha de aceptación: 17-01-2023

THÉÂTRE D'AMOUR DE GEORGES DE PORTO-RICHE FACE À UN NOUVEAU PARADIGME :

« DRAME-DE-LA-VIE »

(*Theater of Love* by Georges de Porto-Riche in front
of a new paradigm: “drama-of-life”)

Tomasz Kaczmarek*

Université de Łódź

Abstract: Georges de Porto-Riche has passed into posterity as an author of the modern drama of sensual and painful love. Compared to the classical tradition of Racine or Corneille, this work seems at first sight to conform to the traditional rules of drama, and more particularly of boulevard theatre. However, from the first plays that are part of the *Theater of Love* (in this case: *Françoise' Luck*, *A Loving Wife*) we are forced to note that the playwright moves away somewhat from the canonical form, choosing certain formal solutions which announce the new dramatic paradigm (“drama-of-life”). The undermining manifests itself above all through the intrusion of epic elements, the shaking of the fable and a new approach to the characters. Rereading the dramas of Porto-Riche allows us to show how the author attacks the Aristotelian “beautiful animal” and how he replaces the traditional hero with a passive and reflective character, processes that anticipate the advent of modern and contemporary drama

Keywords: Georges de Porto-Riche; Theater of love; “drama-of-life”; “ontological drama”; agonistic drama; reflexive character.

Résumé : Georges de Porto-Riche est passé à la postérité comme un auteur du drame moderne de l'amour sensuel et douloureux. Comparée à la tradition classique des Racine ou des Corneille, cette œuvre semble de prime abord se conformer aux règles traditionnelles du drame, et plus particulièrement du théâtre de boulevard. Pourtant, dès les premières pièces qui font partie du *Théâtre d'amour* (en l'occurrence : *La Chance de Françoise* et *Amoureuse*), force nous est de noter que le dramaturge s'éloigne quelque peu de la forme canonique, en

* **Adresse pour la correspondance :** Tomasz Kaczmarek, Instytut Romanistyki (Institut d'Études Romanes). Uniwersytet Łódzki. ul. Pomorska 171/173, 90-236, Łódź. Pologne [tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl].

choisissant certaines solutions formelles qui annoncent un nouveau paradigme dramatique (« drame-de-la-vie »). Le travail de sapes de la forme se manifeste avant tout à travers l'intrusion d'éléments épiques, l'ébranlement de la fable et une nouvelle approche des personnages. Relire les drames de Porto-Riche permet de montrer comment l'auteur s'en prend au « bel animal » aristotélicien et comment il remplace le héros traditionnel par un personnage passif et réflexif, procédés qui anticipent l'avènement du drame moderne et contemporain.

Mots-clefs : Georges de Porto-Riche ; Théâtre d'amour ; « *drame-de-la-vie* » ; « drame ontologique » ; drame agonistique ; personnage réflexif.

C'est aux environs des années 1880 que Péter Szondi date la crise du drame dont l'épuisement se manifeste avant tout par l'intégration dans celui-ci d'éléments épiques, communément jugés étrangers à la pureté générique. De fait, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, plusieurs écrivains, entre autres Ibsen ou Strindberg, rejettent ouvertement les anciennes contraintes dramatiques pour asseoir leurs œuvres sur une nouvelle poétique. Tout en témoignant de la présumée crise, celle-ci annonce un nouveau paradigme qui, à travers une panoplie de moyens *a-dramatiques*, permet de sauver le drame, et non de l'anéantir, comme le prétendent un Adorno ou un Lehmann. Contrairement à ces derniers, Jean-Pierre Sarrazac préfère utiliser le terme moins catastrophique de rupture avec la forme canonique du drame, qui ne signifie point sa mort, mais, au contraire, sa survie et sa réinvention continue qui dure jusqu'à nos jours. C'est dans sa *Poétique du drame moderne* (2012) que Sarrazac définit le passage vers le drame moderne qui s'opère en effet au tournant du XX^e siècle. Or, à l'opposé du « drame-dans-la-vie » ou du « drame absolu » (la forme traditionnelle du genre), le « drame-de-la-vie »¹ se caractérise par l'abandon du conflit entre personnages au profit du conflit intrapersonnel. Dans ce contexte, il ne repose plus sur une relation causale à l'intérieur de l'action, car celle-ci est résolument reléguée au deuxième plan pour privilégier, conformément à la nomenclature de la poétique contemporaine du drame, la « dramaturgie du fragment »². Se concentrant sur l'existence des personnages, les partisans de la nouvelle esthétique brossent des créatures qui ne rappellent plus les anciens héros, capables de faire avancer l'action, mais des personnages en réflexion, passifs ou apathiques, voire abouliques. Dans l'ensemble, cette nouvelle forme dramatique se distingue, aux yeux de Sarrazac, par une « pulsion rhapsodique » qui, n'observant plus les règles classiques, s'agence librement avec diverses structures et différents modes poétiques (dramatique, lyrique, épique...). Il est intéressant à ce propos d'étudier certaines pièces de Georges de Porto-Riche qui, tout en semblant se conformer au modèle dramaturgique de la « pièce bien faite »³, en réalité, s'en éloignent par plusieurs procédés de « dédramatisation »⁴. Nous allons nous pencher sur deux

1 Termes utilisés par Jean-Pierre Sarrazac pour distinguer la forme traditionnelle du théâtre (« drame-dans-la-vie », « drame absolu ») de la nouvelle poétique du drame moderne et contemporain (« drame-de-la-vie »).

2 Le terme forgé par Jean-Pierre Sarrazac pour désigner la dramaturgie contemporaine qui use de la synecdoque s'opposant aux contraintes de la forme canonique du drame.

3 Pièce qui se caractérise par la virtuosité de l'intrigue et l'agencement cohérent autant que logique de l'action.

4 Terme forgé par Jean-Pierre Sarrazac qui signifie la mise en question de la forme traditionnelle du drame. La dédramatisation ne provoque pas la négation du drame en soi, mais met en avant le débordement de la tradition qui empêche la réinvention du genre.

pièces de l'auteur français qui font partie de son *Théâtre d'amour*⁵ : *La Chance de Françoise* et *Amoureuse* où le travail de sape de la forme traditionnelle s'avère manifeste.

Le nom de Georges de Porto-Riche (1849-1930) est tombé dans l'oubli et personne, à part quelques passionnés de théâtre, ne se penche plus de nos jours sur son œuvre prolifique. Néanmoins, de son vivant, le dramaturge a connu une série de succès incontestables (Marx 1912 ; Eloesser 1904). Ses drames portés aux nues semblent même dépasser, aux yeux de la critique, les « exercices cérébraux un peu puérils » (O'Sullivan 1989 : 36) de Luigi Pirandello. Selon Walter Müller, Porto-Riche, considéré comme l'inspirateur de l'art dramatique moderne, « a exercé une influence toujours croissante depuis le moment où il a commencé à écrire » (Müller 1934 : 11). Certains admirent cet auteur qui a étudié tous les recoins de l'amour (Coleman Gay 1921 : 337-351), d'autres, comme Henry Marx, apprécient son originalité qui doit beaucoup au judaïsme de l'écrivain (Marx 1936 : 294). Le dramaturge jouissait d'une renommée irréfutable, mais le nombre de détracteurs égalait celui de ses défenseurs fervents. La critique véhémement le vilipendait pour des raisons d'ordre religieux et moral, tout en dénonçant les prétendues faiblesses de son art dramatique. Dans ce contexte, on signale le style peu clair et souvent plat de ce « Racine juif » (l'expression est d'Henriette Charasson, 1925), les discussions sur l'ascendance (Malachy 2005 : 163-170) de l'auteur rendant compte plutôt de l'antisémitisme littéraire, qui accuse le judaïsme d'avoir envahi le théâtre contemporain, que de considérations substantielles sur l'art dramatique.

Avant de devenir un écrivain renommé, Porto-Riche se fait remarquer par quelques recueils de poèmes et essais dramatiques (*Prima verba*, 1872, *Pommes d'Ève*, 1874 et *Tout n'est pas rose*, 1877) aux accents manifestement romantiques où il exprime déjà sa mélancolie : « dans l'exubérance de sa jeunesse, [il] souffre souvent d'un malaise mental qui lui fait prendre tout en aversion ; en ces moments il pense avec effroi aux longues souffrances futures et, saisi d'un vertige amer, il souhaite la mort » (Müller 1934 : 24). Dans sa monographie dédiée à l'auteur, Edmond Sée souligne aussi les dispositions psychiques du futur dramaturge, voué à la solitude et à la tristesse, qui ont laissé une trace indélébile sur sa riche œuvre : « triste existence, en vérité, et bien faite pour étreindre le cœur d'un enfant assoiffé de tendresse et d'amour » (Sée 1932 : 5). Il n'est donc pas étonnant que le jeune Porto-Riche s'enthousiasme tout d'abord pour le romantisme, puis s'intéresse au naturalisme, tout en restant sous l'influence d'Alphonse Daudet et surtout de Guy de Maupassant (ce dernier va dédier à son ami sa nouvelle *Les Sœurs Rondoli*, en 1884). C'est grâce à l'auteur de *Boule de suif* que Porto-Riche réussit à nuancer son romantisme juvénile sans s'égarer pourtant dans une brutalité naturaliste. Félix Duquesnel, à l'époque directeur de l'Odéon, monte la première pièce de l'écrivain, encore inexpérimenté, *Le Vertige* (1873), qui s'avère un fiasco, mais le même Duquesnel, tout en étant conscient de la médiocrité du drame, lance le nouvel auteur dans le monde du théâtre. De fait, ce texte, en dépit de ses faiblesses, permet à l'écrivain de s'engager dans la voie dramatique. Il a beau lancer encore *Un drame sous Philippe II*, qui s'inscrit dans la tradition du théâtre historique, il va à nouveau essayer un échec. C'est en explorant les rapports sentimentaux et psychologiques au sein du couple qu'il réussit enfin à conquérir le public parisien.

⁵ *Théâtre d'amour* contient quatre de ses meilleures pièces, mais nous avons décidé d'en étudier seulement deux qui se distinguent plus particulièrement par la remise en question de la forme canonique du drame.

De fait, c'est grâce à *La Chance de Françoise* (1888) que Porto-Riche démarre en tant qu'auteur d'un « théâtre de l'amour »⁶ où l'étude psychologique des personnages annonce clairement une nouvelle approche de l'art dramatique, tout en bouleversant les goûts de certains spectateurs. Cette courte pièce en un acte paraît différente de celles écrites dans la première phase de l'activité du dramaturge. André Antoine ne cache pas son engouement pour cette œuvre en constatant lors de sa première, le 10 décembre 1888, au Théâtre Libre : « il y a dans le petit drame de ce nouveau venu une sensibilité, un frémissement, une fièvre que n'avaient point les écrivains du théâtre romanesque de la précédente génération » (Antoine 1921 : 81), tandis que Jules Lemaître, tout en le considérant comme une excellente comédie, déclare qu'il « est quelque chose de plus qu'un acte spirituel et fin » (Lemaître 1891 : 323).

L'intrigue de la pièce semble rappeler l'esthétique du théâtre de boulevard : Françoise aime éperdument son mari, tandis que Marcel Desroches, peintre de talent et homme à femmes, s'octroie le droit de tromper sa conjointe. Qui plus est, il ne verrait pas d'inconvénient à partager en toute franchise avec elle ses conquêtes amoureuses. Entre les époux s'engage un conflit autour de leur vie commune. L'homme désire posséder une femme aussi légitime que douce et surtout compréhensive qui accepterait ses nombreuses escapades nocturnes. Quant à la conjointe, elle fait tout son possible pour bien jouer son rôle de compagne soumise qui, de temps à autre, serait prête à émouvoir son époux inconstant par ses attaques de jalousie. Ce sont surtout les pleurs de Françoise qui remuent le cœur de son époux, convaincu ainsi de la fidélité de sa conjointe. Néanmoins, le dramaturge ne montre pas son protagoniste comme un monstre, car, tout en semblant un homme froid et volage, Marcel ne supporte pas l'idée qu'il pourrait voir souffrir Françoise. Au demeurant, il n'ira pas au-delà de ses déclarations et, en effet, on n'assistera à aucune preuve d'infidélité. Ainsi, l'intrigue de la pièce tourne autour des désillusions et des tristesses de ces pauvres créatures dont les appétences semblent inassouvissables. En se limitant à une présentation sommaire de la fable, on croirait encore que le texte de Porto-Riche ne s'éloigne point de l'esthétique du théâtre de boulevard. Pourtant, en dépit des apparences, le dramaturge dépasse le moule de l'art canonique pour se focaliser sur l'étude de l'âme des individus malheureux, au détriment de l'agencement conventionnel de la fable.

Francisque Sarcey apprécie cette pièce qui, selon la critique, aurait besoin de quelques retouches légères pour être au point, mais il ne manque pas de dénoncer l'absence de précision et surtout « un flottement dans le dialogue » (Sarcey 1888 : 1), tandis que Paul Perret ne va pas au-delà de considérations générales en écrivant que « l'ouvrage de M. de Porto-Riche a [...] de sérieuses qualités, et, par-dessus tout, il a du charme » (Perret 1888 : 2). Les observations de Hendrik Brugmans mettent en lumière les choix de l'auteur qui se situent aux antipodes de la forme canonique. En éprouvant un goût très vif pour la pièce, il remarque qu'« elle est pleine de drame concentré, et tout aussi spirituelle, sensible, tragique et humaine que la vie vécue » (Brugmans 1934 : 25). Le chroniqueur n'a pas tort de saluer cette pochade comme une œuvre particulièrement originale, car, en attirant notre attention sur une approche dramatique secondarisant l'action, elle tourne le dos aux règles canoniques

6 C'est ainsi que le dramaturge intitule ses premières pièces de théâtre.

du genre pour se concentrer non sur l'action au sens traditionnel du mot, mais sur la vie elle-même, le drame agonistique s'effaçant derrière le « drame ontologique »⁷.

En effet, dans la pièce, l'action, au sens traditionnel du mot, s'avère reléguée au second plan, car nous avons affaire à des voix qui expriment le désarroi des protagonistes sans qu'un événement majeur ne bouleverse l'intrigue. C'est dire que le dialogue, censé faire progresser le conflit, semble perdre sa fonction habituelle, au profit d'un recensement de quasi monologues. Qui plus est, à part la confrontation entre les époux, nous ne sommes pratiquement pas témoins d'incidents ou de rebondissements visant à garantir la tension dramatique qui mène directement à la catastrophe. Même l'apparition de Madeleine, l'ancienne amante de Marcel, qui avertit celui-ci des risques qu'il court, car son mari, Guérin, ayant découvert des lettres la compromettant, désire tuer Marcel en duel, n'influe pas sur le déroulement du drame. Cet épisode qui pourrait (ou devrait) potentiellement être un élément déclencheur de l'action, permet uniquement aux protagonistes de se pencher sur l'instabilité de la nature humaine. Il en résulte que ledit incident n'en provoque pas d'autre, mais met en branle des pseudo-monologues intérieurs aux cours desquels les personnages tentent d'exprimer leurs propres réflexions sur la précarité de l'existence humaine. Il serait opportun à ce propos d'évoquer quelques exemples rendant compte de l'approche épique qui se manifeste par le recours à des éléments narratifs dans le dialogue et à une nouvelle approche du personnage.

De fait, le jeune couple, après seulement un an de mariage, semble déjà quelque peu désabusé par la grisaille de la vie matrimoniale, les personnages faisant penser à des êtres résignés à leur condition. Incapables d'agir, ils évitent toute initiative et ne peuvent que s'analyser. Ils se comportent non comme des héros, qui par leurs actions pourraient tenter de renverser le cours des événements, se montrant aptes à changer la situation dans laquelle ils se trouvent, mais comme des « narrateurs » et/ou « témoins » de leur existence aussi morne qu'étouffante. C'est de cette manière que Porto-Riche remet en cause l'un des piliers de l'art dramatique traditionnel, en faisant de ses protagonistes des observateurs capables uniquement de faire connaître leurs sentiments respectifs. Dès le début du drame, nous trouvons maintes remarques des personnages qui annoncent les raisonneurs du drame moderne et contemporain. Françoise semble se détacher de l'action et de sa fonction en déclarant, désabusée : « je ne suis qu'une petite bête, qui aimera le même homme toute sa vie » (Porto-Riche 1926 : 15), tandis que Marcel, ne cachant pas son inclination aux aventures amoureuses, s'exprime comme s'il prenait ses distances par rapport à son rôle : « Personne ne peut dire : J'aime aujourd'hui, j'aimerai demain. Et pas plus toi que les autres » (Porto-Riche 1926 : 15). Ceci ne l'empêche pas de constater que sa jeunesse est depuis longtemps finie et donc que son épouse ne devrait pas craindre une rencontre sérieuse avec une autre femme. Au demeurant, celle-ci le confirme en déclarant avec amertume : « il est mort, enterré, le temps des aventures. Trente-cinq ans, moins de cheveux, un peu de ventre, marié ! » (Porto-Riche 1926 : 10). Tous les dialogues tournent toujours autour de la précarité de la vie commune que les époux n'hésitent pas à révéler parfois à travers des mots triviaux. En voici un exemple parmi tant d'autres :

7 Terme forgé par Jean-Pierre Sarrazac pour désigner la poétique du drame moderne et contemporain qui se focalise sur la vie plutôt que sur l'action. Dans cette perspective, le drame contemporain étudie les méandres de l'âme déchirée et souffrante de personnages au détriment des conflits interpersonnels qui dominent dans la forme canonique du genre.

MARCEL À t'entendre, les gens mariés ne devraient pas vivre ensemble.

FRANÇOISE Peut-être te verrais-je plus souvent si nous n'étions pas mariés.

MARCEL Ce n'est donc pas une joie pour vous, madame, d'être au bras de votre mari ?

FRANÇOISE N'est-ce pas aussi une joie de se dire : il est libre, je ne suis pas sa femme, il n'est pas mon mari ; je ne suis pas le devoir, la chaîne, je suis la fantaisie, l'amour. S'il part, c'est qu'il s'ennuie, mais s'il revient, c'est qu'il m'aime (Porto-Riche 1926 : 13).

L'action de la pièce se construit sur des dialogues qui, tout en ressemblant à des conversations parfois banales, ne contribuent nullement à l'évolution de l'intrigue. De fait, en écoutant pérorer ces personnages malheureux, on a l'impression que, malgré la forme dialogique, ils se lancent dans des soliloques. Chacun désire exprimer son propre mal de vivre. Et quand ils s'emballent à se faire des reproches, ils ne peuvent pas s'empêcher de continuer cet échange afin que l'un ou l'autre ait le dernier mot. Il n'y a pas de « non-dits », une sorte de « sous-conversation » que le lecteur/spectateur pourrait chercher entre les lignes : ils disent clairement et directement ce qui leur déplaît dans cette existence triste à laquelle ils semblent irrémédiablement condamnés. De temps à autre, leurs propos frôlent le comique, mais ils soulignent toujours leur détachement et isolement : « tu déranges mes projets de solitude en restant. Moi qui m'apprêtais déjà à être mélancolique. Il n'y a pas moyen d'être gaie ni triste avec cet homme » (Porto-Riche 1926 : 12). Ainsi, en les écoutant discuter, on a l'impression qu'ils traduisent mot à mot leurs pensées secrètes, comme s'ils s'oubliaient dans leurs discours enfiévrés, tout en dévoilant, l'un à l'autre, leurs animosités mutuelles :

Eh bien, oui ! parfois je m'imagine que le bonheur n'est pas là, dans ces yeux spirituels et j'essaye d'aimer une autre femme ; je me monte la tête pendant quinze jours, je me crois amoureux ; mais dès que j'entrevois ma réussite, quand va sonner l'heure d'un rendez-vous sérieux, je recule, je me dérobe, j'échappe : la chance de Françoise ! Au fond, vois-tu, je ne suis qu'un commenceur. Ce qui te sauve, je ne le comprends pas moi-même. Tantôt c'est une bêtise que lâche la femme exceptionnelle, tantôt c'est une parole divine que tu as su trouver ; et quelquefois aussi, il faut bien en convenir, une chose insignifiante, un rien. Tiens, mercredi j'ai manqué le train et je suis rentré dîner avec toi. Enfin, je ne sais pas quoi, moi ; la chance de Françoise ! (Porto-Riche 1926 : 17)

On pourrait aussi citer un autre exemple qui est la preuve tangible du fait que les soliloques des personnages se greffent sur le dialogue qui n'est qu'un prétexte à la prolifération de pseudo-monologues. En s'entretenant avec Guérin, mari humilié qui ne pense qu'à tuer Maurice, Françoise cherche à dissuader son interlocuteur de commettre ce geste néfaste, tout en dévoilant devant lui ses déboires conjugaux, si intimes qu'ils soient :

je me tourmente, pendant de longues heures. Je me demande où il est, je m'imagine qu'il ne reviendra pas, et quand la porte s'ouvre, quand je l'entends, à la joie folle qui me bouleverse se mêle l'angoisse de l'explication inévitable. Je me suis promis pourtant de ne montrer ni jalousie, ni calme affecté. Mon visage est tranquille, mes paroles sont mesurées. Rien ne me trahit ; mais, hélas ! sa tendresse habile et charmante a bientôt fait de confesser mes inquiétudes, et, dès que j'ai tout dit, il s'arme de mes aveux pour me démontrer mes torts.

Et, les soirs où je ne parle pas, malgré ses provocations, où je suis plus adroite ; ces soirs-là, il me punit de ma sécurité apparente, en me confiant ses escapades, ses tentations (Porto-Riche 1926 : 40).

Ainsi le drame se concentre-t-il sur les relations difficiles du couple amoureux qui finit par se soumettre aux règles sociales. Le vrai sujet consiste à montrer leurs hésitations et craintes face à la vie qu'ils semblent ne pas comprendre. Et c'est au cours de la pièce que les personnages dévoilent devant nous leurs déboires, comme s'ils narraient leur existence par le prisme d'un *observateur* qui tantôt est partie prenante de l'action, tantôt s'écarte de celle-ci. En évitant autant que possible le monologue, l'auteur français semble créer un dialogue dont la dominante se déplace de la communication au présent vers un répertoire de soliloques simultanés. Ayant mis l'accent sur la dimension narrative, le dramaturge secondarise quelque peu l'action dans l'acception usuelle du mot, ce qui semble renforcé par l'absence de grands événements. Ni l'apparition de Madeleine, ni celle de Guérin, son époux outragé, n'impactent le déroulement de l'intrigue, si ce n'est qu'elles constituent une incitation des protagonistes à des réflexions existentielles. Pourtant, il serait erroné de subodorer dans le procédé dramatique de Porto-Riche la volonté de remettre en cause l'action en soi. Il serait plus judicieux d'y voir sa volonté de déplacer tout simplement le poids de l'affrontement interpersonnel (sans y renoncer entièrement) sur le conflit intrapersonnel qui privilégie l'expression des sentiments parfois contradictoires des personnages, l'originalité de cette dramaturgie consistant, en effet, en une coexistence de ces deux approches.

On retrouve une situation analogue dans *Amoureuse*⁸, chef-d'œuvre de Porto-Riche qui, lors de la première, le 15 avril 1891, à l'Odéon, a aussitôt remporté un succès incontestable, peut-être le plus grand dans la carrière de l'auteur. Dans cette pièce, dédiée à Porel et à Réjane, nous assistons à des scènes de la vie conjugale de bourgeois. L'héroïne, Germaine, « la plus cramponnante qui soit au monde » (Bouvret 1891 : 135), semble tourmenter son homme. Depuis qu'ils se sont mariés, il y a huit ans, elle n'a cessé, par une tendresse persistante et sans répit, d'exprimer son amour à l'égard de son mari. Étienne Féraud, un médecin riche qui a fondé à ses frais un hôpital, vit avec cette Germaine qui ne le laisse pas seul, ne serait-ce qu'un instant. Après les noces, les sentiments de l'époux pour sa femme s'amoindrissent tandis que ceux de sa compagne pour lui semblent au beau fixe. Cette façon de vivre exaspère d'autant plus le mari vieillissant qu'il désirerait avoir, comme par le passé, une maîtresse capable d'adoucir son existence morne. Énévéré par la fougue amoureuse de sa conjointe, il va même proposer à son épouse de se trouver un amant. Il faut signaler à ce propos la présence chez les Fériaud d'un peintre minable, Pascal, ouvertement amoureux de Germaine. Lors d'une énième crise conjugale, Étienne va lui proposer de lui « rendre la main » de sa femme, tandis que celle-ci lui promet une vengeance rapide pour ce camouflet. Une fois la menace accomplie, le protagoniste se sent saisi de désespoir à tel point qu'il veut signifier à l'infidèle un congé définitif. Pourtant, avant que le rideau ne tombe, le mari revient sur sa résolution en ouvrant ses bras à sa femme repentante. Ce dénouement, aux yeux de quelques-uns osé, « fit tressaillir d'étonnement la salle de l'Odéon » (Vallin

8 Cette pièce devait d'abord s'intituler *Trop aimé*.

1896), tant une partie du public ne voyait pas d'un bon œil l'émancipation féminine dans le ménage, et ceci deux ans après le succès éclatant d'*Une maison de poupée* d'Ibsen, au Théâtre du Vaudeville.

En dépit de quelques mécontents, à cheval sur les principes moraux, la pièce a eu bonne presse et plusieurs critiques ont salué son originalité. Fernand Bourgeat ne cache pas son admiration pour « cette comédie très moderne » (Bourgeat 1891 : 217) qui aborde des questions sentimentales d'une manière directe et sans tabous, tandis que Jean de Polane constate que la comédie est « avec ses dialogues serrés et pénétrants, une fort intéressante étude psychologique » (Polane 1891 : 2). Dans *La France Théâtrale*, Edouard de Brives apprécie l'œuvre « d'un observateur consciencieux [et] d'un fin psychologue » qui a montré « avec une scrupuleuse recherche de la vérité, les inconvénients de l'amour dans le mariage et la fragilité des choses humaines, leur vanité, leur néant » (Brives 1891 : 3). En plus de ses observations généralement positives, Brives ne manque pas de vanter l'interprétation des acteurs, et plus particulièrement celle de Réjane. Adolphe Bouvret admire aussi l'actrice qui, selon lui, « d'un rôle insupportable [...] a su faire une création hors ligne ». C'est enfin grâce à elle que la comédie dont le « dialogue [...] est pétillant d'esprit et plein d'observation sur le vif » (Bouvret 1891 : 135) a connu un succès éclatant. Auguste Vitu remarque quelques côtés choquants et invraisemblables du drame, que son auteur est loin d'atténuer, mais malgré ses réserves, il constate que « l'ensemble de l'ouvrage est défendu par de brillantes qualités littéraires » (Vitu 1891 : 3). Claude Bralt accueille avec beaucoup plus d'enthousiasme la nouveauté indéniable du drame en déclarant : « aucune œuvre ne suscita plus de commentaires, plus de louanges, plus d'imitations et ne marqua d'une empreinte plus forte l'école dont dérivait ensuite la partie la plus brillante et la plus appréciée du théâtre moderne en France » (Bralt 1908 : 4), tandis que Paul Marcelles aime aussi cette pièce car elle étale « devant nous les lâchetés humaines dont notre pauvre vie est pleine, les concessions sans lesquelles notre société n'existerait plus depuis longtemps » (Marcelles 1891 : 3). Dans le même sillage se situent les observations d'Albert-Émile Sorel qui estime plus particulièrement la psychologie des personnages sortant de l'ordinaire. Mais, en soulignant cette singularité du texte, le critique semble être le premier à remarquer l'annonce d'un nouveau régime dramatique qui remet en question les principes régulateurs de la fable :

Le théâtre, disait-on, est la représentation d'actions ; puis de grandes idées. La vie est une succession de petites actions, souvent peu dramatiques, mais qui déterminent dans les esprits des bouleversements : ainsi le théâtre est artificiel ; telle n'est point la vie et tel n'est point notre cœur. Ne pourrait-on remplacer l'action par la psychologie, en rendant intéressants les menus faits qui ont pour mobiles de grandes souffrances, au lieu de tracer, à grands coups, l'histoire d'actions gigantesques, accomplies par des personnages presque invraisemblables tant ils sont éloignés de nous ? C'est la nouveauté de ce théâtre : l'étude de l'âme y est faite par l'âme. Le sujet même de la pièce est moins captivant que ne sont prenants ceux qui l'exposent (Sorel 1911 : 98).

Cependant, en lisant les chroniqueurs de l'époque, on pourrait croire que, comme dans le cas de *La Chance de Françoise*, l'ouvrage se conforme aux règles de la « pièce bien faite »

façon Eugène Scribe. Pourtant, sous une action qui semble se dérouler d'une manière aussi énergique que causale, se cache un autre drame qui se passe à l'intérieur des personnages. Ainsi, derrière les apparences du conflit interpersonnel qui se manifeste ouvertement entre le couple et l'ami de la famille, se dessine aussi un conflit *intrapersonnel*. Celui-ci, à peine suggéré, se révèle au travers des dialogues. Il est évident que l'usage du dialogue dans *L'Amoureuse* sert à faire avancer l'action. Quand Étienne, au comble de l'exaspération, incite son meilleur ami à prendre sa place auprès de sa femme, sa parole agit et incite à une réaction. L'affrontement verbal entre les époux, qui n'est pas sans rappeler la lutte des sexes omniprésente dans les œuvres de Strindberg de la même époque, se construit sur le conflit direct entre les adversaires. Les deux premiers actes de la pièce semblent en effet observer les contraintes de la forme canonique. Même le troisième, avec une scène magistrale où se manifeste la jalousie de l'homme, pourrait encore faire penser à un énième ouvrage du théâtre de boulevard. Néanmoins, comme nous l'avons signalé plus haut, sous ce dialogue traditionnel qui règle la collision dramatique, se trouve un autre dialogue qui, loin d'exprimer un affrontement interpersonnel, se réduit à un questionnement existentiel. Ne se focalisant plus sur la progression du conflit, celui-ci tient du statique, dans la mesure où les personnages qui prennent la parole, se mettent à dégoïser leur existence quelque peu mélancolique. En d'autres mots, nous assistons à des scènes où s'opère la transformation du dialogue dramatique en dialogue philosophique (Sarrazac 2012 : 268). L'entretien entre Étienne et Pascal témoigne de cette ouverture du dialogue sur des questions existentielles. Ce dernier ne cache pas ses doutes quant à ses talents artistiques. Et il le dit sans ambages : « je me connais. Sais-tu ce que me suggère ma conscience d'artiste ? De me croiser les bras, tout simplement. Voilà le vrai moyen d'éviter les croûtes, car je suis médiocre comme le voisin, comme un tas de gens, médiocre comme toi. Seulement je suis plus modeste » (Porto-Riche 1921 : 150). Et dans la suite de ce dialogue, nous voyons les deux amis qui, chacun à sa manière, expriment leurs détachements et désabusements respectifs :

PASCAL Du talent, tout le monde en a aujourd'hui, ça devient insupportable.

ÉTIENNE Tu n'as donc aucune ambition ?

PASCAL Aucune, et je songe avec épouvante au musée de peinture de province où je serai probablement enseveli un jour ou l'autre, car voilà la gloire qui m'attend.

ÉTIENNE Tiens, décidément, tu n'aimes pas ton art.

PASCAL Je lui préfère l'amour et l'amitié.

ÉTIENNE Les amis nous lâchent et les femmes nous trompent.

PASCAL Attends un peu.

ÉTIENNE Pour ma part, je ne suis complètement heureux qu'à cette table de travail.

PASCAL Aujourd'hui, parce que tu es rassasié.

ÉTIENNE Parce que je vauX davantage.

PASCAL Tu te crois en progrès ?

ÉTIENNE J'ai commencé par l'amour, je finis par la science.

PASCAL Fâcheux pour ta femme.

ÉTIENNE Nous nous sommes peut-être rencontrés trop tard.

PASCAL Le bonheur de l'humanité d'abord, le sien ensuite, n'est-ce pas ?

ÉTIENNE Si je suis utile, son devoir est de s'incliner.

PASCAL Égoïste.

ÉTIENNE Sais-tu bien que mes travaux sur la diphtérie pourraient sauver des milliers d'êtres ?

PASCAL Ils n'ont pas encore abouti, ne t'enflamme pas.

ÉTIENNE Ils aboutiront.

PASCAL Eh bien, après ? la belle affaire ! Quand vous guérissez une maladie, Dieu nous en envoie une autre. Il semble qu'il faille toujours ici-bas le même nombre de fléaux. Autant garder ceux qu'on connaît. Et puis, à quoi bon ? Il y aura éternellement des pauvres et des riches, des coquins qui ont de la chance et de braves gens qui n'en ont pas. Tu peux t'enfermer et travailler, tu peux avoir du génie, tu ne changeras pas le train des choses. Rien ne vaut la peine de rien (Porto-Riche 1921 : 151-152).

La résignation des personnages nous en dit long sur leur statut dans le drame. Loin de rappeler les anciens héros, prêts à s'engager dans de nouvelles aventures, tout en contribuant à l'agencement causal de l'action, les protagonistes de cette pièce semblent se soumettre au destin irrévocable. Bien sûr, nous les voyons tout d'abord disposés à intervenir dans le cours des événements, mais ils déclarent forfait face à la réalité. Germaine aime tellement son mari qu'elle décide de le tromper avec Pascal. Le geste de l'épouse qui, sans aucun doute, devrait être un élément perturbateur de l'action, ne s'avère qu'un épisode qui n'influe pas sur le déroulement de l'intrigue. Pascal accepte les avances de Germaine, car, d'après ce qu'il dit, il l'aime depuis toujours, mais il n'est pas dupe quant à la sincérité des sentiments de celle-ci. Au contraire, il sait bien que la conjointe de son ami se donne à lui juste par vengeance. Et Germaine n'aime pas du tout Pascal, mais son amour-propre blessé, elle est mue par un penchant irrésistible à punir une offense. Les trois personnages se trouvent dans des conditions délicates, chacun étant accablé de tristesse. Au bout de huit ans, Étienne voudrait mener une vie régulière avec une amante, car son amour pour sa femme s'est éteint. On pourrait en déduire que le dramaturge présente l'homme comme un être primaire uniquement accroché à des plaisirs charnels. Pascal ne s'éloigne point de ce schéma. Tout en affichant son faible pour l'épouse de son meilleur ami, il ne reste pas moins attiré par d'autres femmes, et n'hésiterait pas à en profiter, si seulement il en avait l'occasion. Germaine se présente aussi comme une créature sujette à des instincts indomptables. Tout en déclarant son amour pour son compagnon, elle semble se soumettre à ses penchants. Quand l'homme attire l'attention de son ami sur la nature de sa femme, il pourrait aussi s'agir de la nature humaine sans distinction de sexe :

Rassure-toi, elle n'entend pas, ou elle fera comme si elle n'avait pas entendu. L'être qui nous aime n'est pas toujours si pressé de connaître le fond des choses. C'est un détail, pourvu qu'on soit là, pourvu qu'il vous possède. On peut mourir d'ennui à ses côtés, on peut exécuter ses caresses, il ne s'en aperçoit pas, il ne veut pas s'en apercevoir : sa discrétion calculée est aussi odieuse que sa curiosité (Porto-Riche 1921 : 202).

Porto-Riche s'érige presque en naturaliste en brossant des êtres condamnés à vivre ensemble. Dès lors, ces créatures font penser à des personnages passifs ou réflexifs qui, dému-

nis de tous les attributs actifs, ne peuvent que témoigner de leur existence malheureuse. Le dramaturge ne juge pas ces individus aussi abouliques que philosophes, il semble peindre ces misérables désarmés face à des instincts néfastes qui les rongent douloureusement. Ils sont jetés dans ce monde et sans secours. C'est pourquoi, ces êtres « sans qualité » ne sont pas capables d'agir afin d'améliorer leur situation précaire et, au lieu de s'insurger contre les obstacles, ils préfèrent se plier à leur destin :

Ah ! pourquoi l'inquiétude et la jalousie m'ont-elles fait rouvrir cette porte ? Pourquoi t'ai-je empêchée de partir ? Par quelle horrible contradiction du cœur suis-je revenu ? Saurai-je m'en aller maintenant ? Hélas ! nous nous sommes déchirés comme deux ennemis, des mots irréparables ont été prononcés, je t'ai méconnue, tu m'as trompé, et je suis là. C'est à croire que nous sommes rivés l'un à l'autre par tout le mal que nous nous sommes fait, par toutes les infamies que nous nous sommes dites. Quel avilissement ! (Porto-Riche 1921 : 265).

La critique de l'époque ne saisit pas toujours ces nouvelles conceptions du personnage, ce qui pourrait paraître surprenant, étant donné que le naturalisme a déjà brossé des créatures ne correspondant pas au paradigme canonique du drame. Malgré cela, les détracteurs de la dramaturgie de Porto-Riche accusent celui-ci d'avoir créé des êtres privés de toute volition, ce qui est en nette contradiction avec l'héritage théâtral français. Dans ce contexte, on explique les prétendues faiblesses de cette œuvre par les origines sémites de son auteur : « On se demande ce qu'il peut y avoir d'enthousiasmant dans les alternatives de désir cru et de nolonté qui caractérisent les messieurs-dames portés à la scène par cette *pronuba* israélite, se prenant pour une vieille bonne de chez nous » (Daudet 1923 : 1). Dans la même veine s'exprime Henriette Charasson qui critique le portrait des personnages brossés par Porto-Riche : « il se complait à peindre des animaux lascifs, peints non comme des êtres exceptionnels, mais comme des individus de type courant » (Charasson 1925 : 23).

Il est incontestable que « l'œuvre de Georges de Porto-Riche est une fatalité amoureuse. Non pas une destinée d'êtres aux yeux crevés, menés dans le désespoir fatal par une Antigone ignorante et peureuse du hasard ; mais une vie qui va, inéluctablement, à sa mort par la douleur d'amour clairvoyante » (Marx 1924 : 17). Les personnages de ce théâtre sont victimes de leurs sentiments ; ils ont beau faire de leur mieux dans leur destin d'êtres chargés et surchargés d'amour, ils finissent toujours par le subir. Dans cette perspective, ces êtres ne rappellent point les anciens héros, compris comme des personnages agissants autant que des agents actifs dans la construction dramatique. Le dramaturge construit ses personnages comme des types dont la psychologie semble échapper à la raison. De fait, ils déconcertent par une nouvelle approche qui s'éloigne des concepts canoniques respectant les critères de la « psychologie » et du « caractère ». On notera à ce propos que c'est la femme qui semble mieux décrite, tandis que l'homme est présenté comme un être primaire, voué exclusivement à ses instincts. Néanmoins, les compagnes de la gente masculine ne divergent pas de celle-ci, car, comme le remarque Jane Misme, « elles s'abandonnent à l'instinct avec une absence sereine de sens moral et de sentiment » (Misme 1902 : 2). Peu importe les différences entre les sexes, Porto-Riche donne vie à des personnages modernes qui, loin des protagonistes tragiques, rappellent les hommes ordinaires, dépourvus de vertus actives :

Le grand mérite de l'auteur d'*Amoureuse* est d'avoir dépouillé le personnage de sa défroque romanesque, de nous l'avoir montré semblable à nous-mêmes, en veston, dans le cadre de la vie quotidienne, en s'attachant bien moins à le situer par rapport à la morale ou au dogme qu'à démonter son mécanisme interne en pratiquant sur lui cette « anatomie sentimentale » qui sert de titre et de lien à toutes les œuvres de l'auteur du *Passé* (Antoine 1951 : 278-279).

En désirant témoigner de l'importance de l'œuvre de Georges de Porto-Riche en France au tournant du XX^e siècle, Claude Bralt n'hésite pas à proclamer : « avec son 'théâtre d'amour' dont *Amoureuse* est le chef-d'œuvre, Porto-Riche a fait plus pour le progrès dramatique que bien des auteurs plus divers ou plus féconds. Avec un rare bonheur, il a creusé le filon qu'il avait choisi » (Bralt 1908 : 4) ; et Henri de Régnier de saluer « l'œuvre du grand dramaturge à qui le théâtre contemporain doit un de ses renouvellements » (Régnier 1931 : 128). Contrairement à ces propos pleins d'enthousiasme, le dramaturge, dont l'étoile commence à pâlir de son vivant, est aujourd'hui considéré comme un représentant du théâtre de boulevard où le thème de l'amour occupe une place primordiale. Seulement, tout en abordant cette problématique, l'auteur français semble se détacher quelque peu des contraintes formelles de l'art dramatique. Il faut préciser qu'en analysant ses deux pièces, nous sommes loin de prétendre que cette production se révèle révolutionnaire, mais il n'en reste pas moins vrai que le *Théâtre d'amour* représente certaines failles corroborant la thèse de l'éloignement de l'auteur du *Bonheur* des prérogatives du « bel animal » aristotélicien. À partir de sa première pièce, *La Chance de Françoise*, Porto-Riche propose un dialogue qui, au lieu d'accélérer le déroulement de l'action, tout en assurant la tension dramatique, ne se limite qu'à répertorier les remontrances, tantôt de la femme, tantôt du mari. Le dialogue, censé faire progresser le conflit, semble s'effacer derrière un répertoire de pseudo-monologues de créatures désabusées. Qui plus est, l'action au sens traditionnel du mot semble reléguée au deuxième rang, car, malgré l'affrontement entre les époux, rien de spectaculaire ne se passe, comme si le dramaturge voulait nous présenter les deux adversaires persistant uniquement à exprimer leurs animosités respectives sans qu'ils soient capables d'une action quelconque. Dans *Amoureuse*, nous assistons à une situation analogue, sauf que, contrairement à la pièce précédente, ici, l'héroïne passe à l'acte et trompe son époux avec son meilleur ami. Pourtant, du point de vue dramaturgique, cet épisode ne contribue pas à bouleverser l'agencement de l'action, puisque les protagonistes paraissent incapables de se quitter et décident de continuer leur vie commune. Ici aussi, le dialogue en tant qu'échange au présent s'amenuise en faveur des soliloques qui entament l'évolution de la fable. Si l'action, dans l'acception classique du terme, est mise à mal, c'est aussi à cause des personnages qui ne sont plus des héros vaillants, aptes à intervenir et donc faire avancer l'action, mais se présentent comme des êtres passifs, réflexifs et abouliques. À cet égard, démunis de leurs attributs actifs, les protagonistes de Porto-Riche ressemblent, toutes proportions gardées, à des personnages qui pullulent dans le drame moderne et contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTOINE, André (1921) : « *Mes souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*. Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, Éditeurs.
- ANTOINE, André-Paul (1951) : “Visage d’hier et d’aujourd’hui : de Curel à Porto-Riche”, *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre, 714-729.
- BOURGEAT, Fernand (1891) : “Théâtres”, *L’Univers illustré*, 2 mai.
- BOUVRET, Adolphe (1891) : “Théâtres”, *Journal des Artistes*, 10 mai.
- BRALT, Claude (1908) : “Comédie-Française – reprise de *l’Amoureuse*”, *La Rampe*, 20 septembre.
- BRIVES, Edouard de (1891) : “Chronique”, *La France Théâtrale*, 1 mai.
- BRUGMANS, Hendrik (1934) : *Georges de Porto-Riche : sa Vie et son Œuvre*. Paris : Droz.
- CHARASSON, Henriette (1925) : *M. de Porto-Riche ou le Racine juif*. Paris : Édition du Siècle.
- COLEMAN GAY, Robert Jr. (1921) : “Porto-Riche : pathologist of love”, *Texas Review*, n° 4, 337-351.
- DAUDET, Léon (1923) : “Porto = Juif de l’Académie française”, *L’Action française*, 25 août.
- ELOESSER, Arthur (1904) : *Literarische Portraits aus dem modernen Frankreich*. Berlin : S. Fischer.
- LEMAÎTRE, Jules (1891) : *Impressions de théâtre*, cinquième série. Paris : Lecène, Oudin et C^{ie}, Éditeurs.
- MARCELLES, Paul (1891) : “Première représentation”, *La Petite presse*, 27 avril.
- MARX, Claude-Roger (1912) : *Georges de Porto-Riche*. Paris : E. Sansot.
- MARX, Henry (1924) : *Georges de Porto-Riche son œuvre*. Paris : Éditions de La Nouvelle Revue Critique.
- (1936) : “Figures juives : Georges de Porto-Riche”, *L’Univers israélite*, 31 janvier, 294-295.
- MALACHY, Thérèse (2005) : *Georges de Porto-Riche : Racine juif ou racines juives. Perspectives* n°12, Jérusalem : éd. Magnès.
- MISME Jane (1902) : “Les Héroïnes de M. de Porto-Riche”, *La Fronde*, 2 juillet.
- MÜLLER, Walter (1934) : *Georges de Porto-Riche 1849-1930. L’Homme – Le Poète – Le Dramaturge*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- O’SULLIVAN, Dennis (1989) : “Question(s) de rencontre”, *Jeu, revue de théâtre, Le théâtre dans la cité*, n° 50, 34-39
- PERRET, Paul (1888) : “Revue dramatique”, *La Liberté*, 17 décembre.
- POLANE, Jean de (1891) : “Chronique théâtrale”, *Le Pays*, 5 mai.
- PORTO-RICHE, Georges de (1921) : *L’Amoureuse*, in *Théâtre d’amour*. Paris : Librairie Ollendorff.
- (1926) : *La Chance de Françoise*, in *Théâtre d’amour*. Paris : Albin Michel.
- RÉGNIER, Henri de (1931) : *Nos rencontres : Sully Prudhomme, José-Maria de Heredia, Paul Verlaine, Villiers de l’Isle-Adam, Judith Gautier, Paul Adam, Jules Laforgue,*

Ephraïm Mikhael et Pierre Quillard, Marcel Schwob, Georges de Porto-Riche, Vicomte de Guerne, Robert de Bonnières, Robert de Montesquiou-Fezensac, Swinburne et Heredia, les portraits de Mallarmé et les peintres, Louis Ménard et Leconte de l'Isle, une journée avec Barrès. Paris : Mercure de France.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2012) : *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès.* Paris : Seuil.

SARCEY, Francisque (1888) : “Chronique théâtrale”, *Le Temps*, 17 décembre.

SÉE, Edmond (1932) : *Porto-Riche.* Paris : Firmin-Didot et C^{ie}.

SOREL, Albert-Émile (1911) : *Essais de psychologie dramatique. Henry Becque, Paul Hervieu, Émile Fabre, Georges de Porto-Riche, Maurice Donnay, Jules Lemaître, Henri Lavedan, François de Curel, Brieux.* Paris : E. Sansot & C^{ie}.

VALLIN, Albert (1896) : “Amoureuse ! compte-rendu analytique”, dans [*Amoureuse !*, comédie de Georges de Porto-Riche : défets de programme].

VITU, Auguste (1891) : “Premières représentations”, *Figaro*, 26 avril.

NOTICE ACADÉMIQUE-PROFESSIONNELLE

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et les littératures française et italienne à l'Université de Łódź (Institut d'Études Romanes). Soutenu à l'Université Paris IV en 1999, sa thèse s'intitule *Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique* ; son habilitation a porté sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Il est l'auteur de cinq monographies sur le théâtre français de contestation sociale, de trois autres sur l'œuvre d'André de Lorde, de deux dédiées au lexique italo-polonais dans le domaine des arts du spectacle et de nombreuses publications sur les théâtres français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.

Date d'envoi : 01-07-2022

Date d'acceptation : 17-10-2022

1922, ANNUS MIRABILIS DE LA LITERATURA:
**LOS VAIVENES DEL CANON, ENTRE LA
RETAGUARDIA Y LA VANGUARDIA**
(1922, *annus mirabilis* of Literature:
the Fluctuations of Canon, between Rearguard and Avant-garde)

Carmen María López-López*
UNED

Abstract: *1922* (2022), the latest novel by Antonio Rivero Taravillo, pays homage to different literary milestones that occurred in the *annus mirabilis* of literature, to recreate the aesthetic crossroads of a cultural context in which literary disputes between tradition and avant-garde appeared. This is a particularly rich year from the literary point of view with the publication of *Ulysses* by Joyce and *The Waste Land* by T. S. Eliot. Paris, as the European capital of great literary effervescence, brings together the lives of extraordinary personalities such as J. Joyce, T. S. Eliot or E. Pound. This study reflects on dynamic canonicity, critical reception, rearguard and avant-garde, and narrative simultaneity, in order to rethink the circuit of literary communication a century later.

Keywords: 1922, Antonio Rivero Taravillo, Paris, Canon, Rearguard, Avant-garde.

Resumen: *1922* (2022), la última novela de Antonio Rivero Taravillo, rinde homenaje a distintos hitos literarios sucedidos en el *annus mirabilis* de la literatura para recrear así las encrucijadas estéticas de un contexto cultural en que asomaban las querellas literarias entre la tradición y la vanguardia. Este es un año especialmente rico en lo literario con la publicación de *Ulises* de Joyce y la *Tierra baldía* de T. S. Eliot. París, como capital europea de gran efervescencia literaria, reúne las vidas de personalidades extraordinarias como J. Joyce, T. S. Eliot o E. Pound. Este estudio reflexiona sobre la canonicidad dinámica, la recepción crítica, la retaguardia y vanguardia, y la simultaneidad narrativa, con el fin de repensar el circuito de la comunicación literaria un siglo después.

Palabras clave: 1922, Antonio Rivero Taravillo, París, canon, retaguardia, vanguardia.

* **Dirección para correspondencia:** Carmen María López López. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Facultad de Filología. P.º de la Senda del Rey, 7, 28040. cmlopez@flog.uned.es

1. Introducción. 1922, *annus mirabilis* de la literatura

En 1922, París era una fiesta. París, como capital europea de gran actividad literaria, reunió ese año las vidas de escritores como J. Joyce, T. S. Eliot, W. B. Yeats o E. Pound, abandonadas todas ellas por este último, quien podría considerarse siguiendo el símil empleado por Dante en la *Comedia, il miglior fabbro*¹, un “maestro de la orfebrería poética” (Rivero Taravillo 2022: 41) o una “enciclopedia viva de literatura” (2022: 15), el escritor que habría de canalizar las obras más valiosas para que lleguen a los destinatarios que las esperan. Mediante procedimientos artísticos que cruzan la ficción y no ficción, la recreación biográfica y la fabulación literaria, en *1922* (2022) Rivero Taravillo rinde homenaje a distintos hitos literarios acaecidos hace un siglo, en la memorable fecha de 1922, *annus mirabilis* de la literatura, por acoger la expresión del poema homónimo de John Dryden. Se adentra así en las encrucijadas estéticas que se fueron fraguando en aquel momento, para volver sobre las querellas literarias que incitarían a creadores, teóricos y críticos a repensar categorías estéticas como la tradición y la modernidad, la retaguardia o la vanguardia, el canon o la periferia.

La labor enciclopédica de Rivero Taravillo viene dictada por el oficio de biógrafo al que ha destinado buena parte de su vida (no es baladí recordar que el autor firmó una de las grandes biografías sobre el poeta Luis Cernuda). Guiado por el impulso del biógrafo, en *1922* pinta vidas, desvela anécdotas, aporta datos curiosos y pergeña el libro de otros detalles anodinos que iluminan la escritura de estas vidas literarias (o literaturizadas). Ezra Pound, Joyce, Eliot, Yeats y otros tantos genios de la palabra se dan cita en el París de los años veinte. Sin embargo, tal apuesta literaria no se reduce al ejercicio positivista de compendiar datos y más datos. Lejos de ofrecer al lector una obra cuajada de nombres y fechas, de hitos y efemérides que de modo innegable traslucirían su palpable erudición, Rivero Taravillo introduce estas vidas literarias, sus escenarios y contextos con una prosa cercana al arte de la ficción, del relato, de la tentativa novelesca.

A su vez, sería inexacto postular en ella la existencia de un tapiz ficticio, pues la materia misma del libro la constituyen los hitos, los acontecimientos memorables, lo singular de estas vidas. *1922* opta por una senda intermedia, por un lugar a medio camino entre la novela y la biografía, sin ser ni una cosa ni la otra: ni una novela nutrida del magma de la ficción, ni una biografía construida sobre la profusión de datos, fechas, nombres entre los que se detendría el biógrafo. La apuesta de Rivero Taravillo se distancia de esta segunda opción, quizá porque resulte absurda por cosmogónica la tarea de contar una vida o de aquilatar de principio a fin los hechos de una vida. Contra la grandilocuencia de la biografía, Rivero

¹ Rivero Taravillo recurre a este símil que empleara Dante en la *Comedia* para calificar a Arnaut Daniel como “el mejor artífice del verso en la lengua vernácula” (2022: 41), para referirse en el marco de la contemporaneidad a la extraordinaria labor de Ezra Pound como orfebre de la lengua poética, capaz de señalar a T. S. Eliot las palpables excrecencias de su poema, esto es, de la materia artística sobrante de *La tierra baldía* (*The Waste Land*, 1922). Como bien atestigua la crítica, en un primer estadio se trataba de un poema imperfecto y lleno de fórmulas manidas en su versión original, puramente eliotiana, pero remodelado de acuerdo con los consejos y sugerencias constantes de Pound, convirtiéndose así el poema de Eliot en “algo enfocado y preciso sin perder esa característica suya de lo plural y lo simultáneo” (2022: 41). Así se recrea en la presente obra, donde se alude a las elisiones de la cita de Conrad procedente de *El corazón de las tinieblas* o de la primera página de “El entierro de los muertos”. Tanto fue el esmero que Pound puso en orientar al poeta norteamericano que puede que “sin el pulso firme de Ezra al timón, quizá Tom hubiera naufragado en su camino a Ítaca” (2022: 44).

Taravillo adopta el molde del relato que, sin ser netamente ficción, se nutre de la biografía y la experiencia vivida. *1922* cuenta vidas (las de Ezra Pound, Joyce, Eliot, Yeats), rescata las biografías —o los *biografemas* de estas vidas— y emprende su restitución como verdad dentro del libro. La elección consciente del término *biografemas* como noción opuesta a las altisonancias de la biografía (Barthes 2011: 15) viene a subrayar la imposibilidad de quintaesenciar, de principio a fin, los matices y volubles perfiles de una vida. Tal concepto de *biografemas* se ancla en el pensamiento teórico de Roland Barthes sobre las huellas del yo en la reconstrucción de una vida, de la que la posteridad nos legará no su relato íntegro de principio a fin, sino lo más significativo del mismo, los pedazos sueltos, los fragmentos, los espacios y resquicios restituidos del sujeto multiforme y proteico al que llamamos yo: “Si yo fuera escritor, y estuviera muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujera, por los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a ciertos detalles, ciertos gustos, ciertas inflexiones, digamos «biografemas»” (Barthes 2011: 75).

El resultado estético es una ¿novela? de fuerte impronta biográfica en que cristaliza la reconstrucción de distintas vidas literarias y, con ellas, del giro copernicano que, con la irrupción de la vanguardia, se estaba fraguando en el dominio artístico, no únicamente en el territorio de las letras. A través de la escritura de Rivero Taravillo, se brinda al lector el lujo de asomarse a las vidas de tantos escritores y artistas y, a través de sus palabras, ser partícipe de sus encrucijadas y enclaves, de sus contextos y escenarios; en suma, del aire que insufló esa época.

2. 1922, un crisol de poéticas y estéticas: de vanguardias y retaguardias

Si hay un rasgo definitorio de *1992*, este es el eclecticismo estético con que se construye la obra para aproximarse al crisol de poéticas y estéticas que fluctuaron en los años veinte. El seísmo literario que supuso el experimentalismo narrativo en países como Francia o Inglaterra se dio en paralelo a la revolución del lenguaje en Hispanoamérica, cuna del modernismo que abanderara Rubén Darío. El trazado de la época se rescata casi de forma arqueológica a partir del fenómeno faulkneriano de la *polinización* literaria:

Es época de gran agitación en la literatura, y por una vez, lo mismo que los norteamericanos polinizan Inglaterra y por extensión Francia con su juventud libre y liberadora, los hispanoamericanos fecundan, como la sangre de las ínclitas razas ubérrimas del verso de Rubén Darío, ese nicaragüense que tenía por boca un volcán en erupción de palabras, la escena española (Rivero Taravillo 2022: 72)

Son los felices años veinte, los *années folles*, los años locos. La guerra ha terminado, pero su vocabulario bélico pervive en la literatura y en las artes: “Se emplea la palabra «vanguardia», esa parte adelantada de un ejército, pero se calla la de retaguardia, lo que queda atrás, con todas sus bajas” (2022: 73). La dualidad entre retaguardia y vanguardia se introduce en la urdimbre misma de esta biografía novelada o novela sobre vidas literarias. A propósito de la recreación de la disputa artística entre André Breton y Tristan Tzara, este último ponderando el estandarte del dadaísmo, se introduce la dialéctica entre la retaguardia en la vanguardia, su movimiento constante, su intrínseca dinamicidad:

Lo que era vanguardia ahora es retaguardia, y una nueva vanguardia la sustituye, como una nueva hueste de soldados de reemplazo. Parece la guerra, aunque se haya firmado el Armisticio. Pero en el crepúsculo es difícil distinguir qué luz es la de la aurora y cuál la del ocaso, y a veces uno no sabe a qué carta quedarse (Rivero Taravillo 2022: 102).

Desde la teoría literaria Roland Barthes sistematizó estas ideas al declarar en una entrevista en *Tel Quel* (1971) que su posición histórica, con relación al arte, es la de una “retaguardia de la vanguardia”: “Ser de vanguardia (*avant-garde*) significa saber qué es lo que está muerto; ser de retaguardia significa amar todavía eso muerto” (1982: 160). La retaguardia despliega una conciencia doble entre el pasado y el presente, como un Jano bifronte: lo antiguo se configura como semilla de la creación y del pensamiento artístico moderno. Pero a su vez no se pliega a la vanguardia en términos de ruptura absoluta con respecto a la tradición precedente.

Tradicionalismo y vanguardia no son sino materializaciones de distintos momentos del arte, épocas determinantes en el rumbo estilístico de la creación. La retaguardia se obstina en permanecer; la vanguardia pugna por sustituir lo caduco. Ambas se retroalimentan, se requieren para dotarse de sentido, para postularse como lugar desde el que existir. En su aproximación a la vanguardia, Poggioli (1964: 108) se refiere al efecto de *tabula rasa* con la que identifica una fase inicial por la que atraviesan los movimientos de vanguardia. En el espíritu del arte de vanguardia arraiga un antagonismo polémico sentido como discordia con la autoridad de la tradición pasada (Bürger 2009). Así se modula la dualidad tradición/vanguardia en 1922, a partir del debate que introduce la publicación de *Ulises* de Joyce, cuya aparición simultánea a la última entrega de *En busca del tiempo perdido* de Proust cifra una dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad. 1922 recrea cómo al filo de este año, las obras de Joyce y Proust se disputaban la égida literaria, la atención de los lectores, así como el beneplácito de los críticos en sus sucesivos comentarios. La recreación del funeral de Proust² al que sigue el entierro del escritor francés es sintomática de la muerte de una época. Tal solemnidad y eco social solo serían comparables hasta la fecha con el sepelio de Víctor Hugo. Rivero Taravillo da vida a este episodio hasta colmarlo de honda significación, de premonitorio simbolismo. Con la muerte física de Proust parece agonizar también un modo de escribir, una forma de novelar más apegada a los preceptos decimonónicos, desligada de los requerimientos estéticos de la vanguardia. En términos literarios, Proust está en las antípodas de Joyce.

3. *Ulises* de Joyce: génesis, reescritura y recepción crítica

“*Habemus librum*. La Biblia de la nueva era” (Rivero Taravillo 2022: 85). Con estas palabras se alude en 1922 al acontecimiento literario que supuso la publicación de *Ulises*. La

2 Emotivas son las páginas que Rivero Taravillo dedica a la existencia crepuscular de Proust; páginas en que recrea el funeral del autor de *En busca del tiempo perdido* en la capilla de Saint-Pierre-de-Chailot, al que asisten Ford Madox Ford, James Joyce, Dráguilev y Mayakovski, entre otros, acto de gran solemnidad en el que una orquesta interpretó la *Pavana para una infanta difunta* de Maurice Ravel, sepelio en que se rindieron honores militares al difunto dada su condición de caballero de la Legión de Honor.

novela de Joyce, que ha ido apareciendo por entregas en la revista americana *Little Review*, se publica ese año en París gracias al beneplácito de Joyce y, más concretamente, de Sylvia Beach, editora de la celeberrima librería parisina “Shakespeare and Company”. A raíz de este acontecimiento la novela recrea el proceso de génesis, (re)escritura y recepción crítica de *Ulises*, en tanto que la dinamicidad del hecho literario excede con mucho los dominios del texto, artefacto estético condicionado por el antes que le dio origen y por el después que le hará sobrevivir más allá de la existencia de su autor o artífice.

Las premisas teóricas que Ricœur expone en su ensayo “La función hermenéutica del distanciamiento” (1997) introducen la dualidad entre lo vivo y lo muerto, entre la autoridad de quien escribe el texto y la de quien lo lee pasados los años, las décadas, las centurias o los siglos. ¿Cuál es el puerto de llegada al que quiere conducirnos Ricœur al aproximarnos teóricamente a su idea sobre la función hermenéutica del distanciamiento? El teórico de la hermenéutica alude a la distancia que media entre la letra muerta y su vivificación mediante el acto de lectura. Ante tal certeza, la interpretación salva de esa distancia al lector contemporáneo. Ricœur expone la dualidad entre la “dialéctica del suceso” y la “dialéctica de la significación” (1997: 117), distancia que media entre la obra en sí (lo que ocurre cuando alguien habla) y sus sucesivas lecturas y reinterpretaciones (lo que ocurre cuando alguien lee e interpreta). El giro decisivo se orienta del suceso en su fugacidad al reencuentro del lector con la obra en tanto que significación y sentido.

En cierta medida, la función hermenéutica del distanciamiento que propicia la autonomía del texto con respecto a la intención del autor una vez que este ha muerto, se disuelve en 1922 ante el presentismo de los hechos, esto es, ante la coincidencia en el eje sincrónico del autor (*intencio auctoris*) y de los primeros lectores o críticos (*intencio lectoris*). Frente a la ausencia del creador en la reinterpretación de obras de tiempos pasados o épocas lejanas, en que el texto se emancipa de su horizonte creativo, del contexto histórico-cultural en que nació y le dio origen y pasa a estar mediado por la sucesión de lecturas e interpretaciones, en 1922 la intención del autor y la recepción crítica convergen en un mismo polo. Joyce y Eliot como autores reciben las críticas a sus obras recientemente publicadas, por lo que se salva tal distancia hermenéutica.

Los planteamientos de Ricœur evidencian, *sensu lato*, los tres paradigmas por los que se ha regido la comprensión de la obra literaria a lo largo del tiempo. Estos tres paradigmas adquieren un singular calado en 1922, en los constantes vaivenes del canon desde el proceso de génesis, (re)escritura y recepción del *Ulises* de Joyce. En la primera vertiente, 1922 exhibe el paradigma del autor o *intencio auctoris*, a raíz de la interpretación del *Ulises* según los testimonios, a veces escasos, que constatan lo que el autor quiso decir. Si bien este método se considera obsoleto, no es peregrino incidir en su operatividad teórica y crítica en ciertos momentos de la historia literaria. Así se procedió bajo la égida del positivismo, mediante la explicación de los textos a partir de los datos históricos y sociales circundantes de la vida del autor y, en otro orden de cosas, con el influjo del psicoanálisis en la comprensión del hecho literario: “Gracias al distanciamiento a través de la escritura, la apropiación deja de presentar caracteres de la afinidad afectiva con la intención del autor. La apropiación es todo lo contrario de la contemporaneidad y de la congenialidad, es comprensión a través de la distancia” (Ricœur 1997: 132).

En una segunda vertiente, se revela fecundo el paradigma de la obra en tanto texto o *intencio operis*, para decirlo en palabras de Umberto Eco (1992). Tal modo de acercarse a la obra literaria proporciona una lectura inmanente propia del Estructuralismo, centrada en la estructura profunda de la obra artística desvinculada del contexto histórico, social o cultural que le dio origen. Si bien el texto es pieza ineludible para la conformación del circuito literario, en 1922 no se perfilan sino algunas reflexiones sobre la estructura de *Ulises* (estas se despliegan en la crítica de Pound a la obra de Joyce publicada en el *Mercure de France*, donde el crítico se concentra en la estructura musical del libro y su construcción como sonata).

El tercer y último de los paradigmas se caracteriza por un desplazamiento del foco de interés del texto al lector (*intencio lectoris*), de modo que la obra tan solo recupera su sentido al ser leída. En palabras de Eliot (1986), las obras del futuro modifican las obras del pasado. Desde este tercer paradigma interpretativo, el mensaje no existe de manera autónoma o exenta, sino en virtud de las coordenadas espaciotemporales en que la obra es leída en el curso de la recepción artística. Corrientes críticas como la estética de la recepción y sus conceptos anejos de *lector ideal* o *lector modelo*, la hermenéutica o ciencia de la interpretación textual, las teorías semióticas o la deconstrucción han especulado acerca de la idoneidad de situar la interpretación de las obras en este tercer paradigma, en tanto que el texto se constituye como un artefacto dinámico cuyos sentidos e interpretaciones varían a lo largo del tiempo: “Si con el estructuralismo se privilegiaba el análisis de texto como objeto dotado de caracteres estructurales propios descriptibles mediante un formalismo más o menos riguroso, posteriormente la discusión se orientó hacia una pragmática de la lectura” (Eco 1992: 22).

Este recorrido por los distintos paradigmas teóricos cuyo caudal conduce hacia la comprensión del hecho literario constata el alejamiento de la visión histórico-genética y positivista de la literatura al mundo que el texto descubre ante los ojos del lector: “La interpretación es este encuentro entre el mundo del texto y el mundo del lector” (Silva Arévalo 2005: 170). Se vislumbra aquí el diálogo que el texto literario entabla con su fuente autorial y con la recepción, entre dos orillas: la orilla del autor y la orilla del lector (Lledó 2014: 32).

Por tanto, siguiendo las ideas teóricas de Ricœur, el autor se decanta por buscar “frente al texto” a partir de los elementos de mayor contemporaneidad, algo que casa bien con los procedimientos constructivos de 1922, centrados en el texto en sí mismo, en la conformación del sentido de las obras³. No obstante, situar el acto interpretativo en el polo de la recepción implica un peligro que la teoría de Ricœur logra sortear por una doble vía: la huida tanto del objetivismo como del relativismo. Sus postulados críticos median entre estos dos polos amenazantes. Por un lado, la ingenuidad de que al buscar detrás del texto el sentido original pueda hallarse una interpretación fija, invariable, única, verdadera y válida

3 Es este un enfoque en el que se cruzan, por un lado, los postulados inmanentistas del estructuralismo y, por otro, las pesquisas sobre el sentido e interpretación de la obra literaria según planteó la hermenéutica. El cruce entre estructuralismo y hermenéutica o, con mayor rigor, las posibilidades teóricas de un modelo que emparente ambas corrientes en apariencia antagónicas, cristalizó en la propuesta de la “hermenéutica estructural” (Wahnón 2021). Con tal marbete la teoría literaria apuesta por tender puentes entre dos horizontes teóricos en apariencia contradictorios, para reconciliar así la irrenunciable concepción estructural (inmanentista y formal) de la literatura y su horizonte de sentido. Desde este paradigma, la interpretación de lo literario se ejerce desde dentro del texto, desde las estructuras mismas que lo conforman como lenguaje, lo que impide dar carta libre al lector en su juicio crítico e interpretativo.

para todos los tiempos. Por otro, el descrédito hacia la utopía del Estructuralismo, esto es, la imposibilidad de que los signos de una obra digan algo desvinculados de sus referencias externas. El desencanto de la apuesta estructuralista conduciría al relativismo interpretativo que prevalece en la posmodernidad. Ricœur prioriza la intersección entre el *mundo del texto* y el *mundo del lector*, de modo que la interpretación oscila siempre en torno al equilibrio entre la *intencio operis* y la *intencio lectoris*.

A su vez, la continua dinamicidad del texto literario invita a repensar 1922 a la luz de la teoría polisistémica de Itamar Even-Zohar tal como fuera diseñada en su versión liminar en el número de *Poetics Today* (1990). En tanto que son los distintos agentes (editores, críticos, factores sociales, culturales, etc.) los que intervienen en la circulación de lo literario, al abordar el proceso de creación, publicación y recepción desde una posición polisistémica se concibe el sistema literario como una entidad dinámica y heterogénea, opuesta al modelo sincronístico del signo tal como preconizaba Ferdinand de Saussure. Si convenimos en que los signos viven inmersos en la dinamicidad del acto literario, es viable la intersección de un conjunto de relaciones que dotarán de mayor complejidad a la construcción del artefacto polisistémico.

El movimiento pendular del arte, generador de las querellas entre tradición y vanguardia (Aparicio Maydeu 2013, 2018) o dinamicidad frente a estatismo de lo literario (Tinianov 1978; Even-Zohar 1978, 1990, 1999), ofrece conceptos que se retroalimentan y establecen jerarquías en el marco del polisistema. Tales concepciones adquieren relieve en 1922 y se emparentan a su vez con la noción de “sustitución de sistemas” propuesta por Tinianov (1978: 91) en su teoría sobre el método formal. Presididas por la idea de lo dinámico, las propuestas teóricas de Tinianov y Even-Zohar conciben los cambios estéticos en el eje diacrónico de lo literario. La victoria de un estrato sobre otro (la literatura de vanguardia o experimental frente al realismo decimonónico apegado a la idea de una narración en sentido clásico) redefine los volubles perfiles del arte en un doble movimiento, centrífugo y centrípeto, hacia la realidad *texto-mundo* y hacia la colisión *texto-texto*. Tal oposición de lo viejo y lo nuevo, de lo caduco frente a lo recién nacido en términos artísticos arrastra las obras del centro a la periferia del polisistema literario⁴. A ello nos referimos con la noción de *texto-texto*.

Hay, con todo, un matiz determinante: es aquel que afecta a las interacciones entre el polisistema y los procedimientos en el nivel de repertorio. Los mecanismos de selección, manipulación, amplificación o eliminación de partes constitutivas de la obra literaria constriñen (y modifican sustancialmente) el polisistema. Así se percibe en 1922 con las constantes alusiones a la recreación de la poética literaria de Pound (2018) y los consejos a T. S. Eliot para perfilar su versión final de *La tierra baldía*, según se expone en la reiterada idea de podar el poema, de reducirlo a los mínimos elementos, de privarlo de su infructuosa hojarasca: “Hay

4 Como precisa Even-Zohar (1978: 6), un polisistema literario no debe pensarse en términos de un solo centro y de una única periferia. Al contrario, son plurales los centros y espacios periféricos que pueden determinar la variabilidad de posiciones literarias en el sistema estético. A menudo, cierta unidad (elemento o función, como la técnica del monólogo interior, la simultaneidad narrativa o la síntesis temporal, pongamos por caso) se transfiere del centro a la periferia sin alterar los demás sistemas adyacentes dentro del mismo polisistema. El movimiento es continuo, constante, a veces imprevisible o debido a factores extraliterarios que, no obstante, condicionan la configuración textual de una determinada obra.

que cuidar el poema como una flor rara y exótica, pero no para que crezca exuberante, sino para que mengüe, haciendo de él, de su tupida fronda, un bonsái, forma mucho más sucinta de la lozanía” (Rivero Taravillo 1922: 20).

Tales ideas permean el pensamiento estético que Rivero Taravillo despliega en 1922 como un tapiz de enjundioso calado literario. Ante las palancas que impulsan las querellas entre la tradición y la modernidad, la retaguardia y la vanguardia, el concepto de canonicidad dinámica en detrimento de la canonicidad estática prevalece en esta obra hilvanada con vidas literaturizadas. Frente a la canonicidad estática que entiende los textos como productos concluidos, entre un conjunto de textos santificados que la literatura y/o la cultura quieren preservar, la canonicidad dinámica parte de un cierto modelo literario que logra establecerse como principio productivo en el sistema por medio del repertorio de éste. En la medida en que los mecanismos internos que rigen cualquier proyecto estético y la posterior constitución de sus obras como canon se debe, como bien sustentaron Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, a criterios de “selección” (Pozuelo Yvancos, Aradra Sánchez 2000: 155), existen fuerzas históricas que dirimen la canonicidad de las obras de arte a partir de las formas de atención que algunas obras, en detrimento de otras, merecen. Por tanto, la fortuna crítica de una obra depende en muchos casos de las formas de atención que regulan la canonicidad de las obras. Así lo expone Kermode (1988) al aproximarse a los factores que modelan el canon literario según la distinta atención que la crítica dispensa a ciertas obras en detrimento de otras.

4. Sobre la recepción crítica de *Ulises*

Uno de los ejes vertebradores de 1922 es la inmediata recepción que suscitó esta obra entre la crítica en el momento mismo de su publicación. En contraste con la distancia que media en aquellas obras que han de sortear el escollo entre dos tiempos (el de la escritura y el de la recepción), el de la vida del autor y el de su potencial lector, intérprete o crítico (Ricœur 1997), los momentos casi simultáneos de la escritura del libro y su recepción crítica salvan la distancia y el silencio que sobre lo literario imponen el paso del tiempo, de las décadas, las centurias o los milenios. Pese a todo, hay una condición del discurso crítico que pervive con idéntica operatividad. Es la concepción de la crítica como un *discurso sobre el discurso*, para hacernos eco de la idea de Roland Barthes: “la crítica es discurso sobre un discurso, el discurso de otro; es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje objeto)” (2003: 349).

Discurso sobre el discurso, lenguaje segundo o meta-lenguaje conforman las nomenclaturas que enuncian con diferentes matices el ejercicio de la crítica literaria: hablar de un discurso previo, enjuiciar un texto precedente, evaluar y ponderar su sentido, en definitiva, crear un meta-lenguaje teórico o heurístico sobre el lenguaje primero de la creación. Como evidencia 1922, no fueron pocas las controversias y opiniones que generó la publicación de *Ulises*. Desde su inminente publicación, la querella fue temprana y enfrentó a dos bandos antagónicos (los defensores y los detractores de la vanguardia) estableciendo así una ruptura -o la “tradición de la ruptura” (Paz 1993)- entre lo viejo y lo nuevo. El fervor crítico que suscitó el libro avivó la primera querella de la crítica sobre los conceptos de retaguardia y

vanguardia. Para aproximarse al sentir de la crítica, a los testimonios y reseñas que fueron apareciendo para alzar la voz ante un fenómeno sin parangón en las letras, es preciso detenerse en la sección titulada “El libro de Joyce” (Rivero Taravillo 2022: 85-95). Es esta especialmente fructífera en lo literario, pues en ella se rinde homenaje al discurso de la crítica y se revisan en detalle las reseñas que en distintos medios fueron apareciendo sobre la obra de Joyce.

La reflexión sobre el sentir general del público ante la aparición de *Ulises* constituye uno de los hitos literarios de 1922. En términos generales, se concibe esta obra como un artefacto literario innovador, situado en la primera línea de la vanguardia, con “imágenes rotas” y “párrafos y párrafos” (2022: 86) interminables, sin respiro ni pausa. La idea del fractal o de la fractalidad da cabida al palimpsesto, al texto hecho del tejido infinito de otros textos.

Tres son las voces principales que se hacen eco de *Ulises* en el marco de la crítica: Ezra Pound, George Bernard Shaw y Paul Claudel. La primera de las críticas, muy elogiosa, fue escrita por Ezra Pound y publicada en el *Mercure de France* tres meses después de la aparición de *Ulises*. Sin embargo, la naturaleza misma de esta intervención crítica sobrepasa su condición de recensión de una obra recientemente aparecida, pues ofrece más bien “la perspectiva inigualable de quien ha visto crecer la obra [...], y ha alentado durante años a su autor” (Rivero Taravillo 2022: 90). En cierta medida, la crítica de Pound en el *Mercure de France* a la obra recién aparecida de Joyce podría inscribirse como un ensayo encomiable de “hermenéutica estructural” (Wahnón 2021:15), es decir, de ejercicio interpretativo originado en las entrañas mismas del texto, en la urdimbre de su configuración formal, en los mimbres de su estructura. En otras palabras, Pound busca el sentido de la obra de Joyce no en el afuera del texto, sino en el dentro, en el meollo mismo de su vertebración artística como lenguaje. Es así como el discurso crítico de Pound repara en lo que la propuesta joyceana tiene de prodigio de la forma. Así, la crítica se articula en torno a la construcción del libro como *sonata*, a partir de su peculiar estructuración en tema, contra-tema, recapitulación, desarrollo y final. Si bien pudiera pensarse que Pound, crítico de la obra de Joyce, se detiene en la epidermis de la forma, desciende sin embargo a otros problemas del material y del contenido (Bajtín 1991) como ejes que ahondan en lo que una obra dice más allá de su disposición formal. Así procede cuando subraya el vínculo padre-hijo en que es posible escuchar ecos homéricos (el lazo Odiseo-Telémaco)⁵, o cuando se adentra en consideraciones de índole estética, por cuanto a su juicio supuso Ulises de renovación o innovación artística, hasta escribir sin ambages que la obra de Joyce constituyó “el mayor avance narrativo desde Flaubert” (Rivero Taravillo 2022: 90).

Los elogios presentes en la crítica de Pound al libro de Joyce se mitigan en la nada complaciente crítica de George Bernard Shaw, autor de *Pigmalión*, quien se declara detractor del *Ulises*. La obra de Rivero Taravillo recrea el momento en que Bernard Shaw escribió

5 Es palpable la nueva mitología recreada por Joyce al recuperar personajes y situaciones de Homero (piénsese en el tema de los cíclopes, las sirenas o Ítaca en tanto que destino, puerto seguro, patria o tierra a la que siempre se vuelve). A su vez, la crítica de Pound aparecida en el *Mercure de France* revela el paralelismo entre las creaciones de Pound y Joyce: también Pound con la gestación de los *Cantos*, mucho más lenta que la de *La tierra baldía* de Eliot y más aún que la de *Ulises* de Joyce, dialoga con la *Odisea* en la medida en que introduce personajes como Circe o Nausica. Sin embargo, se trata de una nueva mitología, de una subversión en la “gramática de la tradición” (Aparicio Maydeu 2013) por la que se articula y rige todo sistema estético.

una carta a Sylvia Beach, editora de “Shakespeare and Company”, subrayando la aberración estética que a su juicio suponía el libro de Joyce, sobre todo en lo que respecta a los aspectos sórdidos de un Dublín que Shaw estima superado y que, según su criterio, *Ulises* viene a empobrecer y a subvertir.

La tercera de las críticas a la que se alude en 1922 corre a cargo de Paul Claudel, otro detractor de *Ulises*, quien no solo arremete contra el libro de Joyce, sino que también protesta ante Sylvia Beach por haber instigado y dado a luz en “Shakespeare and Company” la que él denomina una impudicia de novela. La ideología de Claudel, probo católico y hombre mesurado, interviene en la modulación del gusto literario, algo que de un modo similar se aprecia en el artículo de Adrienne Monnier publicado en *La Nouvelle Revue Française*, un artículo que vuelve sobre las acusaciones del escritor conservador cuya postura estética e ideológica se situaba en las antípodas de la vanguardia artística. A raíz del discurso de la crítica, se abre de nuevo la brecha entre lo viejo y lo nuevo, entre la tradición y la modernidad. Así es como los detractores alientan tal querrela de la vanguardia replegándose en la retaguardia, abominando del experimentalismo formal. Ahídos ante el vértigo de la novedad, abanderan la convención y el cliché, en la línea de la retaguardia.

5. “Un montón de imágenes rotas”: sobre la simultaneidad narrativa

En contraposición al arte de la narración regido por el devenir temporal (la escritura como arte del tiempo, frente a la arquitectura o la pintura como artes del espacio), 1922 desafía la sucesividad propia del lenguaje narrativo para instaurar, acaso ilusoriamente, una simultaneidad narrativa en el epicentro mismo del discurso, en el territorio siempre fértil de la fabulación. Así pretende analizarse a partir de tres secciones del libro: “Muchas voces” (2022: 187-191), “El regreso a Ítaca” (2022: 195-199) y “Un montón de imágenes rotas” (2022: 203-226). Esta última, crucial como prodigioso ejercicio de forma, dispone su estructura a la manera de un fractal, caleidoscópico y espejo roto en mil pedazos. Para ello evoca la aclimatación del simultaneísmo narrativo como técnica de mostración artística idónea para ensamblar vidas en distintas ciudades y espacios. Rinde así homenaje a las nuevas formas novelescas que inaugurara, entre otros, James Joyce en *Ulises*, y como tal Rivero Taravillo ensayó este procedimiento constructivo en 1922. Así muestra en tiempo simultáneos, pero en espacios, enclaves y ciudades diversas, las vidas de distintos escritores.

El experimento formal del que Rivero Taravillo hace gala da sus primeros pasos en la sección “Muchas voces”, antesala del colofón de simultaneísmo narrativo que se desplegará en “Un montón de imágenes rotas”. En esta primera tentativa formal, 1922 ensambla las vidas de dos escritores cuyos destinos, en cierta medida, hacen rima con los de T. S. Eliot y J. Joyce respectivamente. Nos referimos a Fernando Pessoa y a Constantino Cavafis. En la primera vertiente, esta obra establece un diálogo con la figura de Fernando Pessoa, maestro de la fabulación a través de las máscaras de su propio yo que le proporcionan sus plurales heterónimos. A modo de *dramatis personae*, 1922 recrea el drama de tantas voces en su cerebro, el coro o la polifonía que es su obra toda; se adentra así, en definitiva, en “la suprema paradoja de ser otro” (Rivero Taravillo 2022: 188). He aquí, en este punto, el lazo que 1922 establece entre Pessoa y Eliot, en tanto que muchas de las líneas motrices de la poética del

maestro de los heterónimos cristalizan en el pensamiento literario que sobre la impersonalidad del poeta T. S. Eliot había vertido en su ensayo “La tradición y el talento individual” (1986). A su vez, la novela recupera las notas de Pessoa sobre el *Ulises* en un ejercicio de crítica en que se atreve a hablar de ella como “una literatura anterior al alba” (*una literatura de antemanhã*) (2022: 190), predecesora de una nueva época, de la era post-Ulises.

En una línea similar, “El regreso a Ítaca” expone la vida y obra de Cavafis en un espejo con los ecos homéricos del *Ulises*. Recuérdese que “Ítaca” es el penúltimo capítulo de la obra de Joyce, en el que Leopold Bloom regresa a casa acompañado por una suerte de Telémaco (Stephen Dedalus), proyección mental y potencial del primer hijo, padre huérfano de Rudy y, sin embargo, es como si no retornara al hogar pues se emparenta con la figura de Moisés sin “tierra prometida” (2022: 198). El diálogo entre la tradición de la epopeya homérica y la subversión de la semilla épica en la obra de Joyce se ofrece como un nuevo guiño al experimentalismo narrativo de *Ulises*, obra que transcurre en un solo día en la ciudad de Dublín⁶, epítome de la nueva literatura.

Si bien “Muchas voces” y “El regreso a Ítaca” introducen la simultaneidad y el cruce de planos narrativos, será “Un montón de imágenes rotas” la sección en que se exhiba tal ejercicio de simultaneidad narrativa en todo su apogeo. Para componer esta sección, Rivero Taravillo adopta la técnica del ensamblaje temporal para hacer acopio del crisol de poéticas y estéticas de las obras que en el panorama europeo habrían de publicarse al filo de 1922. Reconstruye así vidas literarias, las ya citadas de Pessoa o Cavafis, a las que se suman las de un nutrido catálogo de escritores y artistas: Marina Tsvetáyeva, Boris Pasternak, Osip Mandelstam, Italo Svevo, Thomas Mann, John Dos Passos, Stefan Zweig, Lou Andreas-Salomé, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Oswald y Mário de Andrade, Vicente Huidobro, César Vallejo, Vladímir Mayakovski, Scott Fitzgerald, Arthur Schnitzler o Rainer Maria Rilke, en distintos enclaves (París, Praga, Rusia, Lisboa, Alejandría, Italia, Alemania, Estados Unidos, Austria, España, Brasil, Chile o Perú).

Mediante esta estrategia formal, se recrean episodios memorables: la estancia en Praga de Marina Tsvetáyeva en el año fructífero de 1922 en que escribió y publicó mucho (*Verstas*, *La separación*, *El fin de Casanova* o *Poemas para Block*), así como su relación epistolar con Boris Pasternak; la publicación de *Mi hermana la vida* de Pasternak en este año de las maravillas; los *Tristia* de Mandelstam, quien también fue un exiliado como Ovidio en el Ponto; la ebullición poética de Anna Ajmátova en su *anno Domini MCMXXI*; la publicación el año siguiente de *La conciencia de Zeno* (1923) de Italo Svevo, amigo de Joyce y alumno suyo en Trieste, cuando el irlandés vivió allí; o la escritura de *La montaña mágica* (1924) de

6 Novela circadiana que transcurre en un solo día es también *La señora Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, cuya génesis creativa es evocada en 1922. A raíz de la publicación de *El cuarto de Jacob* (1922), la escritora que se quitó la vida adentrándose en el río Ouse sigue alentando en la fragua de su imaginación un cuento que se le resiste, que parece atascarse y que finalmente barrunta y concibe como “el germen de una novela” (Rivero Taravillo 2022: 94). Ese cuento no es otro que el que germinaría como novela en *La señora Dalloway* (o *Mrs. Dalloway*), novela que como la de Joyce transcurre en un solo día, también de junio, fábula monumental sobre el tiempo, según Ricœur, prodigio de la forma y epítome del experimentalismo narrativo. Si bien el discurrir temporal abarca solo un día, ese día se colma e intensifica en su duración: “Un día que a ella se le hace eterno, por más que corra líquidamente en el flujo de consciencia que arrastra traumas, depresión, contradicciones, y que como ríos y arroyos tiene remolines y rápidos en su corriente que hacen que se hunda la conciencia para flotar al punto con recuerdos e inmersiones en el pasado” (Rivero Taravillo 2022: 94)

Thomas Mann⁷, epítome de la retaguardia de la vanguardia, ejercicio literario que se distancia de Joyce para situarse más cercano a Proust y sobre todo a Balzac y al modo de narrar decimonónico; el ingreso de Lou Andreas-Salomé, la amante de Rilke, Freud y Nietzsche, en la Sociedad Psicoanalítica de Viena; la llegada de Dalí a la Residencia de Estudiantes, donde conviviría después con García Lorca; las jornadas sobre cante flamenco a las que en Granada asistiría Manuel de Falla; la Semana de Arte Moderno que protagonizaron Oswald y Mário de Andrade, padres de la vanguardia brasileña; la escritura de Vicente Huidobro de un libro que todavía no había visto la luz, *Altazor*; la conmemoración del centenario de *Trilce* de César Vallejo; la publicación de *Yo mismo* de Mayakovski y de *Amo*, dedicado a su musa Lili Brik; la publicación de *Hermosos y malditos* de Fitzgerald, en la que se alude a *La tierra baldía* de Eliot, un poema que Fitzgerald aprendió casi de memoria; la publicación de *La señora Elsa* de Schnitzler, donde se emplea el monólogo interior, herramienta estilística en diálogo con Joyce o Woolf; o el retiro de Rilke en el castillo de Muzot para terminar las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*.

Para aquilatar este giro copernicano a la tradición literaria, Rivero Taravillo se sirve de la técnica adoptada por Joyce en *Ulises*: la simultaneidad narrativa⁸. Por esta vía de condensación temporal, el lector accede al encapsulamiento de vidas e hitos literarios acaecidos en 1922, hitos coincidentes en el tiempo (el *annus mirabilis* de la literatura), pero esparcidos en el espacio en los enclaves ya citados. Los episodios se ensamblan así con una técnica cercana al montaje cinematográfico en tanto que la novela como arte temporal subvierte sus propios cauces discursivos. Pese a que el arte narrativo se caracteriza por la sucesividad y linealidad, como es sabido desde Aristóteles⁹ y recuerda Gonzalo Sobejano (2003) en sus aproximaciones a la narrativa contemporánea, 1922 se distingue por su técnica compositiva como proeza o prodigio de la forma.

6. Reflexiones finales: homenaje, posteridad y elegía

Todo poema, con el tiempo, es una elegía. Borges lo sabe bien y así lo expresa en su poema “Posesión del ayer” (Borges 2011, 611). Todo homenaje (por literario que este sea) adquiere una condición ciertamente elegíaca. Entre el homenaje, la elegía, el monumento y el documento artístico, 1922 irrumpe en el panorama literario reciente para rescatar las vidas y encrucijadas poéticas y estéticas que, al filo de los años veinte, se dibujaban en plena ebullición en París, centro neurálgico de la literatura y de las artes. Rivero Taravillo noveliza las vidas de Ezra Pound, T. S. Eliot y J. Joyce, tridente literario al que se suman muchas otras

7 Habría que matizar en este punto la adscripción de Thomas Mann a una “retaguardia de la vanguardia” (Barthes 1982: 160), sobre todo si se quiere hacer justicia a la evolución estilística que experimentó su obra en su última etapa, más crepuscular, con *Doktor Faustus*, en que la retórica de la gramática tradicional se descompone para dar paso a técnicas compositivas afines al dodecafónico de Schönberg.

8 1922 da rienda suelta a la simultaneidad narrativa, fenómeno innovador que no solo afecta al territorio de la literatura, sino que se proyecta a las demás artes (pintura, música, arquitectura, cine, etc.): “Las innovaciones en literatura vienen acompañadas por parejas incursiones en otras artes” (Rivero Taravillo 2022: 225).

9 A propósito de este problema técnico del arte de contar, Aristóteles en su *Poética* adujo que mientras que en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción a la vez, “en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente” (Aristóteles 2011: 219). Tal escollo técnico, que Aristóteles socava al contrastar, contraponiéndolas, mimesis y diégesis, alcanza un alto grado de sofisticación formal en 1922.

(Fernando Pessoa, Constantino Cavafis, Marina Tsvetáyeva, Boris Pasternak, Osip Mandelstam, Italo Svevo, Thomas Mann, John Dos Passos, Stefan Zweig, Lou Andreas-Salomé, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Oswaldo y Mário de Andrade, Vicente Huidobro, César Vallejo, Vladímir Mayakovski, Scott Fitzgerald, Arthur Schnitzler o Rainer Maria Rilke), que se van engarzando sobre este núcleo principal.

La reciente aparición de esta obra en el panorama de las letras rescata las querellas sobre la tradición y la vanguardia; revive el surgimiento de los -ismos; recrea la revolución que supusieron técnicas novedosas como el monólogo interior, el *fluir* de conciencia o el simultaneísmo narrativo; reconstruye la poética genética de una obra crucial como *La tierra baldía* de T. S. Eliot que vio la luz ese año de las maravillas; recupera el proceso de escritura, publicación y recepción crítica de *Ulises* de Joyce en tanto que artefacto literario subversivo, de poderoso calado estético, de inaudita configuración formal; por último, rinde homenaje al imperio de las formas que instituyó la vanguardia histórica por la vía de la simultaneidad narrativa. Así se ha analizado a partir del material artístico que Rivero Taravillo despliega en tres secciones: “Muchas voces”, “El regreso a Ítaca” y “Un montón de imágenes rotas”. Esta última disecciona las cualidades estéticas de la obra de Joyce como artefacto formal, en tanto que pieza de vanguardia, caleidoscópica, semejante a un espejo roto en mil pedazos, donde prevalece la simultaneidad narrativa afín al montaje cinematográfico para ensamblar así las vidas de diversos escritores en distintas ciudades y espacios.

Rivero Taravillo no olvida la condición elegíaca inherente a todo homenaje. Su apuesta literaria evidencia las alusiones constantes a la posteridad, a las voces de los muertos, como si ya fuéramos, porque quizá siempre lo fuimos, el olvido que seremos:

Ahora, muertos muchos de los escritores y pintores que frecuentaron La Closerie, todo adquiere a veces un tono espectral de literatura muerta y de arte moribundo, o al revés. Y el olvido va uniendo a todos, porque al final lo que queda es un ruido de copas, tazas, platos y cucharillas ajenos, y nadie se acuerda del cuaderno que se abrió allí, ni de las líneas que en otras tardes fueron rellenando sus páginas (Rivero Taravillo 2022: 100).

No obstante, la literatura restituye lo muerto. A través de las obras literarias se insufla vida a las voces de quienes ya no están. Y este milagro de la posteridad del creador y su pervivencia a través de la escritura salvan el escollo del paso del tiempo. 1922 testimonia el poder de la palabra para zafarse de la cervantina sepultura del olvido, y es así como tantas y tantas voces de escritores, hitos literarios y efemérides, nos hablan con idéntica vigencia un siglo después.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO MAYDEU, Javier (2013): *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza.
(2018): *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- ARISTÓTELES (2011): *Poética*. Madrid: Alianza.

- BAJTIN, Mijail (1991): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, Roland (1982): *El placer del texto seguido de Lección inaugural*. Barcelona: Seix Barral.
- (2003): *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2011): *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- BORGES, Jorge Luis (2011): *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- BÜRGER, Peter (2009): *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- ECKERMANN, Johann Peter (2005): *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Acantilado.
- ECO, Umberto (1992) [1987]: *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ELIOT, T. S. (1922): *The Waste Land*. Estados Unidos: Binker North.
- (1986) [1920]: *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. Londres: Methuen.
- EVEN ZOHAR, Itamar (1978): *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute.
- (1990): “Polysystem studies”, *Poetics Today*, vol. 11, n.º. 1.
- (1999): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arcolibros.
- JOYCE, James (2022): *Ulises* (edición conmemorativa centenario). Barcelona: Lumen.
- KERMODE, Franz (1988): *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa.
- LLEDÓ, Emilio (2014): *La memoria del Logos*. Madrid: Taurus.
- PAZ, Octavio (1993): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- POGGIOLI, Renato (1964): *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- POUND, Ezra (2018): *Ensayos literarios*. Selección y prólogo de T. S. Eliot. Ediciones Tajamar.
- POZUELO YVANCOS, José María; ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M.^a (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- RICŒUR, Paul (1997): “La función hermenéutica del distanciamiento”. J. Domínguez Capparrós (ed.). *Hermenéutica*. Madrid: Arco Libros, 115-158.
- RIVERO TARAVILLO, Antonio (2022): *1922*. Valencia: Pre-textos.
- SILVA ARÉVALO, Eduardo (2005): “Paul Ricœur y los desplazamientos de la hermenéutica”, *Teología y Vida*, vol. XLVI, 167-205.
- SOBEJANO, Gonzalo (2003): *Novela española contemporánea (1940-1995)*. Madrid: Marenostrum.
- TINIANOV, Yuri (1978): “Sobre la evolución literaria”. T. Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 89-101.
- WAHNÓN, Sultana (2021): “La hermenéutica estructural: una teoría integradora”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. 4, 7-18.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Carmen María López López es Profesora Contratada Doctora de Teoría de la Literatura en la Facultad de Filología de la UNED. Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura (2018) por la Universidad de Murcia y Premio Extraordinario de Doctorado en Artes

y Humanidades. Es autora del libro *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías* (2019), X Premio Internacional Academia del Hispanismo de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española, así como del estudio *El discurso interior en las novelas de Javier Marías: los ojos de la mente* (2021). Sus ámbitos de especialización se centran en la narrativa hispánica de los siglos XX y XXI, con especial énfasis en la Semiótica, la Crítica y la Teoría Literaria.

Fecha de envío: 30-06-2022

Fecha de aceptación: 12-09-2022

LOS POEMAS DE SÁNCHEZ TALAVERA Y MARTÍNEZ MEDINA EN 86* RL: SELECCIÓN Y TRANSMISIÓN* (Sánchez Talavera and Martínez Medina's Poems in 86*RL: Selection and Transmission)

Antonia Martínez Pérez**
Universidad de Murcia

Abstract: In the *Cancionero de Llavía* three poems are included, one of Sánchez de Talavera and two of Gonzalo Martínez de Medina, with the rubric of *dezires* in the *Collectanea's* Prologue. They can be considered «short», compared to the two long ones that precede them. The three of them share a series of common traits, whose analysis can shed light on the selection, as well as its transmission and meaning in the *Cancionero de Llavía*. Hence the documentary importance of these texts in 86*RL, with very complete versions, perfectly structured and with a unified thematic that provides relevant data in this regard.

Keywords: Textual criticism, Printed cancionero poetry, *Dezir*, Religious poetry, Didactic-moralizing poetry, Intellectualist poetry.

Resumen: En el *Cancionero de Llavía* se insertan tres poemas, uno de Sánchez de Talavera y dos de Gonzalo Martínez de Medina, con la rúbrica de *dezires* en el *Prólogo* de la colectánea. Por su extensión, pueden considerarse «breves», frente a la gran diferencia de longitud con los dos extensos que les preceden. Y los tres son coincidentes en una serie de rasgos comunes, cuyo análisis nos puede arrojar luz sobre la selección, así como su transmisión y significado en el *Cancionero de Llavía*. De ahí la importancia documental de estos textos en 86*RL, con versiones muy completas, perfectamente estructuradas y con una *unicidad* temática que aporta datos relevantes al respecto.

* Esta publicación es parte de los proyectos de I+D+i «Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas» (FFI2017-86313-P) y «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiados por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

** **Dirección para correspondencia:** Antonia Martínez Pérez. Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia (antonmar@um.es).

Palabras clave: Crítica textual, Poesía cancioneril impresa, *Dezir*; Poesía religiosa, Poesía didáctico-moralizante, Poesía intelectualista.

En el *Cancionero de Llavía* se insertan tres poemas, uno de Sánchez de Talavera y dos de Gonzalo Martínez de Medina, con la rúbrica de *dezires* en el *Prólogo* de la colectánea (Benítez Claros 1945). Por su extensión, pueden considerarse «breves», frente a la gran diferencia de longitud con los dos extensos que les preceden, como analicé en un trabajo anterior sobre la delimitación y el estudio de este corpus en 86*RL (Martínez Pérez 2020), que cuenta con un total de cinco especímenes, todos del siglo XV, de una veintena de obras de las que está constituido el *Cancionero*¹. Lo primero que llamaba la atención de este corpus era la gran versatilidad del género que permitía la integración, bajo esta denominación, de poemas de una configuración bastante divergente, en cuanto a la extensión (Chas Aguión 2016: 649). De modo que nos encontramos con textos con una estructura de una gran amplitud, con poemas casi independientes², como las *Coplas* de Jorge Manrique o la *Coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz, favoreciendo el desarrollo de conceptos graves y filosóficos. Y al mismo tiempo contamos con textos cortos, incluso de una brevedad extrema, pero intensos, remitiendo a una condensación del contenido, como el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez –el más corto de todo el *Cancionero*³, de tan solo tres octavas más una *finida*–; prototipo de la mayor aglutinación de ciencia teológica, en el que se condensa una crítica exacerbada y condicionamiento teologal extremos. Seleccionamos, pues, de este corpus, los tres *dezires*, por así decir, «breves», coincidentes en una serie de rasgos comunes, posiblemente por la procedencia de sus autores, presentes en el *Cancionero de Baena*, cuyo análisis nos puede arrojar luz sobre la selección, así como su transmisión y significado en el *Cancionero de Llavía*. Especialmente teniendo en cuenta que, en 86*RL, de «Dime quién eres tu grande anibal», solo se cuenta con otra versión mucho más reducida en el *Cancionero de San Román* (MH1); de «Señora muy linda sabed que os amo», solo otra versión en el *Cancionero de Baena* (PN1), pero sin la *Esparça e fin de la obra*; y que «Por desconoscentia se perdió la luz» es un *unicum* sin más versión. De ahí la importancia documental de estos textos en 86*RL, con versiones muy completas, perfectamente estructuradas y con una *unicidad* temática que aporta datos relevantes al respecto.

El cotejo de estas versiones se ve favorecido por formar parte de este *Cancionero* que ofrece un *corpus* poético didáctico-moral y religioso como objetivo claro y contundente. Como muestra la personalidad del antólogo, que ha seleccionado sus obras con un fin religioso-moralizante muy determinado, claro y concreto, e incluso dirigido a un auditorio femenino, acaso un «¿cancionero de mujeres?», como se interroga López Casas (2020), ofreciendo toda una serie de argumentos confirmativos a este respecto. La misma dedica-

1 Los textos y los cancioneros están citados de acuerdo a las convenciones de Brian Dutton (1990-91). Para el *Cancionero de Llavía* tenemos en cuenta tanto la edición de Rafael Benítez (1945), como el ejemplar del *Cancionero de Llavía* conservado en la Real Biblioteca del Escorial, con signatura 32-I-13 (1^o), que contiene íntegramente todos sus folios. Para citar los textos del *Cancionero de San Román* (MH1) seguiré la edición paleográfica de Dutton, (1990-91, vol. I: 430-542).

2 Sobre esta cuestión de la amplitud del *dezir* castellano, como una obra casi independiente, indistintamente de su transmisión, aludiendo al *Cancionero de Baena*, cfr: Vicenç Beltran (2016: 529-530).

3 Exceptuando, claro está, las dos *esparças* de Juan Álvarez que, por definición, solo constan de una estrofa; y la *esparça* de Torroella.

toria del impreso a la noble, y se supone que virtuosa, dama doña Francisquina de Bardají y Moncayo da una buena pista en este sentido, encomiada por el compilador por ser «tan cumplida en todas las virtudes que a mujeres convienen» y presentada por tanto como modelo de virtudes a seguir. El *Prólogo* y *Tabla de materias* dan buena muestra de ello, en los que se ofrece el título de cada pieza y su autor correspondiente, y en ocasiones a quiénes van dirigidas las obras, proporcionando una información excepcional sobre su finalidad, estructuración y autoría. De modo que expone tanto la motivación como el procedimiento de selección, «en haver escogido de muchas obras cathólicas puestas por coplas, las más esmeradas e perfectas», y lo va explicitando (Benítez Claros 1945:1):

e haun la mayor gloria que yo de ello spero recibir será que por haver escogido una persona que tanto abulta en este reino, para que auctorizasse e diesse ressollo a la presente obra, siendo vuestra merced tan cumplida en todas las virtudes que a mujeres convienen, será tovido a lo menos por hombre de buen juhizio, e quedo besando las manos de vuestra merced.

Es pues ya importante el camino recorrido al formar parte de la organización general del *Cancionero de Llavía*, del que obtienen una gran aportación documental a través de la estructura y la coherencia doctrinal del mismo, esencial en lo concerniente a la selección, transmisión y significado de estos poemas. Se crea, pues, una vía doble de información, como señala J.L. Martos (2013: 384), recíproca entre el poema y el *Cancionero*, muy fructífera:

L'anàlisi de la tradició textual s'ha de fer des d'una doble via, que es retroalimenta: a partir dels poemes individuals i des de l'anàlisi dels cançoners complets.

Información que, *a posteriori*, puede verse enriquecida por los elementos estructurales adicionales que estos *dezires* finales pueden aportar. En principio subrayar que los tres textos se presentan agrupados de manera consecutiva al final del *Cancionero*, seguidos tan solo del *Diálogo de Fray Gauberte*, tal y como se recoge en la *Tabla de materias*⁴:

I. *Un dezir de gonçalo martines de medina contra el mundo* [86* RL-19; ID 0511].

Incipit: «Dime quien eres tu grande anibal».

II. *Otro del mismo gonçalo* [86* RL-20; ID 6005].

Incipit: «Por desconoscentia se perdio la luz».

III. *Un otro dezir de fernan sanchez talauera a vna dama fecho por dyalogo e concluye en virtud* [86* RL-21; ID 1664].

Incipit: «Señora muy linda sabed que vos amo».

Los tres son de corta extensión, «*dezires* breves», especialmente ante los dos extensos que le preceden en el impreso, y se sitúan de manera consecutiva, casi a modo de bloque, al final del *Cancionero*. Y es importante subrayar que son los únicos que presentan en su rúbrica el término de género «*dezir*», como lo hemos visto en la *Tabla de materias*, que de algún modo viene a adelantar una unificación de la que daremos cuenta. En principio los tres

4 Las rúbricas son asimismo de esta *Tabla de Materias*.

vienen a constituir un «prototipo» del género como de la manera más genuina nos los encontramos en el *Cancionero de Baena*. Los tres responden al carácter didáctico moralizante del *dezir* doctrinal cuatrocentista, de acuerdo con los parámetros de gravedad y el tono especulativo del mismo; y su estructura en el *Cancionero de Llavía* solo hace confirmar, tanto en la temática como en la forma, las características propias del género, tal y como se configura en su conjunto en esta primera parte del siglo XV; y los tres en bloque cubren todas las expectativas de su representatividad: un objetivo didáctico-moralizante y religioso básico, una cierta especulación socio-moral e intelectual y una finalidad conductual femenina grácil.

En principio los tres se estructuran en *maestría mayor*, adquiriendo, como en los poetas de Baena, una configuración propia, con una finalidad específica, constituyendo el «prototipo de la poesía científica de cancionero» (Beltran 2016: 528-529). Tanto Talavera como Martínez Medina continúan una práctica intelectualista que –con una misma directriz moralizante, en una vasta y variada fenomenología de intercambio intertextual–, ejercitan una base filosófica y meditativa, manteniendo un claro propósito religioso, didáctico, moralizante y satírico, que ocupa un lugar significativo en la estructuración del poema. Temas teológicos o meditativos, con un *contemptus mundi* subyacente, en torno a la fugacidad de las cosas o la inconstancia de fortuna, la implacable tiranía de la muerte, la brevedad de la vida y la vanidad de los goces mundanos, que suscitan tantas quejas «contra el mundo y sus vanas maneras», con los que se podía persuadir de manera contundente y exitosa en la línea prevista.

Los dos autores de estos *dezires* cuentan con una considerable presencia literaria en el *Cancionero de Baena*, como se sabe, cantera importante de la que se nutre el *Cancionero de Llavía*. Aun así, solo el poema de Talavera está en *Baena*, mientras que los dos de Gonzalo no, pese a que su obra poética se encuentra prácticamente en su totalidad en él (Dutton, González Cuenca 1993). No hay duda alguna sobre la predilección del antólogo por ella, así como el interés y la difusión que experimentaba en ese momento; y, sin embargo, apenas si está inserta en otros cancioneros manuscritos o impresos⁵. La presencia, pues, de estos dos *dezires* en el *Cancionero de Llavía* es de una importancia capital, tanto por constituir los dos únicos especímenes conocidos fuera del *Cancionero de Baena*, como por la luz que su estudio arroja sobre los rasgos temáticos y formales más característicos de su obra, ofreciendo, en compendio, las claves religioso-didácticas y de información social de su poesía. Estos *dezires* entran a formar parte de un *microcosmos* intertextual plenamente concordante, perfectamente estructurado y con la unívoca finalidad religioso-dotrinal señalada, remarcando el componente religioso y espiritual que lo envuelve; tan decisivo y especialmente significativo en Gonzalo, que tal vez determinó la inserción en este *Cancionero de Llavía*.

Asimismo, la presencia de «Dime quién eres tu grande anibal» en 86*RL permite el cotejo con la versión mucho más reducida en MH1, lo que arroja una información esencial sobre la transmisión del texto, su filiación e interpretación. Así, antes de su inserción en el *Cancionero de Llavía*, debió de experimentar un proceso de transmisión considerable, que podría explicar, entre otras, la gran diferencia de extensión de los dos textos; e incluso la ampliación en *Llavía* de la rúbrica con la apostilla «contra el mundo», que explicita una variación

5 Según las referencias de Dutton (1990-1991, VII: 392), fuera del *Cancionero de Baena*, de Gonzalo Martínez tan solo encontraríamos estos dos *dezires* en el *Cancionero de Llavía*; y el otro testimonio que se incluye en el *Cancionero de San Román* (MH1), aparece en él atribuido a su hermano Diego.

importante incluso en el mismo tratamiento del tema, y que en cierto sentido lo vincula a la peculiar producción de Gonzalo Martínez. El cotejo entre ambas versiones ofrece una información esencial sobre su estructuración y autoría en *Llavia* (Martínez Pérez 2021a), puesto que el otro testimonio que se incluye en el *Cancionero de San Román* aparece en él atribuido a su hermano Diego. Y no presenta elementos de confirmación autorial, al tratarse de un manuscrito un tanto desestructurado, constituido por un «florilegio heterogéneo, escrito por varias manos con integraciones progresivas, cuyas secciones codicológicas no son fáciles de identificar» (Tomassetti 2015: 56). En MH1 el *dezir* se muestra en una versión mucho más breve, en la sección que agrupa ejemplos de las creaciones de *dezires* de diferentes poetas, que van de los números 236-281, un total de 46; y, aunque 22 de ellos provienen de PN1, como ya hemos señalado, no es el caso de este *dezir*, que no está inserto en *Baena*. En este manuscrito forma parte del conglomerado señalado de *dezires* de diferente procedencia, lo que genera un desplazamiento de la perspectiva autorial a un plano secundario, y conlleva una notable reducción de los ejemplos que integran la obra de cada poeta.

Por su parte en *Llavia* este *dezir* consta de 8 coplas más una *Conclusión*, frente a esta versión reducida en MH1, de 4 coplas más la *finida*. Se duplica en coplas del *Cancionero de San Román* al de *Llavia*, en concreto se amplía en este último con las coplas segunda, tercera, cuarta y sexta, siendo por tanto concomitantes las coplas primera, quinta, séptima y octava del *dezir* en *Llavia*; más la *ffinida* o *conclusión* en ambos. Pero lo más significativo es que esta diferencia de extensión va acompañada de cierta variación en los contenidos y en el tono del poema, que redirige su sentido hacia otra vertiente y, sobre todo, se muestran unos rasgos particulares de Gonzalo que permiten su filiación, frente a la insegura de *San Román* a su hermano Diego. Como mostré en un trabajo anterior, no hay una duplicidad diferencial del texto en las estrofas comunes, pero sí en las no concomitantes (Martínez Pérez 2021b); versiones, pues, que podrían tal vez encontrarse en los *corpora* de dos autores diferentes, especialmente si son con frecuencia mezclados como ocurre con los hermanos Medina, situados en el lirismo espiritual y religioso de su estirpe (Chas Aguión 2018). Pero, pese a la confusión autorial y la gran variación de extensión, lejos de distanciar estas dos versiones, más bien las aproxima en las coplas concomitantes, y las reconduce, a través de las coplas no coincidentes, a una complementariedad temática.

En «Dime quien eres tu grande anibal» Gonzalo Martínez ofrece un rasgo de su peculiar estilismo en las intensas listas de «casos ejemplares», –de las que también había mostrado su maestría en *Baena*–, núcleo temático del *dezir* aquí presentado y que aparecen de forma conspicua en la obra de Medina; cuya fuente fundamental –señalada por el mismo en su *dezir* 338 y puesta de relieve por Menéndez Pelayo (1944: 403)– es *De Casibus Principum de Boccaccio*. Un apoyo en estos casos del pasado –tanto históricos como mitológicos y, de estos, tanto clásicos como bíblicos– para justificar y dar validez a temores para el futuro. A continuación, Medina exhorta a sus contemporáneos a olvidarse de las glorias de este mundo y a preocuparse por las del otro. En este sentido presenta ya en sus *dezires* en *Baena* a los más grandes personajes de modo inoperante, ante la nimiedad de las cosas mundanas porque todo parece, como ellos mismos, por muy grandes que hayan sido (*dezires* 337, 339, 338, 340, etc...). Bien adoctrinado en el tema en el *Cancionero de Baena*, donde había llevado a cabo la más amplia convocatoria de grandes héroes y personajes de la antigüedad, en

una extensa composición de 22 coplas en octavas más una finida, Gonzalo lo practica una vez más en *Llavia*. Con los mismos personajes históricos y en la misma línea de un *ubi sunt* intensivo y contundente. Se trata de una pieza más de estas caídas de las figuras ejemplares:

Dime quién eres tú, grande Aníbal,
Alexandre, Julio, Darío e Pompeio,
Hércules, Archilles, Pirrus, Asdrúbal,
Príamo, Héctor, Judas Machabeo,
Dándalo, Thauro, el gran Zebedeo,
Catho, Gulies, otrosí Jasón,
Salamón, Vergilio, e otros que son
en las historias pintadas que leo (vv.1-8).

Exactamente el mismo recurso repetitivo de reproducción compacta de estos grandes personajes y héroes de la historia, pasada y contemporánea, o la mitología antigua, y las referencias bíblicas. Pues bien, en el cotejo con la versión reducida en MH1 lo más significativo es que esta diferencia de extensión va acompañada de cierta variación en los contenidos y en el tono del poema, que redirige su sentido hacia otra vertiente y, sobre todo, se muestran unos rasgos particulares de Gonzalo. Las tres estrofas intercaladas aquí, en el impreso de *Llavia*, le otorgan un matiz diferenciador al poema, amplían la versión, trasladando la interrogación de los grandes personajes y sus proezas (*ubi sunt* generalizado), a incidir en lo que ha sido de ellos o lo que les ha ocurrido, en cuestiones más cotidianas y comunes, y en el momento presente, profundizando en tales acontecimientos. De la grandilocuencia de sus evocadores nombres afamados en la historia, a la concreción de su situación cotidiana, de la materialidad de lo obtenido y perdido. Nada ha perdurado, ni los estados, ni las joyas, o palacios, incluso los *dezires*, o sus hazañas o sus grandes hechos, nada se ha mantenido, ni de nada les ha servido. Parece que estas estrofas reconducen el poema hacia lo más próximo y cotidiano. Además, ahora el poeta inquiere a un hipotético «amigo» sobre las preguntas que ha realizado. Se pasa, pues, de la interrogación abstracta y retórica del *ubi sunt* –sin necesidad por tanto de respuesta inmediata–, a una interpelación directa a «ese amigo», que lleva a un estadio más concretizador y cercano la pregunta inicial. El asombro emitido por el poeta, –incrédulo ante esta situación, y por lo tanto insistente en interpelar: «¿que dizes?» –, aumenta la tendencia a la proximidad, así como la alusión a «la tu pregunta»; y conduce a un cierto *diálogo imaginario*, sin lugar a dudas ausente en el *dezir* de *San Román*:

Amigo que dizes que la tu pregunta
si bien cathares se viene juzgada
la cosa finida & que poco multa
no deue ser en tanto preciada
todo es sueño & cosa pesada
de tierra somos a tierra tornamos
los bienes e males que obramos leuamos
da questa ta breue & corta jornada (vv.25-33).

En esta copla inicia la respuesta correspondiente a todo lo preguntado retóricamente con anterioridad. De acuerdo con el tema predominante de este *dezir*, «contra el mundo y sus vanas maneras», el poeta insta a que no se aprecie lo que no es importante, todo es nimiedad, incluso todos esos «reyes que oyste» no existen, sino que más bien somos «cosa cayda».

En este *dezir* de Gonzalo Martínez en *Llavia* el poema está reconducido en su amplitud hacia una proximidad propia del *Cancionero*, tal vez con la perspectiva de selección indicada por López Casas, cuando señala la elección de autores o sus poemas lo más alejados de la «complicación retórica», como sucede con los textos aquí insertados de Juan de Mena o de Íñigo de Mendoza, de un estilo más sencillo y un carácter práctico (López Casas 2021: 146-147). Asimismo la combinación del *auctoritas* clásico con la cercanía de lo popular es subrayada por Dorothy Severin (2005), a la hora de interpretar el éxito que tuvo el extenso poema de Fernán Pérez de Guzmán de *Vicios y virtudes* —con el que se inicia 86*RL—, tanto en cancioneros manuscritos como impresos (Severin 2005: 240):

Notamos que las rúbricas denotan claramente los distintos grupos de coplas con sus varios temas. Esto nos permitiría sospechas que *Vicios y virtudes* habría sido popular porque su mayor defecto sería también su mayor virtud. Es decir, presentaría al lector estrofas citables sobre un gran número de tópicos morales y políticos. Las estrofas incorporaron tanto aforismos bien conocidos de autores clásicos, como refranes populares. En suma, la obra ofrecía una vena de oro en tanto que compendio de citas que se podrían memorizar y repetir.

Es evidente que este primer *dezir* de Medina se beneficia de su inserción en un impreso como 86*RL, perfectamente localizado y documentado, en el que se reiteran los temas y rasgos esenciales del conjunto de sus *dezires* en el *Cancionero de Baena*, que a modo de *amplificatio*, como se ha visto en las listas de casos ejemplares, se desarrollan en él. Pero que al mismo tiempo el *Cancionero de Llavia* también se ve enriquecido con el «intelectualismo» y una cierta reflexión indagatoria que suele envolver a su producción poética en *Baena*. Así en sus dos *dezires* en *Llavia* se observan conceptualizados, perfectamente definidos y explícitos, los perfiles de un adoctrinamiento sociopolítico y religioso propio de Medina, a través del manejo de estos recursos literarios, sometidos a su interés didáctico-moral; e incluso a su intencionalidad política, como se ha llegado a interpretar (Fraker 1966a y 1966b; Córdor Orduña 1986). Está presente el análisis especulativo que Gonzalo plantea en sus *dezires*, con temas vinculados a la teología nominalista, entre otros, la soberanía absoluta de Dios, conectada con el tema de la Predestinación, en cuanto que Dios es libre respecto a sus criaturas y actúa con total gratuidad en su salvación (vv. 61-64). O como el planteado en la *Conclusión* del *dezir*, en el que se puede observar un elogio de la vida contemplativa⁶, que, como subraya Fraker, es una contraposición a la vanidad de las glorias mundanas. Así el mismo recurso de las caídas de figuras ejemplares, con las que se abre el poema, es interpretado por Fraker como una manera de oponerse a la gloria mundana con una forma

6 Jerónimo, amigo, el predicante,
Bernardo, Francisco en la su mongía,
cree que viven en más alegría
sin temor de llamas e fuego quemante (vv. 65-68).

de vida más excelente (1966b: 200). Se sitúa en este sentido a Medina en una religiosidad cercana a la marcada por la corriente de la *devotio moderna*, basada en el esfuerzo por reanimar a los laicos y al clero con la vitalidad espiritual, extraída con los antiguas enseñanzas de los padres latinos; subrayando la impotencia de la mente humana y la necesidad de una fe simple (Fraker 1966b: 206-207).

Es de destacar en Medina –en este nuevo sentido político-religioso–, la desconfianza en la razón, en una fortuna astralmente determinada, para sustituirla por la idea de la absoluta soberanía de Dios en su creación, pero ello también implica que los males del mundo sobrevienen y existen con permiso de dicha providencia. Crítica exacerbada y condicionamiento teológico que toma mayor contundencia en el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez en *Llavia* –sigue «Otro dezir del mesmo gonçalo martinez». Pese a su brevedad, en este *dezir* se aglutina la mayor cantidad de ciencia teológica; o tal vez la negación de la práctica de la misma, puesto que en cierta medida queda censurado el deseo indagatorio, exhorta a dejar tal actuación, que puede pecar de soberbia (vv.1-4). Este es uno de los temas más importantes en el pensamiento de Medina, la desconfianza de la especulación, el deseo de limitar el alcance de la razón al confrontar los datos de la revelación, que en cierto modo también está presente en el *Cancionero de Baena*. Es una actitud de soberbia, poder y riqueza no son más que una consecuencia, tanto más insegura cuanto que depende de la mudable fortuna. Se intenta persuadir al buen cristiano para que no pierda su alma contaminada por ella, pues ha sido la causa de los mayores males y las penas del infierno: «el grand Lucifer en llamas ardientes» (v.16). Es evidente que se trata de un *dezir* tan corto pero a la vez tan contundente contra la razón en la cuestión religiosa; deja muy claro aquí –como en la mayor parte de su obra– que el razonamiento intelectual no resuelve tales cuestiones, como la ininteligibilidad de los misterios y la incapacidad de la razón para efectuar cualquier escrutinio. De modo que, a través de estos poemas, se puede vislumbrar el pensamiento teológico de Medina cercano a la nueva tendencia religiosa de la *devotio moderna*, que en cierta manera viene a cumplir los ideales nominalistas, como subraya Fraker: la docta ignorancia, el biblicismo, la libertad de Dios ante sus criaturas (1966b: 217); y al mismo tiempo lo ejercita en el plano político.

El inmovilismo que persigue se ha evidenciado en el hecho de que, a través de la crítica de los males morales, en realidad se ataca a quienes se oponen al monarca y su sistema sociopolítico, buscando en la rebeldía al rey la causa del desorden institucional. En este sentido las vanidades de las cosas mundanas, y por tanto el desprecio del mundo y sus bienes, puede asimismo querer incidir en la inoperancia de todo esfuerzo por proponerse ascender o cambiar de papel social, y el interés de que todo quede en su estado actual. Su misma recurrencia al sueño, tan presente en el barroco, mostraría la inutilidad de querer cambiar nada, puesto que, como todo es aparente, transitorio –como el mismo sueño–, no merece la pena el esfuerzo para intentar transformarlo, la muerte lo igualaría todo y por lo tanto se busca el inmovilismo total⁷. Incluso el recurso del *dezir* anterior, las listas de los casos

7 Nos encontramos con una seña más de identidad de su estilismo con el recurso al «sueño», que de un modo sutil aparecía en *Baena* y que aquí constituye una de las particularidades que le han sido atribuidas directamente a Gonzalo Martínez, y cuyas huellas se dejan sentir hasta el barroco. En este sentido son citados por Lapesa (1957: 230) los versos de Gonzalo en este *dezir* («todos los imperios e glorias que ovimos, / [son] como sueño e sombra que passa»), como antecedente de los del Marqués de Santillana, al hablar asimismo de glorias mundanas caducas, como destino común de los hombres:

ejemplares, tendría también una función evidente, en relación con su postura sociopolítica, en cuanto que se exhorta a abandonar las falsas glorias de este mundo y perseguir los bienes del otro, seguros y durables. Por lo tanto, la inserción de estos dos *dezires* de Gonzalo en el *Cancionero de Llavía* son de una vital importancia, no solo por constituir la única versión, completa de uno y la mitad del otro, que se tiene de ellos, sino por reproducir y fundamentar su peculiar estilismo, tal y como se había conformado en el *Cancionero de Baena*.

Se seleccionan sus *dezires* en esta línea de su representatividad, y tal vez en Medina no cabe una segunda opción más «asequible» por así decir, en este *Cancionero*, como sí se podría haber ejercitado en la elección de textos de otros autores, como ya lo hemos mencionado a propósito de Juan de Mena o de Íñigo de Mendoza (López Casas 2021: 146-147). Por el contrario, este segundo *dezir* de Medina, por sí mismo, representa cerrazón y un cierto oscurantismo, este *unicum* que parece serlo no solo por su edición, sino probablemente por su exacerbada concentración teológica e incluso de estilo en este *Cancionero*. Tal vez por ello su presencia aquí sea todavía más importante y explicada por Benítez cuando lo señala, citando las palabras de Baena en su *Rúbrica*, de «omne muy sutil e intrincado en muchas cosas e buscador de sotiles invenciones» (Baena, *Rúbrica*, 1993: 587), mérito por el que sería afamado y estaría aquí presente.

La misma aportación enriquecedora, y con la misma estructura y alcance, nos encontramos en el tercer *dezir* breve señalado en el *Cancionero de Llavía*, el de Fernán Sánchez de Talavera: «Señora muy linda sabed que os amo». Es el más extenso de los tres, compuesto de diez coplas de dodecasílabos en octavas, pero manteniendo la misma combinación de rima ABAB: BCCB en estrofas doblas (Rodado y Crosas 2016: 687). Lo interesante del *dezir* es que, aun manteniendo las mismas características intelectualistas y didáctico-moralizantes que hemos señalado para los *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina, ahonda en la vertiente por así decir «femenina» del *Cancionero*, ejercitando tal propósito a través de la temática amoroso-cortesana. Destacado representante de la aportación del *dezir* intelectualista a la poética cuatrocentista, Talavera, justo en el *dezir* aquí seleccionado, podría parecer que se aleja más de esta práctica con la temática indicada. Pero un análisis minucioso del mismo nos muestra que, efectivamente, se desarrolla una relación de requerimiento amoroso, pero puesta al servicio, no del disfrute del amor, sino de la fustigación moral. El autor exhorta a la Dama a que no ceda a la petición del caballero ante tal requerimiento, presentando las ventajas de no hacerlo y, por el contrario, la penalización de sucumbir. En este sentido, estaría cerca del poema moral anterior de D. Íñigo de Mendoza, las *Coplas a las mujeres* (ID 0271 86*RL-10), en el que presenta una doble vertiente, según el proceder adecuado o no de las mujeres. Así ofrece 12 estrofas en alabanza de las buenas, y 12 en vituperio de las malas,

Así como sombra o sueño
son nuestros días contados...
... quanto vistes, queanto vi,
fantasmas fueron e antojos.

A continuación Lapesa (1957: 230) cambia al *Cancionero de Baena*, para seguir mostrando la incidencia sobre este tema. Señala su famoso *dezir* 340 –al que ya hemos aludido–, para seguir ilustrando sobre la presencia del sueño en sus textos:

quanto más avemos tenemos más poco,
assí como sueño e sombra de luna; (vv.187-188).

indicando, con estilo sencillo y directo, cuál debe ser la conducta a seguir, promoviendo la virtud de las mismas y por lo tanto constituyendo un manual conductual, tanto desde los ejemplos a seguir como a evitar. En el *dezir* pues se produce esta severa amonestación a la dama para que no caiga ante las alabanzas del enamorado; sino que lo rechace con contundencia, e incluso altivez e indiferencia, pues, como expresa, «quien cree al varon / sus lagrimas siembra con mucha tristura» (X, 7-8). Así, la solemnidad de la dama en sus respuestas y la solidez moral, religiosa e intelectualista en las argumentaciones de su rechazo, hacen ver al enamorado cómo el enemigo que le puede hacer perder la honra e incluso arrastrarla a la condenación eterna, encarneciéndose el debate.

En este sentido Amor, así como Muerte, Fortuna, etc., también eran fuente inagotable de matices moralizantes, con los que se intentaba un adoctrinamiento con desarrollos temático-formales influenciados por la retórica. En definitiva, es muy evidente la singularidad del *dezir*, su clara divulgación y su estructuración perfectamente encuadrada, dentro del marco amoroso-cortesano, pero en la línea de los *dezires* con clara intencionalidad religioso-moralizante. Su intelectualismo venía perfectamente acreditado por su autor, maestro en estas lides; pero al mismo tiempo la reprimenda de la dama al caballero por su intento de seducción, es grácil y expresiva, las razones de su rechazo, sentidas, pues no le lleva a ello la posible altanería de la *Belle Dame sans Mercy* (Le Gentil 1981, Vol. I: 499 y ss.), sino la pérdida de su salvación, con unas argumentaciones de sólida base religiosa y moral, lo que la dota de un sentimiento humano fácilmente comprensible. La elección de este poema para finalizar el *Cancionero* está, pues, en perfecta armonía con el tono del mismo, sigue su predicamento religioso y moral, pero teniendo en cuenta su orientación hacia las nobles damas, eligiendo, del Talavera intelectual y filosófico, un poema menos metafísico, sino uno de los cuatro *dezires* con los que utiliza a Amor para recriminar a las damas el sucumbir ciegamente ante sus requerimientos. Este carácter parenético también se conserva en el extenso poema con el que se cierra el *Cancionero*, el *Diálogo de Fray Gauberte*, elogiando Benítez Claros (1945: XXIV) la elección de Llavía al terminar con dos diálogos de amonestación esta recopilación:

Los razonamientos finales de Fernán Sánchez Talavera y Fr. Gauberte cierran el Cancionero con dos diálogos hábilmente elegidos. Una doncella antes, y un joven caballero después, van a recibir la postrer amonestación. El meditabundo y sentencioso Talavera pone el hábito pardo de su pesimismo sobre la carne de una muchacha intacta. Fr. Gauberte, sin levantar la vista, deja caer a gotas de seis versos, la más áspera de las reconvenciones. El espíritu que animó a Ramón de Llavía a componer su Cancionero, no pudo hallar nada mejor con que acabarlo.

Es, pues, evidente que la selección de este *dezir* es plenamente premeditada, se amonesta tanto a la doncella, como después al joven caballero de un proceder erróneo; y con el diálogo de ambos se da la oportunidad de una respuesta y se les implica en el comportamiento a tener en cuenta. «Señora muy linda sabed que os amo» viene pues a cubrir esta parte grácil y «femenina» por así decir de la compilación, pero con clara amonestación moralizante.

Una cuestión importante a dilucidar, en cuanto a la transmisión del poema, es la importancia de esta versión en 86*RL, que en cierto modo moderniza y a veces reorga-

niza el sentido del verso. Respecto al manuscrito, el texto impreso es más cuidadoso y ofrece una lectura más correcta y completa. Esta consideración ha sido puesta de relieve por Briam Dutton quien indica de este *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera «Señora muy linda sabed que os amo» que «La versión impresa es sorprendente (sic) buena», con respecto a la inserta en PN1 (Dutton y González Cuenca 1993: 410). Asimismo el hecho de que en *Baena* no esté la *esparça* nos pone sobre la pista de que no pertenezca a este *dezir*. A esta versión impresa que se le ha ido asignando la *esparça*, en un trabajo reciente muestro los elementos que la disocian de este, puesta ahí sencillamente para cerrar la caja de escritura.

Una de las primeras muestras de más calado que manifiesta la disociación entre la *esparça* y el *dezir* de Talavera es su contenido, que claramente se contrapone a él. El mensaje de la *esparça* exhortando a la dama a que disfrute de los gozos del amor, sin preocuparse por los contratiempos, está en desacuerdo con el contenido del poema en 86*RL. Aquí queda más confusa esta idea y, sobre todo, se opone al mensaje expresado en el *dezir* de amonestación a la dama, para que no sucumba ante el requerimiento del enamorado. Por el contrario, en el cotejo de esta *esparça* con la versión que se da en BM1 vemos que el mensaje es el mismo, y por lo tanto la filiación más coherente, en cuanto que en ambas se insta a la dama a que ceda ante los requerimientos del enamorado.

Pero, pese a esta contradicción del mensaje emitido en la *esparça* con el *dezir* precedente, lo cierto es que el hecho de que Briam Dutton, en las ediciones del *dezir*, no desvincule esta *esparça* del *dezir* de Talavera –aun evidenciando la autoría de Pere Torroella– ha contribuido a que se siga manteniendo una cierta confusión al respecto.

Dutton constata la pertenencia de esta estrofa a Torroella, indicando que en BM1 se le atribuye a él (ID3626) (1993: 412). No obstante, cuando edita esta versión en *Llavia* le asigna el mismo identificador, con dos partes [ID1664, 86*RL-21 y 86*RL-21D], al *dezir* y a la *esparça* (Vol. V: 7-8); e incluso señala literalmente que esta *esparça* es una «Desfecha de 1664: 86*RL-21D» (Vol. VII: 160), que aquí la considera anónima. Así lo mantiene en la edición del *Cancionero de Baena*, señalando que, tras la última copla del *dezir*, «viene al final la desfecha ID3626» (1993: 412); y así lo tuvo que considerar también *Llavia*, como lo señala López Casas, «El hecho de que no figure en la tabla también induce a pensar que para *Llavia* formaba parte de la obra de Talavera» (2020: 157). Se la considera, pues, parte del *dezir* o al menos no hay pronunciamiento sobre su vinculación veraz o no con el *dezir*, lo que sí hacen los editores posteriores de Torroella, como Francisco Rodríguez, quien señala que la diferencia que se da en la versión de esta *esparça* en BM1 y 86*RL se debe a una interesante reelaboración métrica entre los versos 5-9:

86*RL
Esparça & fin dela obra

Haue con los hombres paz
& batalla con los vicios
e quantos **puwieres** faz
plazeres & **beneficios**

BM1
Sparça del mesmo

Ave con los hombres paç
hi batalla con los vicios;
a quantos **puederes** faç
plaszieres hi **beneficios**,

(jamás se pierden seruiçios)
ca si alguno es ingrato
en muy poco viene vno
 que lo paga de **consuno**
todo junto en vn rato

(.....)
ca si por ventura alguno
 es ingrato,
quando no piensas vient uno
 en un rato.

Subraya Rodríguez que este esquema métrico con quebrados, en una *esparça* de 9 versos, es inédito en la poesía castellana, y que por ello tal vez sea lo que justifique que en 86*RL se dé una reelaboración en los últimos versos para regularizar los tetrasílabos (2011, I, 146-147). Será la misma idea de bloque y completar página la que sitúe esta *esparça* tras el *dezir*, pero sin vinculación directa con él, sino como poema independiente.

Y ahondando en esta idea de bloque, habría que extenderla igualmente a la introducción de estos tres *dezires* en el impreso, el de Talavera y los dos de Gonzalo Martínez. Es importante subrayar que los poemas están dispuestos en dos columnas, y constan todos de estrofas de ocho versos, y con la tendencia de cuatro estrofas por plana, quedando contrapuestas simétricamente. E incluso con esta misma estructura, antecede a estos tres *dezires* – los dos de Gonzalo Martínez de Medina y este de Talavera– la extensa composición de *La coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz de Sevilla [86*RL-18; ID 0116], de 53 octavas; con lo que se mantiene una misma caja de escritura en una gran extensión del *Cancionero*. De hecho, «Señora muy linda sabed que os amo» comparte el folio 89r con el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez de Medina (Martínez Pérez, en prensa), este *unicum* tan breve que ocupa justo la columna de la izquierda y se contrapone con las mismas octavas de dodecasílabos al *dezir* de Talavera, que completa el versus del folio, cuyo hueco final lo cubriría esta *esparça* que hemos señalado atribuida erróneamente al poema. Colocada así al final de un folio en *versus*, encaja perfectamente en el hueco del impreso y queda conformado el folio 89r-v. De este modo, el *Diálogo de Fray Gauberte* (ID 6006, 90r-97r), con una estructura estrófica distinta y visiblemente diferenciadora –con 197 estrofas de seis versos y dos quebrados–, se distancia de estas estructuras e inicia separadamente el folio 90 –con la *Rúbrica, Razonamiento de fray Gauberte del monge con el caullero sobre la vida venidera*–, hasta el final del libro.

Así es lógico pensar que el interés en cerrar espacios en blanco –o sencillamente el equívoco al cerrarlos– es lo que llevaría a situar en el folio *versus* la *Esparça e fin de obra*, tras el *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera, y, por ello, que quede vinculado a este autor, cuando en realidad no es así. Es, pues, una razón más para seguir pensando que se trata de una adición errónea del impreso, y que viene a completar el espacio del folio; con ello el conjunto de los tres *dezires* queda perfectamente cerrado. La coherencia y la perfección de la versión de «Señora muy linda sabed que os amo», indicada anteriormente, respecto al manuscrito, remite a la tónica general del *Cancionero de Llavía* que suele presentar las versiones más completas, y de mayor claridad en la expresión. Así, por ejemplo, se ha puesto de relieve a propósito de las *Coplas de Jorge Manrique*, versión catalogada por Benítez como indispensable por la «pureza con que se conservan» (1945: XXIII). Asimismo, *La coronación de Nuestra Señora*, otro *dezir* del corpus, presenta su versión más larga en *Llavía*; puesto que el otro testimonio existente, concretamente en PN6, solo contiene casi una tercera parte de las

coplas; ofrece 19 del total de 53 en 86*RL. O la misma *Confesión rimada de Fernán Pérez de Guzmán*, con el total de sus 189 coplas y, como señala Díez Garretas, el texto en 86*RL «es más conservador y cuidadoso» (2014: 32). Por tanto podemos concluir que no se trataría de un caso aislado este *dezir* de Talavera, sino que parece un proceso más generalizado en el *Cancionero de Llavía*, en el que son otros más los que se versionan aquí de manera más completa.

Esta idea de coherencia y perfección es evidente que presidiría la selección de estos *dezires* en armonía con el elitismo del *Cancionero de Llavía*, impreso religioso, que se abastece básicamente de un corpus reiterativo y limitado de poemas; con una continuidad temática y formal que proporciona una gran información sobre los *dezires* aquí insertos. Y los tres, perfectamente conectados en el «microcosmos intertextual» del *Cancionero*, muestran la gran habilidad de sus autores en la construcción del *dezir* y su estilismo. Disfrutan de su elitismo selectivo, afamados y con una certificación autorial clara y contundente fuera de PN1. La copia en bloque de los tres, en una homogeneidad temática y formal, les permite beneficiarse de toda la contextualización externa indicada; y mostrarse estos *dezires* como un grupo poético, que mantiene la continuidad literaria y la coherencia doctrinal de 86*RL.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRAN, Viçenc (2016): «Poesía cortesana». GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.). *Historia de la Métrica Medieval Castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 444-998.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael (ed.) (1945): *El Cancionero de Ramón de Llavía*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- El Cancionero de Ramón de Llavía*, Real Biblioteca de El Escorial, con signatura 32-I-13 (1º). Consulta microfilm.
- El Cancionero de San Román*, edición on-line de la Real Academia de la Historia: <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/registro.cmd?id=67> (febrero 2019).
- CÓNDOR ORDUÑA, María (1986): «La obra de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Baena*», *Revista de Literatura*, 48, 315-349.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2016): «Poesía cortesana. (“Los decires”)». GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.). *Historia de la Métrica Medieval Castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 649-667.
- (2018): «Diego y Gonzalo Martínez de Medina. Escollos biográficos»: *Escrituras y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*. Berlín: Peter Lang, 75-94.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús (2014): «La *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán: estudio y edición», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 3, 1-131.
- (2016): «Descripción codicológica del *Cancionero de Martínez de Burgos* (MN23 y MN33). Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 7329 y ms. 11151», *Descripciones codicológicas. Cancioneros Impresos y Manuscritos*. MARTOS, Josep

- Lluís (coord.). Alicante: Universidad de Alicante. Consulta: <http://www.cancioneros.org/adjuntos/MN23-MN33.pdf> [Consulta: 02/06/2020]
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV:c.1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 9 vols.
- DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA Joaquín (eds.) (1993): *Cancionero de Juan Alfonso adrid*: Visor.
- FRAKER, Charles (1966a): *Studies on the Cancionero de Baena*, Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 1966a.
- (1966b): «Gonçalo Martínez de Medina, the Jerónimos and the Devotio Moderna», *Hispanic reiew*, XXXIV-3, 197-217.
- LAPESA, Rafael (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula.
- LE GENTIL, Pierre (1981): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Genève-Paris : Slatkine, 2 Vols. (reimpresión ed. de Rennes 1949-1953).
- LOPEZ CASAS, Maria Mercè (2020), «Materialidad y estructura de un temprano cancionero colectivo incunable (86*RL)», *Revista de Poética Medieval*, 34, 131-158.
- (2021): «Los poemas de 86*RL, criterios de selección y relación con otros incunables poéticos: variación y variantes», *Criticón*, 141, 133-156.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2020): «Los decires del *Cancionero de Llavía*: delimitación y estudio del corpus», *Revista de Poética Medieval*, 34, pp.131-158.
- (2021a): «La poesía de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Llavía*: de la variación al testimonio único», *Criticón*, 141, pp.157-176.
- (2021b): «La estructuración de los dezires de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Ramón de Llavía y de San Román*». SIMÓ, Meritxell (coord.). “Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”. Creació, recepció i representació de la literatura medieval. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 577-591.
- (en prensa): «Variantes y variaciones del *dezir* de Fernán Sánchez Talavera en el *Cancionero de Llavía*: la “esparça y fin de obra” (ID3626 e ID 1664)».
- MARTOS, Josep Lluís (2013): «STEMMATA CODICUM i filologia material: eines i mètodes per a la fixació textual de la poesia de cançoner?», *eHumanista/IVITRA*, 4, 383-393.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944): *Antología de poetas líricos castellanos*. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol.1.
- RODADO, Ana y CROSAS, Francisco (2016): «La métrica del *Cancionero de Baena*». GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.). *Historia de la Métrica Medieval Castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 670-698.
- SEVERIN, Dorothy (2005): «Política y poesía en la corte de Isabel la Católica». PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (ed). *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Marquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 239-248.
- TOMASSETTI, Isabella (2015): «Historia, política y cortesía: Diego de Valera y el *Cancionero de san Román* (MH1)», *Studi Romanzi*, XI, 53-74.
- TORROELLA, Pere (2006): *Obra Completa*. ARCHER, Robert (ed.). Catanzaro: Rubbetino.
- (2011): *Obra Completa*. RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco (ed.). Barcelona: Editorial Barcino.

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Antonia Martínez Pérez es Catedrática de Filología Románica en la Universidad de Murcia. Sus líneas de investigación giran en torno a los textos medievales y su literatura: historiografía genérica, traducción de textos literarios; así como literatura de viaje, literatura de inspiración urbana, y poesía de cancionero, sobre los que ha publicado diversos libros y trabajos científicos. Ha participado y organizado asimismo numerosos Encuentros Científicos Nacionales e Internacionales, dentro de diversos proyectos de Investigación I+D. Entre sus aportaciones más recientes cabe destacar libros como *La transformación de la Lírica Francesa Medieval. Poesía de inspiración urbana en su contexto románico (S.XIII)*, Universidad de Granada, 2013; así como traducciones de textos literarios medievales, *Rutebeuf*, Gredos, 2002; o el último sobre los *Versos de la Muerte. Robert le Clerc d'Arras y Adam de la Halle*, Disbalelia, 2016. Centrada en la actualidad en poesía de cancionero, especialmente en el *dezir*, ha publicado recientemente sobre este tema en Revistas de reconocido prestigio como *Cultura Neolatina*, *Poética Medieval*, *Filología Románica*, y *Literatura medieval*, entre otras, en el marco del Proyecto de Investigación *Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas*.

Fecha de envío: 15-06-2022

Fecha de aceptación: 17-01-2023

LA REECRITURE DE SOI DANS L'AUTRE OU
L'EXPERIMENTATION D'UNE NOUVELLE
POSTURE IDENTITAIRE DANS
HARROUDA DE TAHAR BEN JELLOUN
(The Rewriting of Oneself in the Other or the Experimentation of a
New Identity Posture in *Harrouda* of Tahar Ben Jelloun)

Jalal Ourya*

GDIMS, FPL, Abdelmalek Essaâdi University, Tetouan, Morocco

Abstract : In *Harrouda* of Tahar Ben Jelloun, the rewriting of oneself in the other is intended as a form of self-apprehension. By placing himself between two codes, different from each other by their respective referents, Ben Jelloun digs a distance from the collective ego and tries to appropriate an equivalent self that is not grounded in the community culture. Aware that the test of otherness accomplished in the signs and referents specific to the mortgaged language can dig another gap in the being, Ben Jelloun in no way slows down the effort to remain himself by negotiating the acquisition of a new identity outside the roots where his people have forged their being.

Keywords : Self-rewriting, Collective ego, Distancing, Host language, New identity, Permanence.

Résumé : Dans *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun, la réécriture de soi dans l'autre se veut un mode d'appréhension de soi. En se plaçant entre deux codes, différents l'un de l'autre par leurs référents respectifs, Ben Jelloun creuse une distance par rapport à l'ego collectif et tente de s'approprier un équivalent de soi non fondé dans la culture communautaire d'origine. Conscient que l'épreuve de l'altérité accomplie dans les signes et les référents propres à la langue hypothéquée peut creuser une autre béance dans l'être, Ben Jelloun ne ralentit en aucun cas l'effort de rester lui-même en négociant l'acquisition d'une nouvelle identité en dehors des racines où les siens ont forgé son être.

* **Adresse pour la correspondance**: Jalal Ourya. Faculté Polydisciplinaire de Larache, Avenue Omar Ben Abdela-ziz B.P 745 92004, Larache, Maroc. (jalal_our@hotmail.fr)

Mots-clés : Réécriture de soi, Ego collectif, Distanciation, Langue hôte, Nouvelle identité, Permanence.

1. Introduction

Figure de proue de la deuxième génération d'écrivains maghrébins d'expression française, Tahar Ben Jelloun a œuvré dans ses premiers romans, entre autres *la Nuit sacré* (1987), *l'Enfant de Sable* (1985), *Harrouda* (1973), à l'émergence d'une nouvelle conscience. Si au lendemain de l'indépendance du Maroc, les fondateurs de la littérature marocaine d'expression française s'en prennent aux clichés minimalistes forgés par le colonisateur et témoignent d'une grande solidarité à l'égard de la culture nationale, Tahar Ben Jelloun et d'autres sensibilités littéraires, en l'occurrence Abdelkébir Khatibi, Abdelatif Laâbi et Mohammed Khaïr-Eddine, développent, en réaction à l'« appropriation démagogique » (Gontard 1981 : 156) de cette culture par le pouvoir politique, une nouvelle conscience en assumant l'appartenance communautaire comme une situation de mise hors sujet et un escamotage de l'individualité au profit de la sagesse collective.

Dès sa parution, *Harrouda*, le premier roman de Ben Jelloun, a été appréhendé d'une part comme un roman postmoderne tant par sa tonalité subversive, sa polyphonie que par l'hybridité de sa substance textuelle, et d'autre part comme un processus de reconstitution identitaire où la récupération de soi repose sur une errance lyrique dans « la mémoire individuelle et collective du « Je », [...] une interrogation des lieux et des schémas qui ont façonné sa présence au monde » (El Qasri 2005 : 105-110). Il convient cependant de reconnaître que dans ce processus de récupération de soi, le roman en question privilégie aussi la rentrée par la porte du bilinguisme.

En effet, *Harrouda* semble s'inscrire dans la lutte contre la mise hors soi subie au gré de la volonté holiste. La réécriture de soi dans l'autre se veut, paraît-il, une mise en sourdine de ce processus que le roman déploie pour faire de l'entre-deux un moyen de négociation d'une nouvelle identité. Projeté dans cette expérience, Tahar Ben Jelloun déporte le substrat culturel inscrit dans ses veines dans une langue hôte parce que moyennant cette démarche, il croit pouvoir acquérir une identité non fondée dans le penser structurant l'ordre communautaire et se recréer par-là une nouvelle vie. Si donc dans son essai *La cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français* (2007), Ben Jelloun entrevoit dans la diglossie une forme d'hospitalité et de métissage entre la langue maternelle et la langue hôte, son roman *Harrouda* vise, dans le sillage du bilinguisme, le dévoilement de l'incidence de la culture d'origine sur l'identité individuelle ainsi que la remise en question de l'effacement du sujet devant la tyrannie de la sagesse collective.

Fondé sur ce que la conscience collective considère comme un *rituel d'initiation*¹, le roman de Tahar Ben Jelloun réécrit dans les termes d'une langue hôte l'histoire de son traumatisme qu'il a hâte, d'ailleurs, d'associer à la violence agglutinante de l'autorité symbolique du fait culturel et du cérémonial quasi-religieux. Dans un ton où raillerie et pamphlet

¹ Le rituel d'initiation dont il est question est bel et bien la circoncision que le roman soumis à la réflexion définit, en sourdine, comme une mutilation de l'être subie au gré des exigences de l'ordre holiste.

font bon ménage, Ben Jelloun prend parti contre les moyens de contrôle que le groupe d'appartenance déploie pour perpétuer sa sagesse et faire main basse sur la vie du sujet qui, dans le contexte qui a vu naître *Harrouda*, existe moins pour soi que pour la communauté qui contrôle sa pensée : « tu arrives à l'âge de l'homme et tu passes par le droit chemin de l'Islam et de la pureté [...] En fait, on va te débarrasser de toutes les impuretés que tu as accumulées durant ton enfance [...]; fais-toi absent [...] » (Ben Jelloun 1973 : 40). Ce phénomène d'écriture et de réécriture de soi dans l'autre par le biais d'une langue hôte se veut donc un moyen de réappropriation de soi et une distanciation par rapport à l'identité collective assumée comme une sorte de dépossession. Le sujet que Ben Jelloun nomme n'est d'autre que lui-même. Il prend acte par l'intercession de cette voix qui lui chuchote dans le creux de l'oreille, de la perte de son individualité dans ce processus de socialisation et de prise en otage que lui inflige le groupe d'appartenance. Comme il voit son être s'annihiler sous le magister de l'être collectif, Ben Jelloun se situe entre deux univers linguistiques différents l'un de l'autre et les mobilise dans un rapport de tension-opposition. Et de par cette dialectique, il prétend récupérer sa mêmeté bafouée et effacée sous la domination abusive de la foule qui incorpore son être.

En effet, dans la littérature marocaine d'expression française de la deuxième génération, la réécriture du fait culturel consacré par le Moi collectif, dans une langue hôte, intervient comme une espèce de distance esthétique. Cette distance est tenue comme indispensable à la connaissance de soi par soi. L'œuvre romanesque se prête à cette ingénieuse manœuvre et prend la figure à la fois d'une nouvelle naissance et d'un nouvel éveil. L'acte du texte tire du transcodage du fait culturel dans la langue de l'autre un regain de liberté. Se placer entre les langues, loin d'être l'expression d'une simple hospitalité langagière – L'expression est à Paul Ricoeur (2016 : 11) -, est à lire donc comme un processus de décolonisation du Moi du magister de l'ordre qui code homme et communauté, en particulier quand « l'individu est soit effacé par et dans le culturel soit il est comme en conflit avec lui » (Meschonnic 2007 : 77). Il importe, de ce fait, de se demander en quoi la transposition du substrat culturel dans une langue hôte possède une fonction du possible pratique en promettant une éventuelle décolonisation du Moi du rets du social où, comme le déplore Tahar Ben Jelloun dans son roman, survient une suite de conditionnements subis, au dire même du romancier, comme « un viol dont [il] empl[is] le visage » (Ben Jelloun 1973 : 41). Ce processus de conditionnement prend la forme d'« une terreur fondatrice » (Richir 1991 : 85) en sublimant ses outils par l'incorporation du pouvoir symbolique et matériel du maître fondateur, en l'occurrence Moulay Idriss² que la communauté érige, pour perpétuer son ordre et momifier par-là le sujet, en gardien du temple et en pourvoyeur des normes qui codent de manière si terrifiante les consciences que la vie au sein de la cité devient « une mort blanche qui sort trempée dans la fontaine de Moulay Idriss » (Ben Jelloun 1973 : 49). Il n'en reste pas moins curieux de faire le point sur le paradoxe de vouloir connaître soi par soi à la suite d'une aventure qui projette le sujet dans une expérience de l'étrange. Il s'agit, quant au reste, d'élucider si

2 Saint patron de Fès, Moulay Idriss structure, en raison du lien de parenté qui l'unit au prophète de l'Islam, l'ensemble de la culture communautaire. A en croire le roman de Ben Jelloun, la pensée collective a fait de la symbolique dont ce maître fondateur est imprégné un instituant pour sublimer son autorité et asservir par ce moyen non coercitif les consciences.

l'installation dans un système de signes exogène promet, eu égard à la décontextualisation qu'elle implique, une lucidité dans le jugement et si cet audit sur le culturel par l'entremise d'une langue hôte n'est pas, au bout du compte, une négation de soi par soi en ceci que la résistance au pouvoir agglutinant des langues n'est en aucun cas une mince affaire. Il semble que Ben Jelloun pense, après Georges Steiner, que le bilinguisme ne correspond pas strictement à l'aptitude de déambuler entre deux langues différentes ou d'opérer le transfert d'un message d'une langue dans une autre, pas non plus à celle de dire la même chose autrement, et que plutôt de se définir comme une simple opération du langage, il constitue à proprement parler un mode d'appréhension de soi et de démythification des processus de construction identitaire.

2. La réécriture du culturel dans la langue de l'autre comme acte libérateur

La mise en synergie de la culture dans laquelle le sujet a été fondé et d'un système de signes exogène est la stratégie que Ben Jelloun fait sienne dans l'optique de mieux se connaître. S'il en fait un gage d'objectivité dans ce parcours de reconnaissance de soi et un moyen d'interroger l'étrange qu'il porte en soi, c'est qu'il est, paraît-il, conscient que « l'identité n'advient que par l'altérité » (Meschonnic 2007 : 9). Le romancier déporte son substrat culturel dans la langue de l'autre parce que pris entre une langue et un système de pensée différents, il prétend acquérir un équivalent de soi sans identité. La rencontre du fait culturel et de la langue de l'autre dans une seule structure narrative est paradoxalement un divorce combien salutaire parce qu'en mobilisant la culture communautaire et la langue de l'autre l'une contre l'autre, Tahar Ben Jelloun prétend retrouver son individualité et récupérer son intime individuel que la raison holiste lui confisque au profit de la sagesse collective. Le romancier tire profit du pacte de communication qui l'unit au narrateur et s'expulse dans l'épreuve de l'altérité assumée comme un exercice de liberté et renonce tant aux ressources de solidarité identitaires qu'au besoin d'appartenance qui prennent la configuration d'un axe vertical auquel est dévolu le rôle d'inféoder le sujet à l'ensemble de la culture : « j'y épelais d'autres textes, d'autres mers, l'oiseau taillé dans le livre répondait à l'appel [...] ses pouvoirs multipliaient les signes et installaient le jardin argenté » (Ben Jelloun 1973 : 34). L'activité biculturelle s'associe à un processus d'individuation et se veut une méthode de libération du Moi du joug combien possessif du collectif. Le jardin argenté fait, semble-t-il, référence à la nature originelle ainsi qu'à l'âge de la jouvence où le Moi est toujours à l'abri des processus de conditionnement. Il s'agit là d'une déconstruction de la sagesse collective et d'une mise en branle des paradigmes qui structurent et contrôlent l'espace culturel. Toujours est-il que loin d'être une digression dans l'amorphe, la déconstruction déployée contre l'ordinarité entretenue et le déjà donné n'est pas sans être investie d'un potentiel pratique tant que Ben Jelloun prévoit de se recréer dans son identité originelle à partir d'une destruction.

La blessure due au rituel d'initiation donne donc lieu à une expérience scripturale où le fait culturel en tant que légitimation des conventions sociales s'absout dans le langage de l'autre. Cette réécriture à label biculturelle simule une prise de distance, une distance requise par le jugement et son corollaire, la connaissance et sans en rester là, elle s'accomplit

comme une épreuve de l'altérité où l'exil dans le signe de l'autre est compensé par le désir de retrouver son individualité et celui de la revivre dans toutes ses possibilités. Le roman en question en fait un moyen de reconnaissance de soi en dehors de la réalité du groupe d'appartenance et de la langue de naissance, Tahar Ben Jelloun sait que c'est dans cette expérience de l'étrange qu'il peut être sensible à l'étrangeté qu'il porte en soi.

L'inscription du fait culturel dans la langue de l'autre est un renouveau où s'exprime le désir de Ben Jelloun de creuser une distance par rapport à l'archéologie de la mémoire, l'apologie de l'origine et la prise de défense de la dignité communautaire en tant que lignes directrices de la production littéraire de la première génération d'écrivains marocains d'expression française. Cette rupture esthétique voire épistémologique en fait le libérateur du sujet considéré comme victime de l'exploitation démagogique de la culture nationale et comme étant réduit à un moyen de perpétuation de l'ordre existant.

Placé à la charnière d'un référent censé être un objet de pourvoyance identitaire et d'un système de signe hypothéqué, Ben Jelloun s'engage aussi bien dans l'évaluation de sa condition que dans la recherche d'un nouvel état ontologique, l'objectif étant d'émerger en tant que sujet à part entière. L'entre-deux est vécu comme une sorte d'éveil et s'envisage en même temps comme un rêve où, par une sorte de catharsis, les scories du culturel s'estompent au profit de la morale de la différence appréhendée comme une espèce de retour à la nature originelle : « Je sus l'éveil, seul le rêve notre terre seul l'espoir et qu'enfin seule la clarté seul l'oiseau blanc » (Ben Jelloun 1973 : 35). Conscient que la langue maternelle est sclérosée par les surdéterminations de la culture où elle a été forgée, le sujet entrevoit, pour mettre un terme à cette prise en otage tant symbolique que matérielle, dans l'épreuve interstitielle une modalité de réappropriation de soi et de l'entièreté de soi ; l'entrechoque de deux référents différents l'un de l'autre par leur fondement et leur essence, produit un silence où se justifie l'homme en tant que tel.

Ben Jelloun ne s'en remet guère au récit identitaire des siens et s'abstient d'en faire une ressource identitaire. Sous ce mode, il invente son propre cogito. La confrontation de la culture en tant que racine identitaire à une langue exogène pétrie dans ses propres référents ne réduit « pas à un double servage » (Wisman 2012 : 9-10). Tant s'en faut, elle apporte de nouvelles perspectives au processus de subjectivation. En effet, Ben Jelloun « (est) porté, c'est certain, à privilégier l'entrée [en soi] par la porte de l'étranger [...], sans l'épreuve de l'étranger, serions-nous sensibles à l'étrangeté de notre propre langue ? » (Ricoeur 2016 : 36). L'épreuve de l'altérité assurée par une espèce de quasi-bilinguisme s'inscrit dans le récit comme un éloignement qui rapproche de l'essence de l'être. Cette expérience intervient en amont comme une recherche temporaire d'un état d'existence où le sujet pourrait expérimenter la posture non-identitaire, et en aval comme une décolonisation du Moi des déterminations auxquelles il a été soumis dans le cadre de sa formation.

L'objectif escompté en se plaçant entre les signes et les référents dont ils sont imprégnés, est de se surprendre exempt de toutes les formes de déprise de soi ainsi que des stigmates de l'ego collectif. Pris dans cette démarche, Ben Jelloun aurait trouvé un palliatif à « la grosse griffe du massacre [...] qui laisse des trous dans la peau » (Ben Jelloun 1973 : 41). En effet, le transfert de l'imaginaire dans une autre langue possède un pouvoir libérateur. Le miracle qui s'en suit crée des équivalences et de la sorte un effet de miroitement où le Moi

prend conscience des dénaturations subies sous le flux des signes instillés dans les veines, la mémoire et le corps compris comme un simple parchemin où la pensée ambiante sculpte les codes qui en assurent la pérennité.

3. L'épreuve bilingue : un premier palier dans la revendication de la parole

Harrouda est l'espace des lancinances associées à divers indices au besoin de retrouver la pureté baptismale et à celui de renaître à la liberté fondamentale et, par ricochet, à la parole émancipée de l'état tentaculaire du culturel que Ben Jelloun semble assimiler à un moyen d'escamotage du Moi. L'absence à laquelle s'est vu réduit l'alter ego de Ben Jelloun sous les différents rituels d'initiation s'épaissit par la violence symbolique des signes qu'au noms des conventions, l'ordre institué imprime à l'homme pour le dépendre de soi et mieux le tapir dans le commun partagé. L'écriture presque bilingue du trauma devient lieu de jouissance. Elle se définit comme telle en raison des horizons qu'elle ouvre. Par le biais de la transposition où le culturel se met à l'épreuve d'une langue hôte, le sujet remonte au sacré individuel et déjoue par une sorte de table rase les pièges de l'appartenance : « je reculais dans l'âge, je m'y installais et m'y enfonçais avec délice » (Ben Jelloun 1973 : 32). Cette expérience de l'entre-deux devient une fonction temporelle de la pensée pure. Une pensée qui fait temporairement de la posture non-identitaire un passage à l'intime personnel. Tahar Ben Jelloun épelle d'autres textes et se projette dans un état où il se défait des différents liens de l'âge. Il a cessé de chercher refuge dans le langage véhiculaire des valeurs paternelles parce que dans sa conviction, « la mémoire totale est hors le langage » (Ben Jelloun 1973 : 47). Nul besoin donc de s'enraciner du fait que le sentiment d'appartenance pèse sur les épaules tel un langage mis sournoisement au service de la dépossession. La distance acquise dans l'aventure bicodique dispose Ben Jelloun à « l'écriture d'un destin fourbe » (Ben Jelloun 1973 : 34), ce destin qu'il n'a pas choisi de son propre chef. L'écriture ou la réécriture de la morale collective dans un système de signes qui la déboulonne fait le contrepoids à la violence qui éloigne le Moi de sa nature originelle. De la sorte, Ben Jelloun prend position contre les moyens occultes de dépossession de l'individualité et bat en brèche le « silence qui couvrait les prémices de la grande violence » (Ben Jelloun 1973 : 49).

Si contre les modalités de mise hors sujet, le récit fait du transcodage, au mépris de la culture forgée autour de la figure paternelle, un moyen de reconstitution de la personne que Ben Jelloun désire redevenir, au nom de la même obsession, le même récit crée une analogie entre le transcodage et les muses qui coulent de sources maternelles. Si le transcodage annonce le crépuscule de l'illusion du tout-gratuit de la culture et du culturel comme processus d'agglutination dans l'ego collectif, la figure maternelle liée par un rapport synecdochique au liquide amniotique, porte inaltérablement l'essence de l'être. « Prise entre deux langues, la pensée [...] tire de cette confrontation [...] une liberté qui s'autorise le choix des perspectives transversales » (Wismann 2012 : 9-10). Le fait culturel décliné dans une langue un tant soit peu exotique comme le symbole maternel deviennent, à cet égard, la modalité compensatoire d'un modèle exemplaire de soi : « elle m'a aidé à quitter la ville et m'a dirigé vers le nord où il souffle [...] un vent qui lave les corps » (Ben Jelloun 1973 : 117). Autant dire, l'écriture en tant que lieu de libération de la mainmise de l'identité culturelle comme le

symbolisme du féminin sont à divers égards proches de la magie parce l'une comme l'autre promettent un retour à ce dont le Moi a été arraché, à la nature originelle et à un état où l'être affleure dans sa virginité primordiale. L'alter ego du romancier fait du retour à la naïveté émerveillée du premier âge son ultime réponse devant l'imposture due à la sublimation du politique par l'entremise du culturel. Cette analogie, unique en son genre, fonde le retour à la liberté fondamentale, à la nature originelle dépecée dans les fracas du politique et par conséquent à cet état d'être où l'homme se sent pleinement lui-même. Autant dire, elle remplit un rôle argumentatif à l'avantage de la libération du moi du joug du collectif.

Comme l'individu n'a aucune existence propre devant son groupe d'appartenance, l'épreuve bilingue se veut un premier palier dans la revendication de la parole et consiste en l'estompement de la pensée qui gère l'économie de l'espace public. Somme toute, réécrire le fait culturel par le truchement de la transposition-traduction, c'est oser la parole. « La parole (serait donc), un pouvoir » (Barthes 1964 : 147). Le transcodage se met de la sorte au service d'une éthique libertaire dans la mesure où la confrontation de deux perspectives différentes place le sujet dans une posture où le regard s'aiguise et perce là où se situe la béance. Dans cet espace interstitiel, le sujet ose en nommer la nature : « les verbes arabes destituent le destin au faite du jour. C'est l'heure où le rêve éclate » (Ben Jelloun 1973 : 116). La réécriture-écriture de soi dans l'autre donne lieu à une lecture dans le corps ainsi qu'à une échappée hors de la parole attestée. Aucune rupture de la situation de mise hors sujet dans le contexte qui a vu naître *Harrouda* n'est envisageable en dehors de l'exil provisoire dans un système de signes où s'amuit le langage qui assure la servile adhésion aux référents où le pouvoir établi pétrit la conscience collective. Au dire de Ben Jelloun, « le passage à l'âge d'homme s'effectue brutalement : le garçon le manifeste par l'entrée à ce lieu d'exil le plus proche – taverne obscure [...] lieu où l'on tourne le dos » (Ben Jelloun 1973 : 148) à la nature originelle. A ce titre, la traduction de certains aspects de la culture est prise en charge comme un exil qui fait contrepoids à un autre exil où l'homme se voit réduit au statut de courroie chargée de transmettre de génération en génération l'ego collectif. En effet, il semble que la mobilité entre deux systèmes de pensée et deux univers linguistiques différents soit vécue comme une expérience exilatoire où l'intégration de l'altérité en soi induit *a fortiori* le délitement des liens communautaires. Suite donc à l'exil dans les signes de la culture hôte, l'appartenance connaît un relâchement, et en devenant floue, elle met l'homme dans un état où il peut développer la conscience d'exister d'abord pour soi avant d'exister pour les siens. Dans ce phénomène de réécriture de soi dans l'autre, le baigneur de la culture et l'hégémonie de l'être collectif se dissolvent au profit de la présence à soi : « Il a fallu que je porte [telle une courroie] la ville [en tant que symbole de la culture communautaire] plus d'un millénaire [...], que j'arpente les chemins de l'exil pour croire enfin qu'elle n'est plus qu'une illusion à saper » (Ben Jelloun 1973 : 52).

La mobilisation des ressources de la langue hôte contre les ressources identitaires extrait le Moi de « l'univers paternel [...] [jugé] sécurisant au prix d'une dépossession » (Wismann 2012 : 50). Elle promet la genèse d'un nouveau langage. Un langage catégoriquement différent du langage défini comme une perpétuation des moyens de dépossession. Ce nouveau langage n'en est pas un. Il n'est, en fait, qu'une régression vers la nature originelle où le processus d'escamotage des individualités par les forces dominantes était encore inopérant.

4. L'incidence de la réécriture de soi dans l'autre sur le sentiment de continuité psychologique

Le décryptage des marques gravées tant dans le corps que dans la psyché se fait au prix d'une autre blessure et dans le redoublement de la blessure. De l'aveu même de Ben Jelloun, le déchiffrement de l'espace identitaire dans les termes d'un code hypothéqué n'est pas sans creuser une nouvelle fêlure dans l'être : « la lecture de Fasse³ se fera à voix haute au travers d'une dernière blessure » (Ben Jelloun 1973 : 52). La langue est le creuset de référents que bon gré mal gré, l'homme réintègre au gré des processus d'assimilation. En effet, « les langues sont d'abord du babil agglutinant » (Wismann 2012 : 71). Renoncer à son système de signes pour lui substituer un autre crée donc une tension pour en ôter une autre. Cette dialectique maintient à ce titre dans l'illusion parce qu'en cherchant à contourner et à détourner la parodie de la parole attestée par l'ordre structuré autour de la figure paternelle, l'alter ego de Ben Jelloun est conscient de courir le risque de se faire prendre au piège de la langue hôte qui n'est pas sans happer l'homme et l'engloutir dans les référents où elle a vu le jour.

Sans perdre de vue les dérives de l'épreuve de l'altérité, Ben Jelloun renonce à la parodie de la morale des siens et s'inscrit dans la quête de sa propre individualité. « Seule l'individualité géniale échapperait à la nécessité de ré-enracinement » (Wismann 2012 : 47). Derrière le voile du bilinguisme, Ben Jelloun exprime sa velléité si ce n'est pas de se recréer dans sa pureté primordiale, du moins de porter au grand jour le fossé entre ce que doit être sa nature de la première et ce qu'il est redevenu sous la tyrannie des signes où les siens ont pétri son être. En s'inventant dans l'expérience de l'altérité, il exprime sa révolte contre l'état de gel qu'induit la parodie de la parole attestée et fait en sorte que le normatif dont les supports sont le culte, le cérémonial et les mœurs, s'estompe au bénéfice d'une pratique scripturale où surgissent des questions destinées essentiellement à la mise à nu de l'intention momificatrice de la parole officielle : « Quel statut donner à cette parole ? [...] La parole a été manipulée » (Ben Jelloun 1973 : 176). Ben Jelloun s'arrogue le droit de voir dans la vision que prend en charge la parole manipulée un moyen de domination et met de cette manière en suspicion la morale issue de cette parole. Le transcodage se met ainsi au service de la démythification des constructions que la sagesse collective déploie pour asseoir son joug sur la vie du sujet. Philippe Hamon semble en savoir quelque chose en soutenant que le « soupçon se met en place et en œuvre par trois procédés. Le montage d'une part, la transposition-traduction d'autre part, la mise en sourdine enfin » (Hamon 1984 : 221). Ces opérations de réécriture et de transposition sont le dispositif de soupçon et le mode de communication que le récit de Ben Jelloun met en œuvre pour évaluer et mettre en pièces les valeurs et les normes auxquelles depuis plusieurs siècles, l'être collectif en tant que force agglutinante et castratrice doit sa légalité. Si Ben Jelloun s'abstient de s'en tenir à la parole colonisée, c'est qu'il sait qu'« oser la parole [c'est] déjà exister, [c'est] devenir une personne » (Ben Jelloun 1973 : 71). Dans l'écriture de soi dans l'autre, le langage gagne en liberté parce que la langue hypothéquée, insensible au poids des référents de la culture de l'origine, brise le tabou et préjuge de ce que la conscience collective, dans la culture de l'origine, fait

3 Fasse est la prononciation arabe de Fès, la ville de naissance de Tahar Ben Jelloun.

entrer dans la catégorie du sacré. Sous l'effet de la nuance, le jugement devient imperceptible. La confluence des codes dispose le régime énonciatif à faire que la chose dite reste dans l'imprécision. En effet, exprimé dans la langue de l'autre, le familier reçoit une valeur d'inconnu. Le recul que Ben Jelloun prend sous ce mode esthétique lui permet de couvrir d'ambiguïté son propos et de déjouer par-là la censure. Il a beau brouiller les pistes en associant un déterminant indéfini au substantif « livre », le roman, *Harrouda*, semble nommer le texte sacré. Sous cette technique proche du trompe-l'œil, Ben Jelloun en vient à contester la fixité que la théologie impose à ce texte au bénéfice de la raison politique qui le fait intervenir dans l'espace public comme une catégorie aliénante : « pour notre société, l'ensemble de ces signes est un livre » (Ben Jelloun 1973 : 176). Le transcodage devient donc dévoilement du mode de fonctionnement des moyens de contrôle des consciences et de l'espace public et met à découvert la raison qui sous-tend l'intrusion du sacré dans le domaine du politique. « Selon l'illusion transcendantale de la politique moderne [...], il n'y a pas de fondation sociale sans mise en jeu au moins implicite du théologico-politique » (Richir 1991 : 84). Ce que Richir met en avant trouve pour une large part son écho dans ce que Ben Jelloun met en sourdine en nuançant cette polarisation que la communauté d'appartenance fait sur le religieux pour asseoir et pérenniser son régime. La sagesse collective et la raison politique qui en constitue le dessous se subliment en inscrivant dans leur matérialité le pouvoir symbolique de la foi. Sur cette base, s'institue un ordre auquel le sujet, pris dans le piège de l'illusion transcendantale, adhère au prix de sa liberté et de sa présence au monde.

La fiction prend à profit la transposition-traduction comme une sorte d'audit sur les enjeux profonds de la culture établie et des moyens de contrôle politique. Et trahissant, dans cette démarche, le secret que les écrans des discours officiants dérobent à la vue, la mise en fiction du rapport du sujet à l'ordre qui contrôle sa pensée, par l'entremise du transcodage, se déploie comme un choix esthétique où s'exprime le souci de Ben Jelloun de rompre une illusion et de libérer par conséquent le Moi des pièges de la parodie et de la reproduction du même. Plutôt que d'adhérer à la sagesse ambiante et de la prendre à son compte, *Harrouda* dit autre chose que ce qui est dit et devient d'une part une sorte de transcodage du magister que cette sagesse exerce sur les consciences au gré de ses propres perspectives socio-politiques, et d'autre part une exploration du soi en dehors de la situation de prise en otage subie au nom de la culture communautaire et des moyens qui en subliment la force manipulatrice. Autant dire, traduire dans *Harrouda*, c'est se traduire dans l'espoir de s'offrir une vie nouvelle. La mise en confrontation de deux codes hétérogènes projette Ben Jelloun dans une situation qui se veut un rejet de la pensée unique ainsi qu'une révolte souterraine à la fois contre le joug de la vision unidimensionnelle et de l'exil subi sous le poids agglutinant du normatif et du conventionnel.

Il convient de s'accorder à reconnaître qu'autant Ben Jelloun cherche à s'inventer dans sa nature originelle qu'autant il se garde de faire un saut symboliquement mortel dans l'expérience de l'étrange. Sous peine de se laisser empêtrer dans les référents de la langue hôte, il subordonne la découverte de soi en dehors des ressources identitaires, au principe de la permanence dans le temps, l'objectif étant de rester soi-même à travers les successions auxquelles son Moi est soumis dans le cadre de sa formation. Ben Jelloun semble être conscient que « l'identité, au sens d'idem, déploie elle-même une hiérarchie de significations [...]

dont la permanence dans le temps constitue le degré le plus élevé » (Ricoeur 1990 : 12-13). Ce n'est pas fortuit que les forces de l'imaginaire interviennent dans la fiction comme un hymne tant à la nature originelle qu'à la permanente régénération de cette nature. Si l'image fantasmée que Ben Jelloun se fait de lui-même est une « [...] femme-serpent bravant tous les symboles » (Ben Jelloun 1973 : 175), c'est que plus rien en dehors du féminin ne serait mieux conserver la nature fondamentale de l'homme et en assurer la pérennité. A en croire Octavio Paz, le féminin est le miroir de cette première nature et « en [lui], l'être affleure et se rend présent » (Paz 1993 : 20). D'autre part, au dire de Gilbert Durand, « l'image du serpent n'est qu'un développement des puissances de pérennité » (1992 : 367). Ce symbolisme de régénération et de pérennité rejoint la notion d'identité que Ben Jelloun défend sous l'écran des images poétiques qu'il inscrit dans son roman. Tout compte fait, vouloir faire peau neuve en s'inventant dans une nouvelle identité ne doit en aucun cas s'entendre, selon la symbolique de ces images, comme un renoncement à l'essence et à la nature originelle de l'être.

5. Conclusion

Dans *Harrouda*, Ben Jelloun fait de l'écriture de soi dans l'autre un mode d'appréhension de sa même et prétend se décoloniser, eu égard à la distance creusée dans cette démarche, du magister de l'ego collectif qui, pour asseoir son autorité, fait du culte, du cérémonial, des normes et des mœurs un moyen de contrôle des consciences individuelles, et des hommes une courroie de transmission de la sagesse collective. Il faudrait, toutefois, s'accorder à dire que l'épreuve de l'altérité biaisée par la dissolution de soi dans la langue hôte est un acte problématique parce que la délivrance qu'elle induit risque de se faire au prix d'une nouvelle dépossession. La fiction à l'œuvre dans le texte en question est prise dans un conflit entre le besoin de négocier l'acquisition d'une nouvelle identité et le désir de se reconnaître comme étant toujours le même. Bref, la réécriture du fait culturel dans une langue hôte libère la parole du joug de l'identité communautaire et s'assume comme une revendication de la présence à soi que Ben Jelloun soumet, sous peine de s'engloutir dans les références de cette langue hôte, à la loi de la permanence dans le temps.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1964) : *Essais critiques*, Paris : Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar (1973) : *Harrouda*, Paris : Denoël.
- (2007) : « La Cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français », *Pour une littérature-monde*, Paris : Gallimard, 115-124.
- DURAND, Gilbert (1992) : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod.
- EL QASRI, Jamal (2005) : « Le Sujet lyrique entre autobiographie et fiction dans *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun », *Dalhousie French Studies*. Dalhousie University : Spring, 105-110.
- GONTARD, Marc (1981) : *La Violence du texte*, Paris : L'Harmattan.

- HAMON, Philippe (1984) : *Texte et idéologie*, Paris : PUF.
MESCHONNIC, Henri (2007) : *Ethique et politique du traduire*, Paris : Verdier.
PAZ, Octavio (1993) : *L'Arc et la lyre*, France : Gallimard.
RICHIR, Marc (1991) : *Du sublime en politique*, Paris : Payot.
RICCEUR, Paul (1990) : *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.
(2016) : *Sur la traduction*, Paris : Les Belles Lettres.
STEINER, Georges (1998) : *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris :
Albain Michel.
WISMAN, Heinz (2012) : *Penser entre les langues*, Paris : Albain Michel.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Jalal Ourya exerce en tant qu'enseignant-chercheur à la Faculté Polydisciplinaire de Larache, Université Abdelmalek Essaâdi - Tétouan, Maroc. Il a soutenu une thèse de doctorat sur : *Ethique, Esthétique et Action dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*. Ses recherches portent sur l'éthique et le système d'écriture dans les littératures française et francophone.

Date de réception : 13-09-2022

Date d'acceptation : 01-11-2022

IL DISCORSO SULLA PANDEMIA DEL COVID19 NELLA STAMPA ITALIANA

(The discourse on the covid19 pandemic in the Italian press)

Aleksandra Paliczuk*

Università della Slesia

Abstract: For over two years the lives of many people have changed significantly, the way they spend time, work and communicate has undergone major changes. The pandemic situation has also greatly influenced the way we perceive the world, our behavior, choices and priorities. In many languages, including Italian, new words and phrases concerning the context of the coronavirus pandemic have appeared more and more frequent. The purpose of this work is to analyze the way in which reality influences language, particularly the *metaphoricity* of the covid19-pandemic and its reflection in language. The corpus of analysis will consist of journalistic articles and texts published mostly on the Internet, in portals and online magazines, which report current news on Italy and the world.

Keywords: Cognitive Linguistics, conceptual metaphor, discourse, pandemic, covid19.

Riassunto: Da oltre due anni la vita di molte persone è cambiata notevolmente, il modo di passare il tempo, di lavorare e di comunicare ha subito grandi modifiche. La situazione pandemica ha influito molto anche sul modo di percepire il mondo, sul nostro comportamento, sulle scelte e sulle priorità. In molte lingue, compreso l'italiano, sono apparse sempre più frequenti nuove parole e frasi riguardanti il contesto della pandemia di coronavirus. Lo scopo di questo lavoro è analizzare il modo in cui la realtà influenza il linguaggio, in particolare la *metaforicità* della pandemia covid19 e il suo riflesso in esso. Il corpus di analisi sarà costituito da articoli e testi giornalistici pubblicati per lo più su Internet, su portali e riviste online, che riportano l'attualità sull'Italia e sul mondo.

Parole chiave: linguistica cognitiva, metafora concettuale, discorso, pandemia, covid19.

* **Indirizzo per la corrispondenza:** Aleksandra Paliczuk, Istituto di Linguistica, Facoltà degli Studi Umanistici, Università della Slesia a Katowice, ul. Grotta-Roweckiego 5, 41-205 Sosnowiec, Polonia (aleksandra.paliczuk@us.edu.pl).

1. Introduzione

Le emozioni coinvolte nel discorso attorno alla pandemia, che dura già più o meno dall'inizio del 2020, si trasformano partendo da un iniziale stato di ansia e paura di quel virus sconosciuto, passando alla speranza (con le frasi tipo: “Andrà tutto bene!”), la stanchezza e il disagio provocati dalla situazione che non si sa quando finirà, fino ad arrivare alla frustrazione, alla voglia di rivolta, alla rabbia e alla violenza che sono osservabili ultimamente in diverse parti del mondo. La società è stanca, la gente vuole ritornare alla vita “normale”, da una parte la gente ha paura del virus e delle sue conseguenze, dall'altra ci sono quelli che si ribellano a tutte le restrizioni, a cui non importa la malattia, o anzi, che dicono che la pandemia non esiste. Nascono i conflitti, appaiono gli atti di aggressività e i comportamenti irragionevoli.

Negli ultimi mesi, infatti sono passati ormai più di due anni, è cambiato molto il nostro mondo, il nostro modo di funzionare e la nostra percezione della realtà. Tutto ciò influisce non soltanto sui temi delle conversazioni ma anche su come descriviamo la realtà. Sono apparse le nuove espressioni, i nuovi modi di dire riguardanti la situazione pandemica. In italiano possiamo notare le frasi in cui appaiono parole riguardanti il Decreto “Resta a casa”, come p.e.:

lavoro a domicilio, lavoro online, home office, smart working, didattica a distanza, educazione da remoto, educazione online,

e per quanto concerne il funzionamento della società, sono frequenti anche i lessemi come:

lockdown, quarantena o isolamento fiduciario, zone rosse (arancioni, gialle, bianche), regime sanitario, mantenere la distanza di 1,5m, coronavirus e covid19.

Le relazioni interpersonali e la generale atmosfera sociale sono in gran parte condizionate dalla attuale situazione. Il presente contributo ha come scopo analizzare il modo in cui la realtà influenza la lingua, in particolare la metaforicità della pandemia del coronavirus e il suo riflesso in essa. Il corpus d'analisi è costituito dagli articoli giornalistici e dai testi pubblicati maggiormente in Internet¹, nei portali e nelle riviste online, che riportano l'attualità sull'Italia e sul mondo. Abbiamo scelto i periodici nazionali, ben conosciuti anche nel mondo, ma anche quelli regionali, per dimostrare che il tema della pandemia è onnipresente, e se ne parla anche nelle comunità locali, quelle più piccole. Bisogna ricordare che la *metafora* è una risorsa tipica del linguaggio dei media in generale, non solo nel caso specifico della pandemia. L'importanza della tematica del coronavirus (anche nell'ambito giornalistico) viene enfatizzata dalla letteratura scientifica riguardante gli studi linguistici in diverse lingue (italiano, spagnolo, inglese ed altre) che nel corso degli ultimi tre anni si è arricchita di testi i quali analizzano la pandemia del covid19 da diversi punti di vista. Tuttavia, le

¹ Tra i siti Internet citati nell'articolo si trovano quelli ben noti come, p.e.: *Corriere*, *La Repubblica*, *La Stampa*, *RaiNews*, *Gazzetta del Sud*, *Malpensa24*, *Umbria24*, *Pisatoday*, *Toscana notizie*, e molti altri elencati alla fine del testo. Il materiale analizzato riguarda il periodo tra fine settembre del 2020 e luglio del 2022.

possibilità che offre il tema permettono di trattarlo in varie prospettive, ossia si tratta delle ricerche che analizzano sia le metafore (De Cesare 2021; Kozlova 2021; Minervini 2021; Elia 2022), che altri aspetti del linguaggio, quelli più ampi come la comunicazione (Bobbo, Rigoni 2021; Grandi, Piova 2020), l'analisi della lingua nel contesto della pandemia (Zanot, Pollicino 2021; Pietrini 2021), e quelli più specifici che si concentrano, ad esempio, sugli anglicismi in italiano (Brecelj 2021) oppure anche sulla lingua dei segni italiana (Gianfreda, Gulli et. al. 2021). Ci sono di sicuro numerosi lavori che sono ancora in corso di stampa.

2. La metafora nella linguistica cognitiva: uno sguardo generale

La lingua è lo strumento, il mezzo verbale di comunicazione, accanto agli altri linguaggi che abbiamo a disposizione, che non solo può trasmettere messaggi, contenuti, ma trasmette anche nostri atteggiamenti, intenzioni e interpretazioni della realtà circostante. Dunque, analizzando enunciati altrui abbiamo la possibilità di scoprire il modo di pensare, di ragionare, di imparare, di conoscere il mondo di altre persone. Possiamo dire che “[...] language is in the service of constructing and communicating meaning, and it is for the linguist and cognitive scientist a window into the mind.” (Fauconnier 1999: 95-96)². Per la linguistica cognitiva la lingua svolge un ruolo sostanziale nel funzionamento del legame tra un individuo e la realtà (Arduini, Fabbri 2008: 15).

Lo scopo dell'analisi cognitiva di una data lingua è la descrizione degli aspetti essenziali della struttura concettuale in base ai dati linguistici, ciò conduce alle conclusioni riguardanti la relazione tra il significato lessicale e la cognizione umana (Paliczuk 2016: 221).

La linguistica cognitiva è quella disciplina che fornisce gli strumenti d'analisi che permettono di conoscere come funziona la mente umana in relazione alla lingua che usa. Per poter saperlo, bisogna analizzare *le abilità mentali* (come percezione, memoria, concettualizzazione, categorizzazione, ragionamento, ecc.) grazie a cui l'uomo osservando il mondo circostante lo impara, raccoglie le conoscenze su di esso. È la chiave per la comprensione della natura della lingua è quindi la comprensione della natura dei processi cognitivi dell'uomo (Tabakowska 1995: 5). Significa che analizzando gli enunciati di una persona possiamo impararne molto, vuol dire che possiamo seguire i suoi modi di ragionare, di pensare, di percepire e capire il mondo, i modi di interpretare la realtà in cui vive, tramite parole, espressioni, strutture lessicali e grammaticali, modi di dire che usa per descrivere un dato fenomeno, un dato concetto, una data situazione. I processi mentali come: *percezione, concettualizzazione, categorizzazione, immaginare (imagery) o construal* (Langacker 1987, 2008), *metaforizzazione, metonimizzazione* (Lakoff, Johnson 1980; Lakoff 1987), diverse strutture mentali trovano spesso un riflesso nella lingua che usiamo, nelle strutture lessicali e grammaticali, nel modo di organizzare il discorso, di sottolineare certi aspetti e mettere nello sfondo gli altri.

Nell'atto di comunicazione il destinatario ha un compito cognitivo, non soltanto di decodificare l'enunciato formulato in una data lingua, ma anche di decodificare tutto quello che lo accompagna (tutti i segni non verbali), tutto quello che viene spesso nascosto dietro le parole

2 “[...] la lingua serve a costruire e comunicare significati e per il linguista e studioso cognitivo è una finestra verso la mente” (Fauconnier 1999: 95-96; traduzione di chi scrive).

(Szwabe 2008: 101–120). Nell’analisi della lingua, dunque, la linguistica cognitiva prende in considerazione non soltanto i dati linguistici, ma anche numerosi fattori: geografici, culturali, storico-politici, sociali, situazionali, individuali, ecc. Analizzando il discorso, la lingua con cui uno descrive la realtà circostante, possiamo osservare l’evoluzione di questa realtà, la sua percezione da parte della gente, e di conseguenza la sua *interpretazione linguistica*, vale a dire osserviamo e analizziamo la lingua che è uno degli strumenti di comunicazione.

Il presente testo si concentra sul fenomeno della *metafora concettuale*, nozione introdotta nel campo della linguistica cognitiva da George Lakoff e Mark Johnson (1980), che si verifica nel linguaggio quotidiano, in questo caso nei frammenti presi dagli articoli giornalistici sull’attualità italiana. Per la maggior parte delle persone la *metafora* è un mezzo poetico, retorico, qualcosa che arricchisce e abbellisce l’enunciato, un fenomeno che riguarda soltanto la sfera del linguaggio. Lakoff e Johnson ci dimostrano che la metafora è qualcosa di più, è un fenomeno cognitivo che riguarda *il pensiero, i processi mentali* che ci permettono di capire meglio il mondo. È uno dei *processi cognitivi* che consiste nel creare analogie tra due *concetti*, vuol dire due *domini*: uno di essi è piuttosto un *concetto concreto* e fornisce il materiale linguistico (*il dominio d’origine/di partenza*) per la descrizione e la comprensione di un altro *concetto*, di solito *astratto* (*il dominio di arrivo/target*) (Evans 2009: 67–68). Lakoff spiega che “the locus of metaphor is not in language at all, but in the way we conceptualize one mental domain in terms of another.” (Lakoff 1993: 202)³. La metafora è presente sia nel nostro *sistema concettuale* sia nel nostro linguaggio quotidiano, vuol dire che si verifica in forma di *espressioni metaforiche* che descrivono il nostro modo di pensare, di percepire e di sperimentare, e quindi di concepire la realtà.

I concetti che regolano il nostro pensiero non riguardano solo il nostro intelletto, ma regolano anche le nostre attività quotidiane, fino nei minimi particolari; essi strutturano ciò che noi percepiamo, il modo in cui ci rapportiamo agli altri. Il nostro sistema concettuale gioca quindi un ruolo centrale nella definizione delle nostre realtà quotidiane (Lakoff, Johnson 1998: 21).

Non soltanto la situazione in cui ci troviamo influisce sul modo di usare la lingua per la scelta degli argomenti da discutere, ma ci sono numerosi fattori che ci permettono di parlare di una data situazione, un evento e così via, in modi diversi, spesso approfittando della nostra immaginazione e della creatività nell’usare *metafore* e formare *espressioni metaforiche*⁴.

3. L’atmosfera sociale intorno al coronavirus

Con l’inizio della pandemia, in molti paesi i governi hanno deciso di introdurre le misure che dovevano impedire la circolazione, il più possibile, dei cittadini per bloccare la diffusio-

3 “la metafora non è affatto localizzata nel linguaggio, ma nel modo in cui concettualizziamo un dominio mentale in termini di un altro.” (Lakoff 1993: 202; traduzione di chi scrive).

4 Si possono trovare numerose riprese, elaborazioni, spiegazioni, critiche della teoria della metafora concettuale nei lavori degli studiosi di diversi centri scientifici in tutto il mondo – basta menzionare uno dei ben noti: Zoltán Kövecses (2005, 2010, 2015, 2017). Gli altri lavori sulla metafora concettuale sono quelli di, p.e.: Johnson 1987, Ortony 1993, Cacciari 1996, Świątek 1998, Fauconnier; Turner 2002, Miczka 2002, Pawelec 2005, Wilson; Carston 2006, 2008, Vega 2007, Gibbs 2008, Pastucha-Blin 2013, Damiani 2016, e molti altri.

ne del virus: limitazione degli spostamenti per frenare la corsa del virus, il blocco di certe aree, il blocco selettivo, il lockdown parziale, il regime sanitario e l'obbligo di portare le mascherine, ecc. Si potevano notare le emozioni come l'incertezza, l'ansia, la paura di quel virus sconosciuto (es. (1), (2), (3)).

- (1) [...] **Incertezze, paure** e carenza di sfoghi è quello che gli adulti stanno vivendo e a questo potrebbe associarsi talvolta anche la perdita di lavoro. [...] (UMBRIA24 2020).
- (2) [...] Da un giorno all'altro (i ragazzi) si sono trovati segregati in casa, bombardati da media e da genitori **ansiosi di non riuscire a gestire** la situazione [...] (UMBRIA24 2020).
- (3) [...] la salute: **la paura** di perderla ha attivato il senso di **responsabilità sociale** [...] (IL MATTINO 2020).
- (4) [...] con uno spirito **altruistico** abbiamo dato vita a **comportamenti virtuosi** grazie ai quali abbiamo gestito un mondo emotivo altamente destabilizzato [...] **Siamo stati uniti di fronte al nemico invisibile**, abbiamo tifato gli uni per gli altri, cantato e messo striscioni alle finestre, **applaudito** medici e tutti coloro che lavorano in prima linea, [...] (IL MATTINO 2020).
- (5) [...] Dobbiamo **sforzarci di guardare avanti** e di darci un obiettivo, un progetto [...] (UMBRIA24 2020).

Tuttavia, i comportamenti sociali osservabili non sempre sono negativi, perché si sviluppano: la responsabilità sociale, ossia l'empatia e la cooperazione, lo spirito altruistico, la speranza che "Andrà tutto bene!" (es. (4) e (5)).

Con la prima ondata la gente si unisce, si aiuta, si conforta, cerca di guardare avanti e di trovare un obiettivo. L'atmosfera cambia, però, con le successive ondate: purtroppo la gente è stanca della situazione che sembra non finire mai e diventa sempre più insofferente. Entrano in gioco: l'insoddisfazione, il malcontento, la frustrazione, la rabbia, e anche l'aggressività. Con il tempo la gente diventa sempre più stanca della situazione e tutti vorrebbero tornare alla vita di prima della pandemia:

- (6) [...] l'emergenza Coronavirus **stia mettendo a dura prova tutti** è ormai noto. [...] (UMBRIA24 2020).
- (7) [...]Ma anche qui il **malcontento** è il sentimento dominante tra una popolazione **stanca e impaurita**. [...] (HUFFPOST ITALIA 2020).
- (8) [...] Sono dei messaggi che mandano, messaggi di **insoddisfazione** per una situazione incerta davanti a loro.[...] (ILRESTODELCARLINO 2021).

L'atmosfera sociale migliora un po' quando arriva l'estate 2020 e diminuisce il numero dei contagi:

- (9) [...] **tornati in libertà**, che ci siamo però giocati per troppa **irresponsabilità, spudoratezza, senso della sfida**. «In realtà, finita l'emergenza hanno preso il soprav-

vento le vecchie abitudini, giustificate dalla fretta di tornare a vivere [...] sull'onda di **quell'entusiasmo** è emerso il desiderio di perdere il controllo [...] Allentata la tensione è **emerso il bisogno di evasione** anche perché la **minaccia di un nuovo lockdown** era già reale» [...] (IL MATTINO 2020).

La gente con entusiasmo e spensieratezza torna alle vecchie abitudini e attività. Tuttavia, i comportamenti sociali hanno le loro conseguenze: finisce l'estate e si materializzano di nuovo le chiusure per l'aumento dei contagi.

(10) [...] Coronavirus in Italia, torna a **salire tasso positività**. Tante ancora le vittime [...]. (LA REPUBBLICA 2021a).

E di nuovo, la società diventa esasperata dalla situazione che non sembra avere fine. L'ansia e la paura, nella gente esausta e indifesa di fronte alla pandemia, si trasformano in frustrazione che, crescendo, diventa rabbia provocando l'aggressività e la voglia di rivolta:

(11) [...] si è sopraffatti dall'angoscia, dall'ansia, dalla depressione e dal venir meno della **speranza nel futuro**. [...] (QUI FINANZA 2021).

(12) [...] Intanto, a distanza di un anno dalla scoperta del "**paziente zero**" aumentano gli **episodi di ansia e frustrazione**. [...] (LA REPUBBLICA 2021a).

(13) [...] Dobbiamo dunque **ritrovare noi stessi e imparare a star bene** con noi per gestire al meglio l'ansia e la frustrazione di questa mancata libertà. [...] (UMBRIA24 2020).

(14) [...] **Rabbia e frustrazione** nelle città per le restrizioni [...] nelle città europee più colpite dalla seconda ondata, dove sono state reintrodotte misure restrittive anti-contagio, **il clima è radicalmente cambiato: c'è rabbia, paura, frustrazione, voglia di rivolta**. [...] (HUFFPOST ITALIA 2020).

(15) [...] Adesso c'è maggiore **frustrazione** e maggiore **rabbia** perché i ragazzi **non vedono una via di uscita da questo periodo di restrizioni** [...] Poi la chiusura in se stessi e anche i comportamenti **aggressivi** in casa sono i primi allarmi. [...] (IL-RESTODELCARLINO 2021).

(16) [...] la **frustrazione** dell'isolamento in adulti, bambini e adolescenti [...] (UMBRIA24 2020).

(17) [...] Ragazzini che passano il tempo libero a **picchiarsi, sfogando rabbia** e incertezze che assalgono la fascia degli adolescenti [...] (ILRESTODELCARLINO 2021).

Gli studenti non si rassegnano a restare fuori e vogliono tornare in classe, alle lezioni in presenza, invitano allo sciopero della didattica a distanza (es. (16) e (17)).

Leggiamo molte notizie in cui troviamo le informazioni non tanto confortevoli, riguardanti comportamenti negativi, spesso aggressivi, l'atmosfera e la situazione difficile, con numeri alti di contagi e di decessi. Il coronavirus è diventato il tema da una

parte molto discusso, dall'altra evitato. Per la mancata libertà e la minaccia di un nuovo lockdown, l'atmosfera sociale diventa piuttosto frustrante e a volte si notano comportamenti aggressivi.

Tuttavia, non tutti si arrendono, ci sono quelli che non sono stati fermati dalla pandemia. Un bell'esempio è quello degli imprenditori italiani Andrea Bellini e Marco Levato, che hanno inaugurato il loro negozio l'8 marzo 2020:

- (18) [...] Abbiamo inaugurato il negozio e dopo soli due giorni di lavoro è stato pubblicato il primo Dpcm – spiegano -. Ce la siamo vista brutta, ma senza perderci d'animo ci siamo dati da fare, cercando di stare vicino ai nostri clienti anche a distanza. È stato un anno difficile, ma che non ci ha tolto **l'entusiasmo e la passione** [...] (PISATODAY 2021).

I due giovani offrono il servizio per tutto ciò che riguarda vendita, assistenza e riparazione di smartphone, modem e installazione di impianti wi-fi, fanno anche servizio a domicilio, rispettando i protocolli di sicurezza. È bello vederli lavorare con entusiasmo.

Possiamo anche notare dei lati positivi della pandemia, abbiamo imparato molte cose e ne abbiamo apprezzato altre. Alcune intestazioni dei giornali, e i contenuti stessi degli articoli, lo confermano:

- (19) [...] In pochi giorni abbiamo risolto il problema del traffico, dell'inquinamento, dello spreco di cibo e dell'invasione dei migranti.
Abbiamo incentivato la digitalizzazione e l'alfabetizzazione informatica, dando un forte impulso all'e-commerce, abbiamo lanciato lo smart working e l'e-learning, come nei Paesi moderni.
Abbiamo scoperto il piacere della sana cucina casalinga dilettandoci con le ricette della nonna, invece di consumare pasti frugali (e poco raccomandabili) al bar sotto l'ufficio.
Abbiamo riscoperto il giardinaggio (chi ha il giardino ovviamente) e l'affetto per i cani, che – nella difficoltà – ci hanno guidato nelle sporadiche ma legittime uscite di casa (e ora contano sulla nostra riconoscenza per il futuro).
Siamo diventati più solidali, più socievoli e desiderosi di interagire con il prossimo. Quando suona il campanello non esclamiamo più il classico "e adesso chi c... è che rompe". Ora c'è una sana scossa adrenalinica e tanta voglia di abbracciare l'ospite.
Abbiamo responsabilizzato la maggioranza dei cittadini all'osservanza delle norme, a non voltarsi dall'altra parte se vedono qualcuno che fa il furbo, abbiamo imparato a fare la fila in modo ordinato e a lavarci le mani (cosa non da poco).
Passiamo molto più tempo con i nostri figli e i nostri partner (abbiamo scoperto che tutto sommato sono brave persone), e forse entro un anno avremo pure risolto l'annoso problema demografico... [...] (MALPENSA24 2020).
- (20) [...] L'emergenza ha avuto molti lati negativi ma guardare a quelli **positivi** può **permetterci di riprenderci più forti (e creativi)** di prima. [...] (FORUMPA 2020).

Dunque, la pandemia ha cambiato il nostro modo di pensare, ad esempio con lo smart working, considerato prima tabù, che recentemente è diventato la nuova normalità per molti. Ora sappiamo quali sono le vere priorità, il coronavirus ha ridefinito le abitudini, la socialità, l'organizzazione del lavoro e della didattica. Anche se ripetiamo sempre "Andrà tutto bene!", siamo consapevoli che la pandemia può non finire presto:

(21) [...] La **fine della pandemia** non è dietro l'angolo e volenti o dolenti, dobbiamo arrenderci all'idea che la convivenza con il virus durerà ancora molto e che le **trasformazioni socio-economiche** che esso si sta portando dietro resteranno probabilmente per sempre. E questa non è necessariamente una cattiva notizia. [...] (WIRED ITALIA 2020).

Tuttavia, siamo più ricchi di nuove esperienze, più forti, e allo stesso tempo più emotivi: apprezziamo il tempo che possiamo passare con la nostra famiglia, con gli amici. Abbiamo imparato nuove cose, nuovi modi di passare il tempo, di organizzarci, ma soprattutto abbiamo imparato che la vita è imprevedibile.

4. La metaforicità della pandemia in italiano

Usiamo le metafore nel linguaggio di tutti i giorni, anche parlando della pandemia del coronavirus, per poter descrivere diversi fenomeni, situazioni, comportamenti e così via.

Analizzando i testi della stampa italiana, in particolare dell'attualità sull'Italia e sul mondo, si possono distinguere i seguenti concetti (domini) in base a cui si verificano nella lingua le espressioni metaforiche riguardanti la situazione pandemica:

- 1) la guerra;
- 2) il mare;
- 3) la strada;
- 4) il contenitore;
- 5) la macchina;
- 6) il movimento verticale;
- 7) la positività vs. la negatività;
- 8) l'animazione.

I domini sopraelencati sono i concetti concreti che servono da punto di partenza per la comprensione e la descrizione dei concetti astratti, in questo caso: il coronavirus, il covid19 e la situazione pandemica. Nei sottocapitoli che seguono vedremo gli esempi delle metafore⁵ rappresentate dalle espressioni trovate nelle citazioni riportate dalla stampa italiana.

5 Le metafore saranno indicate con il maiuscoletto nel testo.

4.1. La guerra

La metafora più frequente che si può osservare nella tematica pandemica è LA PANDEMIA È UNA GUERRA⁶ e si basa sull'analogia fatta grazie al paragone di un concetto astratto (la pandemia) con la guerra, trattata come un concetto concreto, osservabile, che siamo in grado di sperimentare, percepire. Si tratta della trasposizione di tutta la struttura della guerra, così come la concepiamo, sulla struttura della pandemia, vale a dire che per parlare della pandemia usiamo i termini lessicali che si riferiscono alla guerra. Le espressioni metaforiche che danno evidenza della concettualizzazione della pandemia come guerra sono, p.e.:

- (22) [...] La **lotta** alla pandemia è competenza dello Stato [...] (CORRIERE DELLA SERA 2021).
- (23) [...] Strategia per una lunga **battaglia** contro il Covid-19. [...] (LA STAMPA 2021a).
- (24) [...] Combattere la guerra con un **nemico invisibile**, il Covid-19, ha in qualche modo ricucito un rapporto di fiducia tra media e lettori. [...] (RAI NEWS 2021).
- (25) [...] Con l'avvio della temuta seconda ondata di contagi, che ha ormai superato la soglia psicologica di quota 10.000, torna **la minaccia di un nuovo lockdown** generalizzato. [...] (ADN KRONOS 2020).
- (26) [...] Lo studio: così il coronavirus **attacca** il cuore [...] (AVVENIRE.it 2021).
- (27) [...] Ecco come **difendersi** dal coronavirus. [...] (IL TEMPO.it 2020).
- (28) [...] **Il personale medico: i nuovi eroi**. Fin dall'inizio della pandemia di Covid 19 gli operatori sanitari sono stati in prima linea. [...] (CASA DELLA STORIA EUROPEA 2021).
- (29) [...] In arrivo il **vaccino** definitivo **contro Covid?** [...] (LA REPUBBLICA 2022a).

In molti testi si vede che il coronavirus è trattato come il nemico contro cui lottiamo: usiamo le armi come, ad esempio, le restrizioni, le misure di sicurezza, il regime sanitario e infine il vaccino. Dobbiamo lottare contro il virus perché è una minaccia per noi, lottare contro la pandemia per sopravvivere, dobbiamo difenderci perché esso ci attacca (abbiamo da parte nostra i difensori, gli eroi che ci aiutano, ossia il personale medico e gli ammalati stessi che devono difendersi dalla malattia), vogliamo evitare la prigione associata a un nuovo lockdown, che è una situazione in cui i nostri diritti sono limitati. E, dunque, come nel caso della guerra, c'è uno scontro tra le due parti: offesa e difesa; ci sono quelli che lottano (i soldati – il personale medico e gli ammalati che devono affrontare la malattia), e quelli che hanno bisogno di essere difesi (i civili – i pazienti contagiati da covid19) che muoiono o sopravvivono, quelli che hanno perso o hanno vinto la battaglia con il covid19.

4.2. Il mare

Nel nostro sistema concettuale ci sono molte metafore basate sugli elementi dello spazio fisico. In questo paragrafo intendiamo analizzare le metafore che si riferiscono agli elementi

⁶ Approfittiamo spesso del concetto di 'guerra' per creare altre metafore, come p.e.: LA DISCUSSIONE È UNA GUERRA, vuol dire che parliamo della discussione in termini di guerra (Lakoff, Johnson 1998: 22).

dello spazio fisico, qui maggiormente elementi geografici e oggetti, dunque si tratta della metafora ontologica, tuttavia vengono presentati anche alcuni esempi di metafore di orientamento.

In base a diverse espressioni trovate nella stampa italiana, possiamo constatare che LA PANDEMIA È UN MARE. Vediamo gli esempi che seguono:

- (30) [...] Nei luoghi più colpiti dalla seconda **ondata**, dove sono state reintrodotte misure anti-contagio, il clima è radicalmente cambiato e diventa un problema di ordine pubblico [...] (HUFFPOST ITALIA 2020).
- (31) [...] Il coronavirus **dilaga** in Germania: “In 24h 194 morti. Pandemia di non vaccinati” [...] (GAZZETTA DEL SUD 2021).
- (32) [...] La pandemia ci **sommerge** con uno stillicidio quotidiano di morti. [...] (MICROMEGA 2021).

In queste citazioni si ha la concettualizzazione della pandemia come una grande massa d’acqua che sale e scende, e inonda tutto. La pandemia si comporta come il mare e le sue ondate, quindi proprio il concetto di ondata è diventato quello più esemplare: la prima, la seconda, la terza, la quarta ondata della pandemia.

4.3. La strada

Un altro esempio dell’elemento spaziale è rappresentato dalla metafora LA PANDEMIA È UNA STRADA, la quale può essere confermata nella lingua nel modo seguente:

- (33) [...] La fine della pandemia non è **dietro l’angolo**. [...] (WIRED ITALIA 2020).
- (34) [...] L’anno 2022 segnerà **la fine** della pandemia? [...] (LA REPUBBLICA 2022b).

Negli esempi sopraccitati vediamo l’analogia tra la strada, vuol dire un frammento della realtà fisica, un elemento della struttura urbana, e la pandemia che è un fenomeno (un’astrazione) che dura, ha un inizio sull’asse temporale e, speriamo, un giorno avrà fine. La fine della pandemia è paragonata alla fine della strada (che c’è o non c’è dietro l’angolo). Sono molto frequenti le analogie tra il concetto di tempo e gli elementi dello spazio. Nel caso della metafora PANDEMIA È UNA STRADA abbiamo una metafora complessa: 1) la pandemia concepita come strada e 2) il tempo concepito come strada, vuol dire che il passaggio nel tempo e paragonabile al passaggio su una strada. Un esempio simile viene osservato in:

- (35) [...] Rimangono elevate problematicità sulle prospettive, dipendenti dal **percorso della pandemia**, dall’efficacia delle azioni governative nel sostenere la campagna vaccinica, e dall’evoluzione dei mercati finanziari. [...] (LIVESICILIA.it 2021).

Qui si concettualizza lo sviluppo della pandemia come percorso che si fa, procedendo, andando avanti, scegliendo una data direzione. La pandemia nel suo modo di diffondersi “può scegliere” uno o l’altro percorso, come se fosse una persona che camminando può prendere una o l’altra strada.

4.4. Il contenitore

Si può incontrare nei testi analizzati anche la metafora ontologica, chiamata “la metafora del contenitore” (Lakoff, Johnson 1980), laddove il contenitore fa parte dello spazio fisico. Abbiamo quindi la metafora LA PANDEMIA È UN CONTENITORE, la cui evidenza la troviamo nelle citazioni che seguono:

- (36) [...] La fatica di vivere **nella** pandemia [...] (LA STAMPA 2021b).
(37) [...] La strada per **uscire dalla** pandemia [...] (AUTOPROMOTEC 2021).
(38) [...] Covid. L'Italia sarà tra i primi Paesi a **uscire dalla** pandemia [...] (LA NAZIONALE 2021).

Queste espressioni ci fanno concepire la pandemia come contenitore in cui si può stare, entrare (o mettere qlcs. dentro) oppure da cui si può uscire (rimuovere qlcs. dal suo interno). Le metafore d'orientamento e le metafore ontologiche sono molto spesso difficili da separare, dato che la loro origine sta nella struttura dei domini che la creano, e invece la differenza sta nei particolari, negli elementi su cui vogliamo concentrarci. Tutte le metafore sono concettuali, nel senso cognitivo, vale a dire che si basano sulla nostra esperienza del mondo fisico e sui tentativi di capirlo, interpretarlo nel nostro sistema concettuale.

4.5. La macchina

In questo paragrafo osserviamo la metafora ontologica in cui la pandemia viene concettualizzata in termini di un oggetto che si muove. È un esempio in cui l'aumento della velocità viene considerato un fenomeno negativo nel contesto del covid19:

- (39) [...] Gli ospedali riaprono i reparti Covid. **L'epidemia accelera** e registra un aumento costante dei casi. [...] (LA STAMPA 2022b).

Parlando dell'epidemia che “accelera” (o “rallenta”, a seconda del suo stadio, della sua ondata) si arriva a trattarla in quanto una macchina, un'automobile che si muove con diversa velocità, allora le espressioni approfittano della metafora LA PANDEMIA È UNA MACCHINA, e allora più veloce va, più pericolosa diventa.

4.6. Il movimento verticale

Ci sono numerosi esempi in cui possiamo trovare una metafora di orientamento che riguarda il movimento sull'asse verticale, vuol dire che si tratta della metafora molto comune in molte lingue: PIÙ/IN SU È POSITIVO, invece nel caso del coronavirus abbiamo la metafora PIÙ/IN SU È NEGATIVO, come nelle espressioni:

- (40) [...] Covid: 6.968 positivi, 31 le vittime. **Sale** il tasso di positività [...] Ieri erano stati 5.636. Sono invece 31 le vittime in un giorno, lo stesso **incremento** di ieri.[...] (ANSA.it. 2022).
(41) [...] Ieri i contagi hanno avuto un **balzo** record in avanti, con 16.000 nuovi casi nelle ultime 24 ore. [...] A differenza della Francia - dove ospedalizzazioni e decessi

mostrano un **aumento** più contenuto - in Spagna alcuni ospedali sono già in affanno a causa **dell'aumento** di pazienti Covid. [...] (HUFFPOST ITALIA 2020).

- (42) [...] Covid, i dati settimanali, contagi ancora in **aumento**: +32% [...] Ormai è certo, la curva ha fatto inversione riprendendo a **salire**. **L'aumento** dei casi continua a essere sostenuto. [...] (LA REPUBBLICA 2021b).
- (43) [...] La **discesa** si è fermata ed anzi dal 15 giugno in provincia di Alessandria, come nel resto d'Italia, c'è stata una nuova **crescita** dei positivi. [...] (LA STAMPA 2022a).

Rispettivamente si parla della salita, dell'aumento, della crescita o della discesa del numero dei pazienti covid19. Sono le espressioni che descrivono il movimento sull'asse verticale trasferito sulle cifre dei casi delle persone contagiate. Nel caso della pandemia in molte espressioni possiamo osservare la situazione in cui l'aumento, la crescita, non vengono associati con qualcosa di positivo, desiderato. Tale percezione desta particolare interesse perché, di solito, il movimento metaforico sull'asse verticale, l'aumento, viene interpretato come qualcosa di buono, positivo, invece il movimento in giù, il calo – come qualcosa di negativo.

4.7. La positività vs. la negatività

Un altro fenomeno di concettualizzazione “inversa” si ha con le nozioni di positività e di negatività. Di solito il concetto stesso di positività è concepito come qualcosa di buono, ottimistico, sicuro, invece recentemente, nella situazione pandemica, indica il fatto di esser contagiati, di aver ottenuto il risultato di un tampone che conferma la malattia. In questo caso, come dinnanzi a qualsiasi altra infezione, il concetto di positività diventa qualcosa di negativo. Si ha a che fare con la metafora ESSERE POSITIVO È NEGATIVO, come nei frammenti seguenti:

- (44) [...] In Toscana sono 174.088 i casi di **positività** al Coronavirus, 1.106 in più rispetto a ieri (1.085 confermati con tampone molecolare e 21 da test rapido antigenico). [...] (TOSCANA NOTIZIE 2021).
- (45) [...] In Italia ci sono attualmente 482.715 **positivi** per Covid-19, 10.774 in meno rispetto a ieri.[...] (SIR AGENZIA D'INFORMAZIONE 2021).
- (46) [...] Avere sintomi compatibili con quelli dell'infezione da Covid-19 ma risultare **negativi** al tampone [...] un incremento di **positività** che risulta solo dopo parecchio tempo dalla comparsa dei sintomi. [...] (RAI NEWS 2020).

E rispettivamente nel caso del covid19 il concetto di negatività risulta qualcosa di positivo che ci dà la sicurezza di essere sani, di non essere contagiati. Osserviamo qui lo scambio dei valori tra i concetti di positività e negatività, dunque significa che essere positivi risulta qualcosa di negativo e, rispettivamente, essere negativi indica qualcosa di positivo, desiderato – una persona negativa è sana, non contagiata.

4.8. L'animazione

Numerosi concetti astratti vengono concepiti come esseri viventi che possiedono i tratti degli animali o delle persone. Si può così fare, in questo punto, riferimento anche alla metafora della guerra, dove abbiamo analizzato il virus e la pandemia come avversario, nemico. Abbiamo allora la metafora IL CORONAVIRUS È UN ESSERE VIVENTE (un esempio della metafora ontologica), come nelle locuzioni:

- (47) [...] il Covid mi **ha rubato** il gusto, solo la pastina sfugge al male [...] Da far pensare ad una campagna pubblicitaria per bella gente di paesi floridi: il covid **fa dimagrire**. [...] (CORRIERE TORINO 2021).
- (48) [...] Il COVID-19 purtroppo **ha sconvolto** la vita di tutti e senza **arrestare** la sua carica virale **ha colpito** con maggiore forza e fervore le persone immunodepresse e con più o meno gravi patologie pregresse. [...] (PREVENZIONEICTUS 2020).
- (49) Il coronavirus **domina** ancora le nostre vite. [...] (PROJUVENTUTE 2021).
- (50) [...] Oggi il sindaco di Londra Sadiq Khan ha avvertito che potrebbero essere necessarie “misure aggiuntive” per **frenare la corsa del virus** nella metropoli. [...] (HUFFPOST ITALIA 2020).
- (51) [...] Il virus **si diffonde** in genere attraverso piccole goccioline che si diffondono quando una persona con COVID-19 tossisce o espira. [...] (BBRAUN 2021).
- (52) [...] il coronavirus **è arrivato** in Italia. [...] (IL MESSAGGERO 2020).
- (53) [...] Ma se vogliamo **eradicare il virus** dobbiamo pensare ad un vaccino pan-coronavirus. [...] (LA REPUBBLICA 2022a).

Il virus viene concepito come un ente che è in grado di eseguire diverse azioni come p.e.: fare, rubare, sconvolgere, arrestare, dominare, colpire qc.; possiede l'abilità di muoversi, spostarsi, arrivare, correre, e di conseguenza può anche essere frenato. Si comporta, dunque, come una creatura vivente o una persona, anzi una pianta (una malerba da eradicare). Si tratta di animazione piuttosto che di personificazione, siccome quell'ultima si riferisce soltanto agli esseri umani, invece la prima riguarda sia persone sia animali e piante (o altri organismi vivi).

5. Conclusioni

Che la pandemia non sia un fenomeno positivo, desiderato, e che metta a grande rischio la salute e la vita di molte persone in tutto il mondo, è ovvio. La situazione pandemica, come tutte le situazioni difficili, in particolare quelle su cui non possiamo influire e da cui restiamo indifesi, provoca nella gente emozioni forti e nella maggior parte piuttosto negative. Tra quelle più frequenti incontrate nei testi sono: l'ansia, la paura, la frustrazione e la rabbia – quest'ultima in effetti risulta da quelle precedenti. Tuttavia, in questa negatività si possono osservare anche comportamenti ed emozioni positivi, grazie a cui la gente impara (o si ricorda) che cosa è davvero importante nella vita, (ri)stabilisce le priorità, deve adattarsi alle nuove condizioni, trovare rimedi per problemi che nascono in una nuova realtà (nell'amministrazione, nel lavoro e nell'istruzione). L'entusiasmo (quan-

do la situazione sembra migliorare) e la speranza che un giorno il coronavirus sparirà, la cura degli altri, l'empatia un tempo dimenticata, ora tutto questo è ritornato. Abbiamo analizzato le citazioni riportate nel testo, nel paragrafo dedicato all'atmosfera sociale, per quanto riguarda le emozioni rappresentateci, in particolare esaminando la loro frequenza, come si vede in Figura 1:



Figura 1 L'analisi quantitativa delle emozioni nel discorso sulla pandemia del covid19

Volendo studiare il corpus raccolto in una prospettiva quantitativa, abbiamo preso in considerazione le 21 citazioni in cui possiamo osservare le emozioni negative (67%), come: paura (15%), insofferenza (14%), frustrazione (24%), rabbia (14%), però appaiono anche quelle positive (33%): speranza (14%) ed entusiasmo (19%). Non è sorprendente che la maggioranza degli esempi che si riferiscono al covid o al coronavirus presentano le emozioni negative.

La pandemia dura già da molti mesi, con diversa intensità in diverse parti del mondo, e per tutto questo tempo l'atmosfera sociale e le emozioni, gli atteggiamenti, i comportamenti della gente hanno subito numerosi cambiamenti nel loro evolversi. Tutto quanto si riflette nella metaforicità della pandemia, la quale dimostra che la gente parlando dei concetti coinvolti nel discorso sul coronavirus lo concepisce in modo piuttosto negativo facendo analogie, come si è visto, a: guerra (nemico, avversario), mare minaccioso, strada, contenitore, oggetto, qualcosa di negativo, essere vivente. L'analisi quantitativa delle metafore raccolte nel testo si presenta come nella Figura 2:

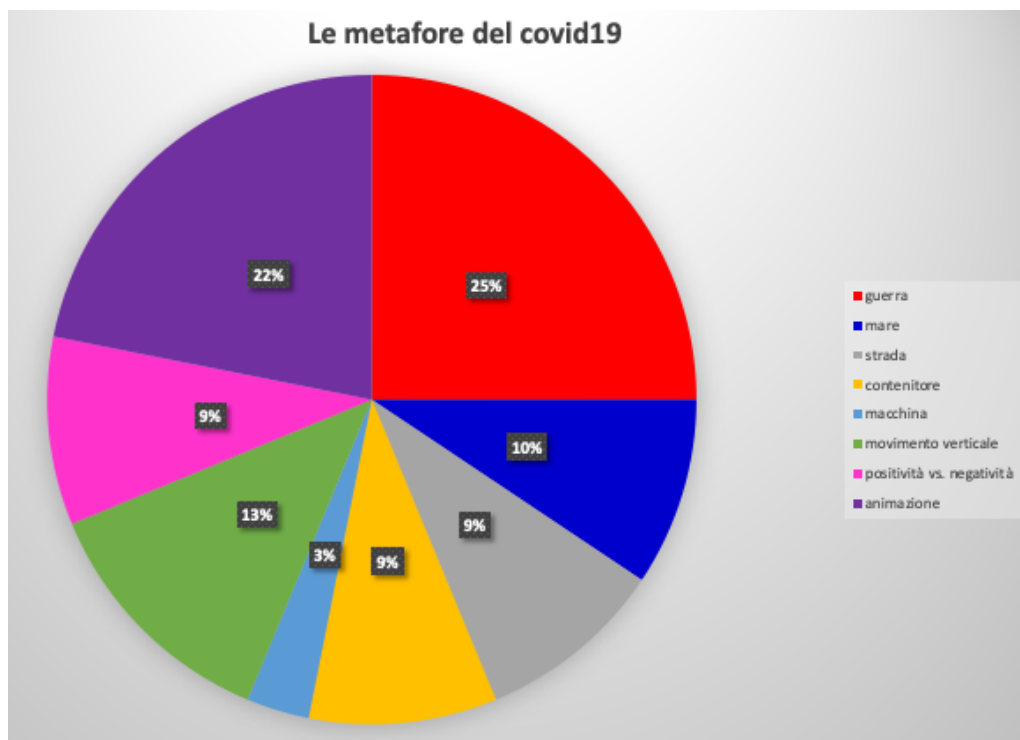


Figura 2 L'analisi quantitativa delle metafore nel discorso sulla pandemia del covid19

Possiamo notare che le metafore fondate sul dominio della guerra (25%) e dell'animazione (22%) sono quelle più frequenti e insomma costituiscono quasi la metà (47%) degli esempi citati. Poi vengono le metafore riguardanti il movimento verticale (13%) e il mare (10%). Le altre molto diffuse sono quelle degli elementi spaziali: la strada (9%), il contenitore (9%) e dell'opposizione positività vs. negatività (9%). La metafora meno comune, invece, è quella basata sul concetto di macchina (soltanto 3%). Riassumendo, possiamo constatare – tenendo conto del fatto che l'analisi presente è soltanto un campione rappresentativo di esempi scelti con lo scopo di esaminare il modo di concepire la situazione pandemica e di interpretarla in italiano – che nella concettualizzazione della pandemia il dominio della guerra e dell'animazione sono quelli fondamentali. Gli altri domini usati in questa metaforizzazione riguardano diversi aspetti della realtà che ci circonda.

Il tema del covid19 è sempre attuale, difficile e forse sgradito, ma importante. Ci dimostra come le società reagiscono di fronte ad un pericolo, anche se invisibile, ma reale, e proprio la stampa (e il suo linguaggio), le notizie giornalistiche sono quel campo in cui possiamo trovarne evidenza. Il coronavirus ha ridefinito le nostre abitudini, la nostra socialità, l'organizzazione del lavoro e della didattica e di molte altre sfere della vita. Quest'analisi ha dimostrato l'esistenza della relazione reciproca tra la lingua e la realtà, perché nella comunicazione parliamo della realtà in cui viviamo, del modo in cui la percepiamo e interpretiamo.

Il linguaggio è proprio quello specchio dei nostri pensieri, è lo strumento grazie a cui possiamo trasmettere quello che pensiamo e come lo pensiamo, sperimentiamo e concepiamo; e l'analisi cognitiva, come quella di metafore verificate nel linguaggio in forma di espressioni metaforiche, ci permette di scoprire i modi altrui di percepire, di ragionare, di capire il mondo e, come in questo caso, di capire la situazione pandemica del coronavirus.

BIBLIOGRAFIA

- ARDUINI, Stefano, FABBRI, Roberta (2008): *Che cos'è la linguistica cognitiva*. Roma: Carocci Editore.
- BOBBO, Natascia, RIGONI, Paola (2021): "La metafora della guerra nella pandemia da Sars-Cov-2: tra anomia e liberismo in una società che sta perdendo l'ultima occasione per arrabbiarsi". *Journal of Health Care Education in Practice* (May 2021), 81–90; DOI: 10.14658/pupj-jhcep-2021-1-8.
- BRECELJ, Kaja Katarina (2021): "Uno sguardo ad alcuni anglicismi nella lingua italiana durante il periodo covid-19". *VESTNIK ZA TUJE JEZIKE. Journal for Foreign Languages*, Vol. 13(1), 147–163; DOI: doi.org/10.4312/vestnik.13.147-163.
- CACCIARI, Cristina (a cura di) (1996): *Teoria della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- DAMIANI, Matteo (2016): *Manuale di semantica cognitiva*. Padova: Webster.
- DE CESARE, Francesca (2021): "Las metáforas para representar la emergencia covid-19 en los títulos de *abc, el mundo y el país*". M. Lo Nostro, R. Minervini (a cura di), *Il potere della lingua. Comunicazione, narrazione, manipolazione. Volume 2*. Granada: EDITORIALCOMARES Interlingua, 11–29.
- ELIA, Antonella (2022): "NON DEVE ESSERE UNA GUERRA: la viralità delle metafore belliche nel linguaggio della pandemia." *RumeliDE. JOURNAL OF LANGUAGE AND LITERATURE STUDIES*, Vol. 2022.26 (February), 965–977; DOI: 10.29000/rumelide.1074137.
- EVANS, Vyvyan (2009): *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*. Kraków: Universitas.
- FAUCONNIER, Gill, TURNER, Mark (2002): *The Way We Think*. New York: Basic Books.
- FAUCONNIER, Gill (1999): "Methods and Generalizations". T. Janssen, G. Redeker (a cura di), *Scope and Foundations of Cognitive Linguistics, Cognitive Linguistics Research Series*. The Hague: Mouton de Gruyter, 95–128.
- GIANFREDA, Gabriele, GULLI, Tiziana, LAMANO, Luca, VOLTERRA, Virginia (2021). "Coronavirus, quarantena e positività nella lingua dei segni italiana (LIS). Ripensare i segni in occasione della pandemia". *Rivista di Psicolinguistica Applicata*, XXI, 1, 61–82.
- GIBBS, Raymond (a cura di) (2008): *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: Cambridge University Press.
- GRANDI, Nicola, PIOVAN, Alex (2020): *I pericoli dell'infodemia. La comunicazione ai tempi del Coronavirus*. [<http://www.parliamoneora.it/2020/04/05/i-pericoli-del-linfodemia-la-comunicazione-ai-tempi-del-coronavirus-2/>; 17.08.2022]

- JOHNSON, Mark (1987): *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- KOZLOVA, Tetyana (2021): "Cognitive Metaphors of Covid-19. Pandemic in Business News". *SHS Web of Conferences* Vol. 100, doi.org/10.1051/shsconf/202110002004.
- KÖVECSESES, Zoltán (2005): *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2010): *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- (2015): *Where Metaphors Come From. Reconsidering Context in Metaphor*. New York: Oxford University Press.
- (2017): "Conceptual metaphor theory." E. Semino, Z. Demjén (a cura di), *Routledge Handbook of Metaphor and Language*. London & New York: Routledge.
- LAKOFF, George (1987): *WOMEN, FIRE, AND DANGEROUS THINGS: What Categories Reveal about Mind*. Chicago: Chicago Press.
- (1993): "The contemporary theory of metaphor". A. Ortony (a cura di), *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 202–251.
- LAKOFF, George (2011): *KOBIETY, OGIEN I RZECZY NIEBEZPIECZNE. Co kategorie mówią nam o umyśle*. trad.: M. Buchta, A. Kotarba, A. Skucińska. Kraków: Universitas.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1998): *Metafora e vita quotidiana*. trad.: P. Violi. Milano: Bompiani.
- LANGACKER, Ronald W. (1987): *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites*. Vol. 1, Standford: Standford University Press.
- (2008): *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- MICZKA, Ewa (2002): *Kognitywne struktury sytuacyjne i informacyjne w interpretacji dyskursu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MINERVINI, Rosaria (2021): "El (corona)virus en la lengua del poder: las metáforas en las comparencias de Pedro Sánchez." M. Lo Nostro, R. Minervini (a cura di), *Il potere della lingua. Comunicazione, narrazione, manipolazione. Volume 2*. Granada: EDITORIALCOMARES Interlingua, 29–43.
- ORTONY, Andrew (a cura di) (1979/1993): *Metaphor and Thought*. New York: Cambridge University Press.
- PALICZUK, Aleksandra (2016): "Paese che vai, usanza che trovi. La concettualizzazione del 'paese' in italiano". *Neophilologica*, Vol. 28, 220–231.
- PASTUCHA-BLIN, Agnieszka (2013): *La concettualizzazione del corpo umano nel discorso persuasivo rivolto al pubblico femminile. L'approccio cognitivo*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- PAWELEC, Andrzej (2005): *Znaczenie ucieleśnione. Propozycje kręgu Lakoffa*. Kraków: Universitas.
- PIETRINI, Daniela (2021): *La lingua infetta. L'italiano della pandemia*. Roma: Treccani.

- ŚWIĄTEK, Jerzy (1998): *W świecie powszechnej metafory: Metafora językowa*. Kraków: Wydawnictwo PAN.
- SZWABE, Joanna (2008): *Odbiór komunikatu jako zadanie poznawcze*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- TABAKOWSKA, Elżbieta (1995): *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków: Wydawnictwo PAN.
- VEGA MORENO, Rosa E. (2007): *Creativity and Convention. The Pragmatics of Everyday Figurative Speech*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- WILSON, Deidre, CARSTON, Robyn (2006): "Metaphor, relevance and the 'emergent property' issue". *Mind & Language*, 21, 404–433.
- ZANOT, Irene, POLLICINO, Simona (2021): *Parole che non c'erano. La lingua e le lingue nel contesto della pandemia*. Roma: ROMATRE-PRESS.

Elenco siti web

- ADN KRONOS (2020): "Coronavirus: Meritocrazia Italia, 'no lockdown ma misure chiare, decise e uniformi'". [https://www.adnkronos.com/meritocrazia-italia-no-al-lockdown-ma-misure-chiare-decise-e-uniformi_4TmfkArGfiQJE4GT54m9Vf;17/10/2020]
- ANSA.it (2022): "Covid: 6.968 positivi, 31 le vittime. Sale il tasso di positività". [https://www.ansa.it/canale_salutebenessere/notizie/sanita/2021/08/11/covid-6.968-positivi-31-le-vittime.-salte-il-tasso-di-positivita-_c65f3d26-ccc1-4597-9649-b91671b2881d.html;31/07/2022]
- AUTOPROMOTEC (2021): "La strada per uscire dalla pandemia". WILSON, Richard. [<https://www.autopromotec.com/it/pandemia-ripresa-economica-2021/a597;20/03/2021>]
- AVVENIRE.it (2021): "Lo studio: così il coronavirus attacca il cuore". SALINARO, Vito. [<https://www.avvenire.it/attualita/pagine/cosi-il-virus-si-fa-strada-nel-cuore;07/04/2021>]
- BBRAUN (2021): "Esordio e diffusione del nuovo Coronavirus". [<https://www.bbraun.it/it/Pazienti/prevenzione-infezioni/coronavirus-come-proteggersi.html;10/11/2021>]
- CASA DELLA STORIA EUROPEA (2021): "Il personale medico: i nuovi eroi". [<https://historia-europa.ep.eu/it/primo-piano/il-personale-medico-i-nuovi-eroi;09/11/2021>]
- CORRIERE DELLA SERA (2021): "La lotta alla pandemia è competenza dello Stato". CASSESE, Sabino. [https://www.corriere.it/editoriali/21_febbraio_26/lotta-pandemiae-competenza-stato-d06fe8c2-7877-11eb-a31c-83439f3265f9.shtml;26/02/2021]
- CORRIERE TORINO (2021): "Ostriche, funghi fritti e vino: il Covid mi ha rubato il gusto, solo la pasta sfugge al male". ORMEZZANO, Gian Paolo. [https://torino.corriere.it/salute/21_settembre_20/ostriche-funghi-fritti-vino-virus-mi-ha-rubato-gusto-solo-pastina-sfugge-male-69d7f894-1a2e-11ec-bad4-fdee4b3553ca.shtml;20/09/2021]

- FORUMPA (2020): “COVID-19: Vedere i lati positivi di questa emergenza è necessario per stimolare la creatività”. [<https://www.forumpa.it/altro/covid-19-vedere-i-lati-positivi-di-questa-emergenza-e-necessario-per-stimolare-la-creativita/>; 25/05/2020]
- GAZZETTA DEL SUD (2021): “Il coronavirus dilaga in Germania: “In 24h 194 morti. Pandemia di non vaccinati”. [<https://gazzettadelsud.it/articoli/mondo/2021/11/03/il-coronavirus-dilaga-in-germania-in-24h-194-morti-pandemia-di-non-vaccinati-5f22c50e-2c9a-47b0-a8cd-675ef7d7e6c0/>; 03/11/2021]
- HUFFPOST ITALIA (2020): “Covid riot, il virus della rivolta. Rabbia e frustrazione nelle città per le restrizioni”. BELARDELLI, Giulia. [https://www.huffingtonpost.it/entry/covid-riot-il-virus-della-rivolta-rabbia-e-frustrazione-nelle-citta-per-le-restrizioni_it_5f6dd1e4c5b61af20e744ef4; 25/09/2020]
- IL MESSAGGERO (2020): “Coronavirus in Italia, chi sono i turisti cinesi ricoverati allo Spallanzani: arrivati a Milano il 23 gennaio”. [https://www.ilmessaggero.it/italia/coronavirus_italia_roma_chi_sono_cinesi-5018417.html; 30/01/2020]
- IL TEMPO.it. (2020): “Ecco come difendersi dal coronavirus. Le dieci regole per non ammalarsi”. [<https://www.iltempo.it/attualita/2020/10/24/news/coronavirus-come-difendersi-regole-anti-covid-antonio-magi-mascherine-guanti-famiglia-abiti-banconote-24986967/>; 24/10/2020]
- ILMATTINO.it (2020): “Lockdown, la sociologa: «A marzo eravamo paralizzati, adesso arrabbiati. Frustrazione e rabbia dominano sulla ragione”. DIMITO, Rosiario. [https://www.ilmattino.it/primopiano/sanita/lockdown_italiani_come_lo_stanno_prendendo_sociologa_news-5569863.html; 06/11/2020]
- ILRESTODELCARLINO (2021): “Le risse tra ragazzi ci sono sempre state Ma il Covid ha aumentato la frustrazione”. VERDENELLI, Marina. [<https://www.ilrestodelcarlino.it/ancona/cronaca/le-risse-tra-ragazzi-ci-sono-sempre-state-ma-il-covid-ha-aumentato-la-frustrazione-1.5903362>; 12/01/2021]
- LA NAZIONE (2021): “Covid. L'Italia sarà tra i primi Paesi a uscire dalla pandemia”. COSTANZO, Maurizio. [<https://www.lanazione.it/cronaca/covid-l-italia-sar%C3%A0-tra-i-primi-paesi-a-uscire-dalla-pandemia-1.7004529> ; 06/11/2021]
- LA REPUBBLICA (2021a): “Coronavirus in Italia, torna a salire tasso positività. Tante ancora le vittime”. [https://finanza.repubblica.it/News/2021/03/17/coronavirus_in_italia_torna_a_salire_tasso_positivita_tante_ancora_le_vittime-163/17/03/2021]
- LA REPUBBLICA (2021b): “Covid, i dati settimanali, contagi ancora in aumento: +32%”. BOCCI, Michele. [https://www.repubblica.it/cronaca/2021/11/01/news/i_dati_settimanali_contagi_ancora_su_32_-324591882/; 01/11/2021]
- LA REPUBBLICA (2021b): “Covid, i dati settimanali, contagi ancora in aumento: +32%”. BOCCI, Michele. [https://www.repubblica.it/cronaca/2021/11/01/news/i_dati_settimanali_contagi_ancora_su_32_-324591882/; 01/11/2021]
- LA REPUBBLICA (2022a): “In arrivo il vaccino definitivo contro Covid?”. STINGI, Aureliano. [https://www.repubblica.it/salute/2022/01/03/news/covid_vaccino_definitivo-332497445/; 03/01/2022]

- LA REPUBBLICA (2022b): “L’anno 2022 segnerà la fine della pandemia?”. RITA, Viola. [https://www.repubblica.it/salute/2022/01/10/news/1_anno_2022_segnera_la_fine_della_pandemia_-332767646/; 10/01/2022]
- LA STAMPA (2021a): “Covid, Palù e l’immunità di gregge “impossibile da raggiungere”. “E a Wuhan fu un incidente”. VESPA, Bruno. [<https://www.lastampa.it/cronaca/2021/11/04/news/palu-e-l-immunita-di-gregge-impossibile-da-raggiungere-e-a-wuhan-fu-un-incidente-1.40881447/>; 04/11/2021]
- LA STAMPA (2021b): “La fatica di vivere nella pandemia”. TOGNOTTI, Eugenia. [<https://www.lastampa.it/topnews/lettere-e-idee/2021/01/25/news/la-fatica-di-vivere-nella-pandemia-1.39815246/>; 24/01/2021]
- LA STAMPA (2022a): “Nell’Alessandrino, il Covid città per città: positivi in crescita dal 15 giugno, Alessandria torna sopra quota 500”. PUTZU, Massimo. [https://www.lastampa.it/alessandria/2021/10/28/news/nell_alessandrino_positivi_per_covid_citta_per_citta_ovada_sale_ancora_2_tocca_quota_40-314178/; 29/06/2022]
- LA STAMPA (2022b): “Gli ospedali riaprono i reparti Covid” MONDO, Alessandro. [https://www.lastampa.it/torino/2022/07/10/news/gli_ospedali_riaprono_i_reparti_covid-5434569/; 10/07/2022]
- LIVESICILIA.it (2021): “Chi paga i costi della pandemia?”. ALIBRANDI, Rosamaria. [<https://livesicilia.it/2021/05/23/chi-paga-i-costi-della-pandemia/>; 23/05/2021]
- MALPENSA24 (2020): “Gli aspetti positivi dell’epidemia”. BALDONI, Giovanni. [<https://www.malpenza24.it/aspetti-positivi-epidemia/>; 01/04/2021]
- MICROMEGA (2021): “La pandemia e la rimozione della morte”. D’ERAMO, Marco. [<https://www.micromega.net/la-pandemia-e-la-rimozione-della-morte/>; 30/03/2021]
- PISATODAY (2021): “Pontasserchio, Phone Island festeggia un anno di attività malgrado la pandemia. I gestori: “Mesi difficili, ma non abbiamo perso l’entusiasmo”. [<https://www.pisatoday.it/social/phone-island-pontasserchio-anniversario-apertura.html>; 09/03/2021]
- PREVENZIONEICTUS (2020): “COVID – 19 E IPERTENSIONE ARTERIOSA”. [<https://www.prevenzioneictus.it/covid-19-e-ipertensione-arteriosa-cosa-fare/>; 25/11/2020]
- PROJUVENTUTE (2021): “Quando la situazione creata dal coronavirus si ripercuote sulla psiche”. [<https://www.projuventute.ch/it/genitori/sviluppo-e-salute/corona-consigli-psiche>; 10/11/2021]
- QUI FINANZA (2021): “Ansia e frustrazione da Covid: “Servono interventi a sostegno della sofferenza psicologica diffusa”. [<https://quifinanza.it/interviste/ansia-e-frustrazione-da-covid-servono-interventi-a-sostegno-della-sofferenza-psicologica-diffusa/472203/>; 17/03/2021]
- RAI NEWS (2020): “Covid, il popolo dei falsi negativi: sempre più persone sintomatiche risultano negative”. [<https://www.rainews.it/articoli/2022/07/covid--boom-di-falsi-negativi-0531d297-ac62-47e0-a5be-4fb38935e548.html>; 17/07/2022]
- RAI NEWS (2021): “ITALIA Pandemia di Covid-19 e fiducia nelle notizie: Rai al Top per informazione Tv”. [<https://www.rainews.it/archivio-rainews/media/Pandemia->

[di-Covid-19-fiducia-nelle-notizie-Rai-al-Top-per-informazione-Tv-06f0c5d2-10ef-4e38-b719-70e194afbc27.html#foto-1](https://www.rai.it/programmi/06f0c5d2-10ef-4e38-b719-70e194afbc27.html#foto-1); 23/06/2021]

SIR AGENZIA D'INFORMAZIONE (2021): "Coronavirus Covid-19: in Italia attualmente 482.715 persone positive (+12.074 nuovi casi) e 3.290.715 guariti. 3.151 pazienti in terapia intensiva, 390 decessi nelle ultime 24 ore". [<https://www.agensir.it/quotidiano/2021/4/20/coronavirus-covid-19-in-italia-attualmente-482-715-persone-positive-12-074-nuovi-casi-e-3-290-715-guariti-3-151-pazienti-in-terapia-intensiva-390-decessi-nelle-ultime-24-ore/>; 20/04/2021]

TOSCANA NOTIZIE (2021): "Coronavirus, 1.106 nuovi casi, con età media di 44 anni; 11 i decessi". [<https://www.toscana-notizie.it/-/coronavirus-1.106-nuovi-casi-con-et%C3%A0-media-di-44-anni-11-i-decessi>; 15/03/2021]

UMBRIA24 (2020): "Covid-19: la frustrazione dell'isolamento in adulti, bambini e adolescenti. Cosa fare". [<https://www.umbria24.it/attualita/coronavirus-la-frustrazione-dellisolamento-in-adulti-bambini-e-adolescenti-cosa-fare>; 16/04/2020]

WIRED ITALIA (2020): "Il lato positivo della pandemia? Ora sappiamo quali sono le vere priorità". MASTRODONATO, Luigi. [<https://www.wired.it/attualita/politica/2020/11/11/pandemia-lato-positivo-cose-importanti/>; 20/11/2020]

PROFILO ACCADEMICO E PROFESSIONALE

Aleksandra Paliczuk è dottore di ricerca in lettere (2007) nel campo della linguistica; italianista, impiegata come ricercatrice e docente presso l'Istituto di Linguistica dell'Università della Slesia a Katowice, con cui è associata dal 2002. Ha partecipato a numerosi convegni internazionali e nazionali. Attualmente, nell'ambito della Filologia Romanza presso la Facoltà degli Studi Umanistici (UŚ), tiene diverse lezioni relative alla linguistica e alla didattica dell'italiano. I suoi interessi di ricerca vertono su: linguistica cognitiva, sociolinguistica, insegnamento delle lingue straniere e linguistica contrastiva. Analizza principalmente la lingua italiana, ma anche testi in inglese e polacco nell'ottica cognitiva.

Fecha de recepción: 14-07-2022

Fecha de aceptación: 13-09-2022

LA VIDA Y LA MUERTE EN *DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

(Life and Death in *Del amor y otros demonios* by Gabriel García Márquez)

Pol Popovic Karic *

Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

Abstract: In this paper, I propose the analysis of *Del amor y otros demonios* by Gabriel Garcia Marquez. The protagonists' mistakes and misunderstandings lead to feelings of love and to fear of death. Their emotional states and actions are seen as manifestations of irony and humor that have been analyzed during centuries by Socrates, Plato, Aristotle, Cicero, Quintilian, Baudelaire, Bergson and Booth, among others. The clashes between life and death take place in the protagonists' minds and lives. Their mental and real worlds are connected by the ties of irony and humor.

Keywords: Gabriel Garcia Marquez, *Del amor y otros demonios*, life, death, irony.

Resumen: En este trabajo, propongo el análisis de *Del amor y otros demonios* por Gabriel García Márquez. Los errores y las malas interpretaciones de los protagonistas generan sentimientos de amor y temor de la muerte. Sus estados mentales y acciones manifiestan distintos tipos de ironía y humor que han sido estudiados durante siglos por Sócrates, Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Baudelaire, Bergson y Booth, entre otros. Los enfrentamientos metafóricos entre la vida y la muerte tienen lugar en las mentes y la realidad de los protagonistas. Lo mental y lo concreto se comunican a través de la ironía y el humor.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, vida, muerte, ironía.

1. Introducción

Gabriel García Márquez vivió en distintos países del mundo, pero su escritura nunca se desprendió del contexto latinoamericano y preservó una predilección por Colombia (Martin

* **Dirección para correspondencia:** Pol Popovic Karic. Tecnológico de Monterrey. Campus Monterrey, A2-213. Eugenio Garza Sada 2501 Sur. Col. Tecnológico. C.P. 64849. Monterrey. Nuevo León. México. (pol.popovic@itesm.mx)

2010: 29-59). Las imágenes que se grabaron en su mente durante la infancia y juventud se trasladaron a sus obras literarias para atestiguar su visión tragicómica de la gente (Earle 1981: 78-92), la romántica de la naturaleza y, sobre todo, la pesimista del poder y la violencia (Días 2016: 341-358; Araújo 2016: 72-83). A pesar de una escritura abundante en descripciones de relaciones humanas que suelen entretorse unas con otras, este narrador colombiano no ha pasado por alto las profundidades de la soledad que comprenden dos ámbitos: la ausencia de seres humanos y el aislamiento de uno dentro del torbellino social que lo ignora o malinterpreta.

En *Del amor y otros demonios* (García: 1994), Gabriel García Márquez reprodujo escenas de la lucha por la sobrevivencia. El mero título de esta novela revela la tensión que crearon los estirones de la vida y la muerte a través del amor y los demonios. Los protagonistas que se enredaron en la trama de la pervivencia manifestaron su naturaleza y sus métodos de lucha que han constituido la visión global de este autor colombiano.

En este trabajo, se analizarán las trayectorias de los protagonistas a través de la perspectiva irónica que ha sido fundamentada en los escritos de Platón y su narración de los duelos dialógicos de su maestro Sócrates. De tal modo que las nociones adversas y complementarias del eiron y el alazon surgidas de la filosofía griega encontrarán a sus representantes temáticos en la novela del escritor colombiano. La resolución del duelo socrático que llevaba al desengaño del alazon retomó sus colores en el cierre de la trama novelística y la tiñó de una sensación de impotencia y negatividad absolutas.

Las estrategias y la dinámica que se desarrollaron en el enfrentamiento de los impulsos de la vida y la muerte están representados en cuatro secciones de este trabajo. Cada una se fundamenta en los razonamientos, los sentimientos y las acciones de los protagonistas que, a su vez, se sustentan en las teorías de Sócrates, Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Baudelaire, Bergson y Booth, entre otros.

En el primer capítulo de *Eironeia* (Vallart 1994: 37-135), Pere Vallart acercó a tal punto las nociones de la ironía a las de la risa que prácticamente logró confundir una noción con la otra o, por lo menos, dar razón de sus bases comunes: la divergencia entre lo real y lo ideal, la falta de sinceridad, la importancia del tono y la presencia de la brecha entre los sentidos literal y metafórico de las palabras.

En *El orador* (Cicerón 1991: 62-132), Cicerón hizo un acercamiento de nociones similar al de Pere Vallart. Este filósofo romano hizo gala de su estilo dialógico para dar un ejemplo a generaciones posteriores sobre los andamiajes similares y en ocasiones inseparables de lo cómico, lo ridículo y lo irónico. Estos se desplegaron y se intercalaron en el discurso de Cicerón sin someterse a catalogaciones ni definiciones. Así, Cicerón y Vallart prepararon el camino para el estudio sobre las similitudes y estructuras compartidas de lo irónico y lo cómico. Por consiguiente, algunas perspectivas de Quintiliano y Bergson sobre lo cómico encontraron su cabida en este análisis de los fenómenos irónicos manifestados en la vida y la muerte de los personajes que Gabriel García Márquez plasmó en *Del amor y otros demonios*.

2. La rabia y el amor paterno

En *Diálogos* (Platón 1998: 78-89), Platón reprodujo y analizó los discursos de su maestro Sócrates y, así, se dio la génesis del término *eironeia* que conllevaba el contraste entre

la sabiduría del eiron y la ignorancia del alazon. Más adelante, el contraste fue retomado y revisado en *Poética* de Aristóteles, *El orador* de Cicerón, *Instituciones oratorias* de Quintiliano y *A Rhetoric of Irony* de Booth, entre otros estudios enfocados en la ironía y el humor.

En *Del amor y otros demonios*, el contraste se reprodujo en el comportamiento del marqués cuya hija, Sierva María, fue mordida por un perro rabioso. El miedo paterno detonó dos reacciones contrastantes, una apuntó hacia la vida y la otra hacia la muerte. El padre libró una batalla para salvar a su hija, pero en su intento, en lugar de encaminarla hacia la vida, la empujó hacia la muerte.

El pavor empañó la vista del padre y en su mente se proyectó la concatenación de imágenes representativas del futuro inminente de su hija: mordida-rabia-muerte. Este razonamiento despertó el amor paterno e impulsó una búsqueda del método para conservar la vida de su hija. De tal suerte que la mordida del perro abrió el espacio para las ideas y las sensaciones sobre la vida, la muerte y el amor.

En el transcurso de varias semanas después de la mordida, no se generó ningún síntoma de la enfermedad y las insistencias del médico Abrenuncio sobre la salud de Sierva María no tuvieron ningún efecto sobre el padre. Este cumplió con su papel de alazon ciego y aferrado a una idea nutrida de miedo y ajena a los fundamentos científicos. La ignorancia del alazon socrático impregnó el razonamiento del marqués cuyo rechazo de la evidencia alarmó al lector.

La expectativa de la rabia por el marqués corresponde a la estructura filosófica de las facecias de Cicerón. En *El orador* (Cicerón 1991: 121-122), este escritor romano describió la ironía en términos de la expectativa frustrada. La persona resultaba decepcionada por el desenvolvimiento de los eventos y, en esta decepción, se abría el camino hacia la facecia.

El modelo de la expectativa frustrada de Cicerón se materializó en la vida del marqués. Sin embargo, el desenlace negativo de la expectativa que fue plasmado en *El orador* fue invertido en la novela del narrador colombiano y tomó un rumbo positivo. El marqués previó el padecimiento de la rabia y la muerte de su hija, pero esta nunca contrajo la enfermedad. Sin embargo, el modelo de Cicerón sobre el desenvolvimiento inesperado se sostuvo: se anticiparon la enfermedad y la muerte y estas nunca acaecieron.

El contraste inicial entre la anticipación del marqués y los hechos llevó a un segundo contraste. Antes de la mordedura del perro rabioso, el marqués mostró indiferencia respecto a la vida de su hija, pero tras el evento fatídico, esta fue sustituida por el amor. El primer contraste fue basado en una anticipación injustificada del padecimiento de la rabia y el segundo en la transformación de la indiferencia en amor. Siguiendo el desenvolvimiento de los contrastes, la falsedad del razonamiento del marqués se transformó en un sentimiento de amor sincero.

La sacudida que el miedo de la muerte dio al marqués se asemeja a la caída de una persona descrita en *Le rire: essai sur la signification du comique* de Bergson (1938: 81-90). En esta obra, el filósofo francés describió el adormecimiento de una persona que “despertó” al dar un paso en falso y estrellarse contra el piso. De manera similar, el marqués despertó de su letargo paterno al enterarse que su hija fue mordida por un perro rabioso. La intensidad de la sacudida que sufrió el marqués acaso explica su ceguera respecto a las explicaciones científicas y su aferramiento a la idea de que su hija iba a contraer la enfermedad.

En los escritos de Platón sobre Sócrates (Platón 1889: 102-108), la víctima o el alazon solía ser desengañado por el ironista. Del mismo modo, el marqués fue desengañado por el paso del tiempo, pero demasiado tarde para invertir el despliegue de la trama que detonó. Tuvo que resignarse ante el destino al igual que el alazon socrático tuvo que rendirse ante los argumentos del eiron. En el papel del marqués, se reflejó la imagen del ingenuo que Platón proyectó en sus escritos con miles de años de anterioridad a esta novela de García Márquez.

Acaso Cicerón fue el primero en analizar lo irónico, lo cómico y lo ridículo tomando en consideración el espacio y el tiempo en los que se desplegaban (Cicerón 1991: 182). En ocasiones, estos se definían como fenómenos que englobaban el texto entero o su mayor parte y, en otras, como figuraciones breves o tropos que se manifestaban en un segmento limitado del espacio narrativo o el dramático. Acaso inspirado en las elaboraciones de Cicerón, Bergson nombró respectivamente los dos tipos de fenómenos como “situacional” y “verbal” (Bergson 1938: 119-121)¹.

Según esta perspectiva temporal de Cicerón, el enfrentamiento del eiron con el alazon descrito por Platón y la observación de un caminante torpe por Bergson tuvieron lugar en un segmento breve de la narración y la vida de sus protagonistas. En la justa filosófica, Sócrates arrasaba con los alazones tras una serie de comentarios de alto nivel analítico, mientras la rigidez del caminante desdichado de Bergson se encontró en el suelo tras una caída instantánea.

En la obra de Gabriel García Márquez, el injustificado miedo de la rabia nace en la mente del marqués en un instante y uno podría catalogarlo como ironía verbal por su brevedad temporal. Sin embargo, el instante en que germinó la idea equívoca arrasó con la vida no solo de Sierva María, sino también de su padre y Delaura. El instante ha tenido una repercusión de tal magnitud que ha cambiado el rumbo de la narrativa y ocupado el espacio de toda la novela. Por consiguiente, este momento trágico adquiere las dimensiones de una ironía situacional según la perspectiva de Cicerón y las nomenclaturas de Henri Bergson y Linda Hutcheon.

3. El convento y el amor romántico

En la sección anterior, se estableció la relación de causa-efecto entre un razonamiento falso sobre la anticipación de la rabia y un fuerte sentimiento del amor paterno. En esta, se considerará el mismo tipo de relación, pero el razonamiento falso y el sentimiento sincero no se limitarán a los ámbitos intelectual y afectivo, sino desembocarán en acciones que marcarán un punto sin retorno para los protagonistas.

La recomendación del obispo de confinar a Sierva María al monasterio de las clarisas para someterla a las artes del exorcismo y la aceptación de esta por el marqués se basaron en el razonamiento equivocado sobre la curación de la niña con que el lector se familiarizó en las primeras secciones de la novela. La implementación de esta recomendación, lejos de redimir el cuerpo y el alma de la niña, las precipitó en el mundo de las “enterradas vivas” del convento (García 1994: 87).

¹ Linda Hutcheon (1992) retomó los mismos términos y significados en su artículo sobre la ironía situacional y la verbal: “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía en *De la Ironía a lo grotesco*”. Universidad Metropolitana Iztapalapa. México. 1992.

El narrador y el lector no tuvieron el privilegio de adentrarse en la mente del obispo cuyos pensamientos y sentimientos permanecieron ocultos bajo el comportamiento protocolar de su estatus eclesiástico. Sin embargo, estos fueron testigos de las costumbres y las posturas del obispo: horas pasadas escuchando las lecturas del padre Delaura, la toma del té, sus palabras moderadas y sus solicitudes insoslayables. Así, el obispo permaneció a “plena vista” del lector y, a la vez, oculto bajo un velo de la cotidianidad. La ausencia de la intimidad con el lector lo dotó de una solemnidad que se reflejó en su entorno cuajado de libros, conocimientos y costumbres eclesiásticas.

No solo la mente del obispo permaneció vedada para el lector y el narrador, sino que este alto dignitario de la iglesia tuvo la capacidad de penetrar en mentes ajenas. Esta capacidad de ver más allá de la superficie de las cosas se manifestó durante una lectura del padre Delaura.

La novedad de aquella tarde histórica fue que Delaura había trastabillado varias veces en la lectura. Y más insólito aún que saltó una página por error y continuó leyendo sin advertirlo. El obispo lo observó a través de sus espejuelos mínimos de alquimista, hasta que pasó a la página siguiente. Entonces lo interrumpió divertido:

— ¿En qué piensas?

Delaura se sobresaltó (García 1994: 99).

El comportamiento del obispo fue plasmado en la narrativa como una manifestación de su dominio del entorno y el conocimiento del mundo. El narrador lo describió como un alquimista que observaba a sus súbditos como si fueran productos químicos con los que estaba familiarizado. Además de detectar la falta de concentración de Delaura, el obispo pareció tan seguro de sus presentimientos que parecía divertirse.

La anticipación de su propia crisis de asma consolidó la imagen de la serenidad del obispo. El uso de sus palabras se conformó con las pautas aristotélicas sobre la media aura (Aristóteles 2004: 122), ni demasiado escasas ni demasiado abundantes, pero siempre precisas. Sus maneras de prever con calma y superar esta crisis nocturna lo dotaron de un aura de fuerza espiritual con que sería capaz de dominar los poderes demoníacos que acechaban a Sierva María.

Ya en la puerta del dormitorio [el obispo] había cambiado de tono y de tema, y despidió a Delaura con una palmadita familiar en el hombro.

—Ruega por mí esta noche—, le dijo. —Temo que sea muy larga—.

En efecto, se sintió morir con la crisis de asma que había sentido durante la visita. Como no lo alivió un vomitivo de tártaro ni otros paliativos extremos, tuvieron que sangrarlo de urgencia. Al amanecer había recobrado el buen ánimo (García 1994: 130).

Sin embargo, las deducciones del obispo sobre la posesión diabólica de Sierva María y la necesidad de someterla a los ejercicios del exorcismo arrasaron con la noción de su dominio de la situación. Como consecuencia de sus decisiones, la niña terminó en un ámbito dantesco de la frialdad, la superstición y la tortura. La recomendación del obispo se transformó en condenación.

En “De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas”, Baudelaire retomó la caída bíblica del hombre y su consecuente degradación moral (Baudelaire 1963: 597-608). Este poeta y filósofo francés dio rienda suelta a la crítica social y observó el contraste entre las apariencias pulidas de la sociedad y su naturaleza opaca que se mantuvo so-lapada. El lector de la novela de García Márquez se enfrentó con la misma problemática, las apariencias vs. la realidad, por la dificultad de deducir si el obispo cometió un error humano en sus razonamientos sobre el sometimiento de Sierva María al exorcismo o se trataba de la mala intencionalidad. Tomando en consideración la segunda opción, los actos malintencionados del obispo hubieran sido ocasionados por su “caída original” desde la perspectiva de Baudelaire (1963: 601). En tal caso, el obispo quedaría manchado por la culpa original que lo llevó a arremeter contra Sierva María y el padre Tomás de Aquino de Narváez quien estaba a punto de redimir a la niña de toda sospecha de posesión demoníaca (García 1994: 169).

Si el lector estuviera convencido de la presencia de la mala intencionalidad del obispo, el contraste entre las palabras de este y sus intenciones manifestaría la ironía tal y como se definió en los diálogos de Sócrates y los escritos teóricos de Quintiliano. En *Instituciones oratorias* (Quintiliano 1942: 295), este enfatizó la intención del sujeto de decir lo contrario de lo que pensaba a fin de engañar a su colocutor. Si el obispo hubiera manifestado la intención de engañar al marqués y condenar a Sierva María a las penas del exorcismo sin ninguna razón espiritual, la condenación baudelaيرية se hubiera abatido sobre él. Sin embargo, la manifestación de su culpabilidad permaneció en suspenso por falta de información sobre sus intenciones.

Por otro lado, el énfasis de Booth sobre la incoherencia de los hechos como base de la ironía se manifestó de manera fidedigna en la trama de *Del amor y otros demonios* (Booth 1974: 159-161). No hay rastro de duda sobre la ironía que surgió de la incoherencia entre el estado saludable de una niña y su sometimiento a las penas del exorcismo. Por su desacato de los protocolos y su libre manifestación de opinión, Sierva María fue entregada a los expertos en exorcismo.

A diferencia de Sócrates quien abrió el camino para la definición de la ironía con la dialéctica y cuya noción de alazon se reflejó en las deducciones del marqués sobre el padecimiento de su hija, Aristóteles concibió la ironía del destino basándose en los hechos de la vida real y para dar un ejemplo describió la manera en que la estatua del ejecutado cayó sobre el verdugo y lo mató. La estatua comparte su naturaleza mortífera con la imagen solemne del obispo quien sentenció a muerte por exorcismo a una adolescente. La frialdad y la autoridad con que el obispo fue presentado en la narrativa lo dotaron de un aspecto rígido que se asemeja a la estatua descrita por Aristóteles. Ambos aplastaron a sus víctimas con su peso, uno físico y el otro autoritario.

Sin embargo, la condenación de la niña a los rigores del exorcismo que el obispo prescribió con o sin malas intenciones tuvieron un desenlace inesperado en el destino de Sierva María. Su sometimiento a la maquinaria exorcista permitió el florecimiento del amor entre ella y uno de sus exorcistas, el padre Delaura. Este amor romántico se dio de manera inesperada e incoherente al igual que el amor paterno del marqués que el lector atestiguó en el primer capítulo de la novela. El amor paterno fue propiciado por un razonamiento y el de Delaura por una acción, pero ambos sin fundamentos lógicos poniendo de relieve el con-

traste y la incoherencia de los hechos que se manifestaron en las elaboraciones de Sócrates, Cicerón y Booth.

En el rubro sobre la antítesis de *El orador*, Cicerón destacó el distanciamiento entre lo real y lo ideal como un aspecto clave en el estudio de la ironía (Cicerón 1991: 88). Bergson lo retomó siglos después en *Le rire* enfatizando el contraste entre un movimiento torpe y uno ideal. En *A Rhetoric of Irony*, Booth dio un sesgo particular al contraste entre lo real y lo ideal para acuñar la “contradicción de los hechos” como cimiento de la ironía (Booth 1974: 106).

Los contrastes y la “contradicción de los hechos” se manifestaron en la trama a través de la oscuridad, el encerramiento y la suciedad de la celda de Sierva María que se contrapusieron a los espacios abiertos de la mansión que ella disfrutaba antes de su encierro en el convento. Sin embargo, es precisamente en esta oscuridad que ella encontró el amor de su vida en la persona encargada de su exorcismo, el padre Delaura. La concatenación de las contradicciones al igual que la confluencia del mundo real y el ideal constituyen la naturaleza de la trama narrativa de *Del amor y otros demonios*.

A diferencia de la idea de la rabia que fungió de preámbulo para el desenvolvimiento de la trama, la celda ofreció un espacio concreto para el amor romántico y la tortura exorcista de la niña. De tal modo que el espacio mental del marqués y el físico de la celda sirvieron de bases para las ironías fundamentadas en el contraste y la contradicción de los hechos, tal y como fueron acuñadas por Platón, Cicerón, Bergson y Booth.

4. La huida y la incredulidad

En la reclusión, Sierva María encontró el amor y este afecto se combinó con el miedo de la muerte. De tal modo que ella concibió el plan de huida e intentó convencer a Delaura que huyeran juntos. Sin embargo, Delaura rechazó una y otra vez este plan apostando la vida de su amada y su amor mutuo en la clarividencia de los clérigos exorcistas y anticipó la liberación legítima de esta.

Fue Sierva María quien se dio cuenta, desengañada por el padre Aquino, de que la libertad dependía sólo de ellos mismos. Una madrugada, después de largas horas de besos, le suplicó a Delaura que no se fuera. Él lo tomó a la ligera y se despidió con un beso más.

Ella saltó de la cama y se abrió de brazos en la puerta.

—O no se va o me voy yo también.

[...]

[Delaura Cayetano] confiaba más bien en formalismos legales. En que el marqués recobrar a su hija con la comprobación indiscutible de que no estaba poseída, y en obtener el perdón y la licencia de su obispo para integrarse a una comunidad civil donde las bodas de clérigos o de monjas fueran tan frecuentes que no escandalizaran a nadie (García 1994: 170).

La postura de Sierva María se basó en conceptos reales que constituían la problemática de su existencia. Procesó con acierto la naturaleza del exorcismo y dedujo que su absolución era tan irreal como el optimismo de Delaura. Esta visión de la protagonista provocó su pre-

sentimiento de la muerte. Para elevarse al nivel de las circunstancias, Sierva María se armó del principio socrático de convencimiento y la determinación de liberarse de la clausura. Su acertada perspectiva de la situación y la intensidad de su persuasión la dotaron del papel del ieron que Sócrates había encarnado durante sus diálogos filosóficos.

En su defensa, Delaura reveló una característica común del alazon socrático adoptando la postura de un falso sabio que contemplaba la situación con un aire de superioridad. A modo de un fatuo empedernido, se elevó por encima de las plegarias de su novia y se aferró a la necesidad de esperar el fallo del claustro exorcista.

Para adoptar una perspectiva objetiva y sortear la trampa exorcista, Delaura debía haber tomado distancia respecto al funcionamiento de su orden religioso. El distanciamiento es una de las prerrogativas para la visión irónica que Bergson definió en *Le rire* (Bergson 1938: 163). Sin embargo, Delaura se distanció de los conceptos equivocados, los razonamientos y los sentimientos de Sierva María, en lugar de evaluar con objetividad la condenación de esta a las penas del exorcismo. El error en la ubicación de la distancia psíquica entre Delaura y su mundo circundante ocasionó la cancelación de la huida de Sierva María. La incredulidad de Delaura resultó más fuerte que la argumentación de Sierva María.

Además del distanciamiento equivocado, el razonamiento de Delaura sufrió la transposición bergsoniana (1938: 108). Según esta, lo minúsculo se convierte en lo gigantesco y viceversa. Como producto intelectual y espiritual del sistema al que pertenecía, Delaura fue incapaz de percatarse de la poca probabilidad de un dictamen positivo sobre el estado espiritual de Sierva María. Esta probabilidad fue magnificada de manera exponencial en la mente de Delaura y su valor exorbitante redujo a la nada las previsiones objetivas de Sierva María. Así, la casi imposibilidad de un dictamen positivo fue magnificado a lo infinito y la objetiva predicción de lo trágico fue reducida a lo mínimo.

El equivocado distanciamiento y la transposición de Bergson trabaron el razonamiento de Delaura a tal punto que este perdió la capacidad de discernimiento entre lo real y lo ideal. Su confianza en el sistema lo dotó de un optimismo que transformó la realidad en lo ideal. La sustitución de lo real con lo ideal y viceversa fue primero analizada por Cicerón en *El orador* y luego emulada por Bergson en *Le rire* (Cicerón 1991: 213; Bergson 1938: 159). Ellos contribuyeron al estudio de lo irónico y lo cómico mostrando que la sustitución de lo real con lo ideal provoca la risa o la mofa. Al describir la caída del hombre, Bergson hizo hincapié en su torpeza y su rigidez que lo alejaron del movimiento ideal y lo precipitaron a la realidad de su imperfección.

Delaura sufrió una caída similar a la del hombre rígido que Bergson analizó en sus estudios, pero en el ámbito del razonamiento. En la mente de Delaura, el mundo real en el que se debatía Sierva María por su vida fue sustituido por una visión idealista del sistema. Esta sustitución de lo real con lo ideal, como la definieron Cicerón y Bergson, provocó una sensación de superioridad en Delaura. Al igual que el alazon de Sócrates, este se sintió suficientemente seguro de su visión del mundo para desacreditar las opiniones y los miedos de Sierva María.

Las posturas de Sierva María y Delaura apuntaron en direcciones opuestas. La idea de la huida los encaminaba hacia la vida, mientras la confianza en la absolución de Sierva María hacia la muerte. Así como fue estipulado en las primeras dos secciones de este trabajo, los impulsos de vida y muerte se entrelazaron y su adversidad incrementó la tensión de la trama.

La incredulidad de Delaura respecto a los argumentos de Sierva María se asemejaron al rechazo de los diagnósticos médicos del marqués. Ambos hombres fueron víctimas de la sustitución de lo real con lo irreal y sus errores encaminaron a Sierva María hacia la muerte. Delaura ignoró las manifestaciones del peligro que acechaban a la joven y el marqués las explicaciones del médico sobre la salud de esta.

A lo largo de los diálogos y las descripciones que se desarrollaron en torno al marqués y Delaura, el lector sintió lo que Quintiliano describió como un conocimiento o un presentimiento del espectador sobre el destino de los personajes que estos ignoraban (Quintiliano 1942: 249). Casi dos milenios más tarde, Philip Vellacott retomó este concepto y contribuyó a su temática con un comentario sobre el aumento de la tensión o el *pathos* del espectador ante la ciega avanzada de los protagonistas hacia la tragedia (Vellacott 1975: 49).²

Mientras seguía los razonamientos del marqués y Delaura, el lector presentía el fin trágico de la trama en cuanto los protagonistas permanecían ignorantes de ello. *A posteriori*, ambos protagonistas se dieron cuenta de la naturaleza errónea de sus perspectivas, pero fue demasiado tarde para invertir el desenlace trágico de la trama. Las equivocaciones fueron irreversibles tal y como fue estipulado por Aristóteles en su teoría sobre la ironía del destino (Aristóteles 2004: 187-190).

La resistencia y la desesperación de Sierva María ante la ceguera de Delaura incrementaron el sufrimiento del lector quien de manera inconsciente esperaba la redención de esta, aunque presintiera que tal desenlace fuera improbable. El esfuerzo compartido por la protagonista y el lector los acercó y los hizo sufrir de manera simultánea. Una fue sometida a la incompreensión del hombre que amaba y los castigos de la inquisición, mientras el protagonista sufrió, como Vellacott lo sugirió, contemplando el avance ineluctable del destino.

5. La derrota de los alazones y los eirones

En el cierre de la trama, los protagonistas quedaron catalogados de manera definitiva en las categorías definidas por Platón: el marqués y Delaura cumplieron con las funciones del alazon, mientras Sierva María y el médico Abrenuncio con las del eiron. Ambos lados desempeñaron papeles contradictorios y complementarios del enfrentamiento en que se decidía la sobrevivencia de la protagonista.

En su función de alazon, el marqués no fue humillado por la argumentación superior de Abrenuncio porque no llegó a comprender o aceptar la lógica científica de este. El alazon socrático solía quedar desarmado ante la argumentación del eiron porque terminaba por concientizarse de su error, mientras el marqués permaneció herméticamente encerrado en su mundo regido por el pánico y su mente permaneció impermeable al razonamiento científico.

Posteriormente, el marqués entendió la naturaleza de su equivocación y esta realización generó un esfuerzo de corrección. Sin embargo, su destino resultó sellado en el momento de entregar a su hija a los expertos en exorcismo. Así, el marqués quedó despojado del poder de proteger a su hija y permaneció ausente en el cierre de la novela. En lugar de la humillación del alazon en la disputa socrática, el marqués fue borrado del cierre de la novela como indicio de su inutilidad.

2 Connop Thirlwall dio continuidad a los estudios de Quintiliano y Vellacott en su trabajo sobre Sófocles.

La alazoneia de Delaura no se inspiró en el miedo, como el lector lo constató en el caso del marqués. Al contrario, su función de alazon se inspiró en la fatuidad tal y como la describió Platón. No solo Delaura estuvo convencido de que su apreciación de la situación era superior a la de Sierva María, sino que la perspectiva de su amada carecía de cualquier fundamento real. Este sentimiento de superioridad le fue infundido por la potestad que le otorgaron su cercanía al obispo y su privilegiado lugar en la orden. Así como el terror de la rabia cegó al marqués, la presunción de Delaura provocó su caída en la alazoneia.

Delaura representó una réplica del marqués en sus intentos vanos de salvar a Sierva María. Estos hombres se asemejaron al hombre que perdió el equilibrio y se estrelló contra el piso, así como lo describió Bergson. La torpeza del paso que llevó a la caída fue sustituida por la torpeza en el razonamiento del marqués y Delaura en el momento de tomar decisiones fatídicas. El miedo y la presunción ocasionaron la caída existencial de los protagonistas y su ingenuidad fue castigada metafóricamente con la muerte de Sierva María, a diferencia de la risa que sancionó la torpeza del caminante.

Así como el marqués y Delaura se ubicaron en la alazoneia, el médico Abrenuncio y Sierva María se colocaron en el ámbito de la eironeia. La astucia que Platón tomó como referencia principal en la definición de la eironeia encontró su cabida en los argumentos del médico y la joven. Estos tuvieron la clarividencia de discernir entre lo verdadero y lo falso.

Bonino subrayó la ineficacia del médico en *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez y expandió esta noción hasta que adquiriera dimensiones de una práctica médica ineficiente en Colombia (Bonino 2018: 69-83). Por otro lado, el médico Abrenuncio no tuvo la oportunidad de curar a nadie en *Del amor y otros demonios*, sino intentó prevenir que alguien “prescribiera” una falsa curación a Sierva María cuyo efecto secundario fuera la muerte. Ambos médicos fracasaron en sus cometidos.

En su papel de protector de Sierva María, el médico Abrenuncio comunicó su diagnóstico a través de un lenguaje claro y preciso coincidiendo con el estilo de exposición de Sócrates. Además, como si siguiera los pasos de este filósofo, Abrenuncio se abrió camino entre las dudas e inquietudes del marqués basándose en una lógica científica. El tiempo desempeñó un papel importante en su diagnóstico y el hecho que la rabia no se había manifestado durante las primeras semanas después de la mordida le sirvió de prueba contundente de la salud de Sierva María.

Por otro lado, Abrenuncio no mostró la menor intención de incorporar el disimulo socrático en sus intentos de convencer al marqués que su hija estaba libre del contagio. El método del filósofo griego que consistía en iniciar sus enfrentamientos dialécticos fingiendo ingenuidad nunca se manifestó en el comportamiento de Abrenuncio. Rodeado de libros y armado del conocimiento, este pasó por alto el método de “falso tonto” para consolidar su postura con los fundamentos científicos.

En el cierre de la trama, también Sierva María emuló el método de argumentación clara y sencilla de Abrenuncio. Su deducción no pudo ser más concisa ni contundente, “O no se va o me voy yo también”, y ofreció una solución: “refugiarse a San Basilio de Palenque” (García 1994: 178). Basándose en sus experiencias sobre la violencia de los procedimientos exorcistas que Utley and Olsen describieron en sus artículos (Utley 2012: 78-90; Olsen 2002: 1067-1080) y el camino de escape que descubrió Delaura, la argumentación de la

protagonista coincidió con la lógica socrática que se basaba en los hechos. Sin embargo, los argumentos en favor de su plan de escape no hicieron mella en la postura de Delaura.

El lector podría preguntarse cuál fue la razón por la que los argumentos de Abrenuncio y Sierva María fracasaron. La situación de enfrentamiento, eiron vs. alazon que Platón eternizó en sus escritos, siempre permitían a su astuto y taimado maestro triunfar sobre los fatuos e ingenuos adversarios. Por consiguiente, surgió la duda, ¿por qué la ingenuidad del marqués y Delaura no se rindió ante el razonamiento consolidado de Abrenuncio y Sierva María?

Acaso, los estados psíquicos de los alazones no les permitieron captar los razonamientos de los eirones. De tal modo que el miedo del marqués fue más fuerte que la lógica científica de Abrenuncio, mientras la fatuidad y la ciega confianza de Delaura en el sistema arrasaron con los argumentos de Sierva María.

6. Conclusión

Retomando la perspectiva de Booth cuyo fundamento irónico reposa sobre la postura contradictoria de los hechos y aplicándola a *Del amor y otros demonios*, el lector constata que ambos grupos, los eirones y los alazones,³ desearon y lucharon por la pervivencia de Sierva María. Parecido al modelo de Bergson quien describió la caída del hombre que quedó sin posibilidad de redimirse de la risa del observador, los alazones de la novela de García Márquez fallaron en redimirse de la culpa por haber encaminado los esfuerzos de los eirones al fracaso.

Una intención de corrección del equivocado y el castigo del torpe se manifestaron a través de la argumentación de Sócrates y la risa del observador en *Le rire*. En *Del amor y otros demonios*, es la muerte que castigó a los personajes sin darles una oportunidad de corregirse. Por tanto, en la novela, la implementación de la muerte como castigo es el punto final de las esperanzas del marqués y Delaura por su redención y la salvación de Sierva María.

Al igual que los alazones de Sócrates y Bergson, el marqués y Delaura se concientizaron posteriormente de sus equivocaciones. Esta concientización fue clave en la intensificación dramática del cierre de la novela que absorbió a los lectores en el *pathos* trágico de la trama. El dolor unió a los personajes con los lectores en una historia que no dejó la posibilidad de subsanar los daños ocasionados por la ingenuidad y la fatuidad.

Al igual que Aristóteles y Lawo-Sukam (2010: 67-80) constataron la impotencia de los seres humanos ante las fuerzas del destino,⁴ Sierva María y Delaura resultaron víctimas de estas. Sometidos a un vaivén entre la vida y la muerte, los protagonistas fueron arrasados por su destino. Los intentos del médico Abrenuncio y Sierva María por enmendar la situación solo atizaron la esperanza entre los lectores.

La novela creó la ilusión de la bola de nieve que rueda y aumenta su tamaño, así como Bergson la describió en *Le rire* (Bergson 1938: 39). Los sentimientos y los razonamientos llevaron paso a paso hacia efectos indeseados e imprevistos por los protagonistas. Bergson

3 Sierva María y Abrenuncio fueron catalogados como eirones, mientras el marqués y Delaura como alazones.

4 En la literatura griega clásica, las Moiras eran las personificaciones del destino y acaso sirvieron de inspiración en la elaboración aristotélica de la ironía del destino.

utilizó imágenes metafóricas como la bola de nieve y el efecto dominó (Bergson 1938: 37-39) para mostrar este tipo de progresión que parecía extenderse a lo infinito. Sin embargo, la muerte de Sierva María interrumpió el desdoblamiento de los eventos y puso un fin definitivo a la trama.

El contraste y la contradicción de los hechos que estudiaron los filósofos clásicos como Sócrates, Cicerón y Quintiliano, y que Booth reelaboró en *A Rhetoric of Irony* (1974: 94), fueron encarnados en la última etapa de la trama. Enfrentado con la muerte de Sierva María, Delaura buscó en vano la muerte entre las llagas de los leprosos en el hospital del Amor de Dios donde el obispo le concedió un puesto de enfermero. Por otro lado, Sierva María hizo un esfuerzo sobrehumano por salvarse de la muerte, pero sucumbió a las prácticas de los exorcistas. La vida y la muerte no cumplieron con los deseos de los protagonistas, el que buscó la muerte permaneció vivo y la que se empeñó en lograr su salvación, murió. La vida y la muerte parecieron someterse a los paradigmas fundamentados en el contraste y la contradicción de los hechos que sirvieron de bases para los estudiosos de la ironía.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAÚJO FONTALVO, Orlando (2016): *Gabriel García Márquez: el Caribe y los espejismos en la modernidad*. Medellín: Editorial Universidad del Norte.
- ARISTÓTELES (2004): *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.
- BAUDELAIRE, Charles (1963): “De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas”. *Obras*. Madrid: Aguilar.
- BERGSON, Henri (1938): *Le rire: essai sur la signification du comique*. París: Librairie Félix Alcan.
- BONINO, Nicole (2018): “Colombia no tiene quien la cure: el discurso médico en *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez”. *Hispanófila*, 184. 69-83.
- BOOTH, Wayne (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- CICERÓN, Marco Tulio (1991): *El orador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAS ARENAS, Ángel (2016): *Gabriel García Márquez: cien años de eternidad*. Madrid: Verbum.
- EARLE, Peter (1981): *Gabriel García Márquez*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1994): *Del amor y otros demonios*. México: Diana.
- HUTCHEON, Linda (1992): “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Metropolitana Iztapalapa.
- LAWO-SUKAM, Alain (2010): “*El proceso de Kafka, Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez y *Ekomo* de Nsue Angue: la problemática de la cuestión existencial”. *Neophilologus*. 94. 67–80.
- MARTIN, Gerald (2010): *Gabriel García Márquez: a life*. New York. Vintage Books.
- OLSEN, Margaret (2002): “La patología de la africanía en *Del amor y otros demonios* de García Márquez”. *Revista Iberoamericana*. 68. 1067-1080.
- PLATÓN (1998): *Diálogos*. México: Porrúa.

- THIRLWALL, Connop (1833): *On the Irony of Sophocles*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1942): *Instituciones oratorias*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando. v. 2.
- UTLEY, Gregory (2012): “Exorcism, madness and identity in Gabriel García Márquez’s *Del amor y otros demonios*”. *Hispanófila*. 162. 79-90.
- VALLART, Pere (1994): “La evolución del concepto: de los griegos al siglo XIX”. *Eironeia*. Cuaderns Crema. Barcelona.
- VELLACOTT, Philip (1975): *Ironic drama*. London: Cambridge University Press.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Pol Popovic Karic se desempeña como profesor investigador en el Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, México. Ha publicado cuarenta artículos y cuatro libros. Ha editado nueve antologías monográficas sobre las obras de autores hispanoamericanos. Ha organizado doce coloquios monográficos y nueve “Encuentros con autores”. Es miembro regular de la Academia Mexicana de Ciencias y correspondiente de las academias de la lengua española de Estados Unidos, Paraguay y Venezuela.

Fecha de recepción: 25-10-2022

Fecha de aceptación: 30-11-2022

“NUNCA O IMOS CONSEGUIR”:
REPRESENTACIÓNS DA RESISTENCIA
ANTIFRANQUISTA NAS NARRATIVAS
DE LUÍS REI NÚÑEZ E CARLOS G. REIGOSA *
(“Nunca o imos conseguir”: Representations of Anti-Francoist Resistance
in the narrative of Luís Rei Núñez and Carlos G. Reigosa)

Diego Rivadulla Costa **
Universidade da Coruña

Abstract: Anti-Francoist resistance is one of the most common topics in the Galician novels of the 21st century. This article aims to examine two of the most representative books of this corpus: *Expediente Artieda* (2000) by Luís Rei Núñez and *A vitoria do perdedor* (2013) by Carlos G. Reigosa. The interpretation of the texts is based on the theoretical and methodological proposals of Cultural Memory Studies with the aim of analysing the representations that both offer of the opposition to Franco’s regime, which are marked by the idea of defeat. In addition, the work focuses on some particular aspects, such as the construction of the characters, in order to show what is the ethical-political form of memory that each of the authors chooses in the fictionalisation of the collective traumatic past.

Keywords: Anti-Francoist resistance, Galician narrative, Cultural memory, Guerrilla, Carlos G. Reigosa, Luís Rei Núñez.

Resumo: A resistencia antifranquista é un dos temas recorrentes na novela galega da memoria do século XXI. Este artigo pretende realizar unha aproximación a dúas das obras máis representativas que conforman este corpus: *Expediente Artieda* (2000) de Luís Rei Núñez e *A vitoria do perdedor* (2013) de Carlos G. Reigosa. A lectura dos textos parte das

* A investigación en que se inscribe este artigo foi subsidiada polo Programa de axudas á etapa posdoutoral da Consellería de Cultura, Educación e Universidade da Xunta de Galicia (ED481B-2021-088).

A cita recollida no título do artigo podería ser traducida ao inglés como "We will never succeed".

** **Dirección para correspondencia:** Diego Rivadulla Costa. Departamento de Letras. Facultade de Filoloxía. Universidade da Coruña. Campus da Zapateira. 15008 A Coruña (diego.rivadulla@udc.gal).

propostas teórico-metodolóxicas dos estudos de memoria cultural co obxectivo de analizar as representacións que ambos ofrecen da oposición ao franquismo, marcadas pola idea da derrota. Alén diso, o traballo detense nalgúns aspectos particulares, como a construción dos personaxes, para mostrar cal é o modo ético-político de memoria polo que cada un dos autores avoga na súa ficcionalización do pasado traumático colectivo.

Palabras chave: Resistencia antifranquista, Narrativa galega, Memoria cultural, Guerrilla, Carlos G. Reigosa, Luís Rei Núñez.

1. Introducción

A resistencia ao franquismo é un dos temas máis habituais no corpus da narrativa galega da memoria, especialmente a partir do ano 2000. Se ben dentro da produción anterior –no período que abrangue desde a posguerra até o final do século XX– encontramos xa algunhas obras que abordan este asunto de maneira central, ou máis lateral¹, como *Non agardei por ninguén* (1957) de Ramón de Valenzuela, *O señor Afranio* (1979) de Antón Alonso Ríos, *Golfaróns de sangue* (1989) de Xosé Fariña Jamardo, *Agosto do 36* (1991) de Xosé Fernández Ferreiro ou *Deus sentado nun sillón azul* (1996) de Carlos Casares, entre outras, o certo é que desde o cambio de século, no contexto de rememoración que vive Galiza, e o conxunto do Estado español, o interese dos novelistas galegos por tal repertorio temático vai ir en aumento². Como temos exposto noutro lugar (Rivadulla Costa 2019a), a resistencia antifranquista, nas súas diferentes formas, tanto como a represión franquista, constitúe un dos núcleos temáticos principais da novela da memoria en lingua galega publicada nas últimas dúas décadas, do que dan conta numerosos títulos como *Agora xa foi* (2000) de Vicente Araguas, *Intramundi* (2002) de Carlos G. Reigosa, *O tempo en ningunha parte* (2003) de Xosé Manuel Martínez Oca, *Os últimos fuxidos* (2004) de Fernández Ferreiro, *Escapados nos eidos das Foucellas* (2007) de Andrés Mariño, *Iria* (2012) de Anxo Angueira ou *O encargo do señor Castelao* (2016) de Luís Rei Núñez.

Con todo, o ámbito da narrativa ficcional non é unha excepción, pois a guerrilla antifranquista e, en xeral, a resistencia á ditadura están tamén presentes en numerosas obras teatrais do século XXI como *O heroe* (2005), de Manuel Rivas, levada ao palco por Sarabela Teatro no mesmo ano da súa publicación, *Nome: Bonita* (2013) de Vanesa Sotelo, *A lúa vai encuberta*

1 Tamén no xénero poético o tema vai estar presente desde a inmediata posguerra en obras publicadas no exilio como *Jacobusland* (1942) de Emilio Pita, o *Cancioneiro da loita galega* (1943), antoloxía colectiva editada en México por Florencio Delgado Gurriarán, autor homenaxeado no Día das Letras Galegas de 2022, *Lonxe* (1954), poemario de Lorenzo Varela editado en Bos Aires que inclúe textos como “Manuel Ponte”, dedicado ao líder guerrilleiro do mesmo nome, ou “Manuela Sánchez”, sobre unha personaxe real de Cesuras que dera agocho aos membros da IV Agrupación Guerrilleira, motivo polo cal acabarían sendo asasinados ela e a súa familia (Maceira Fernández 1995: 54–56), e tamén *As cicatrices* (1959), libro onde Luís Seoane poetiza a experiencia da loita guerrilleira en Galiza –en composicións como “Ise heroi soidoso” –, un tema xa presente na súa obra plástica desde finais dos anos corenta (García Martínez 2020).

2 Cómpre sinalar, no entanto, que non se trata dun fenómeno exclusivo do ámbito galego, senón compartido polo resto de sistemas literarios do espazo estatal, como teñen demostrado traballos previos como os de Chaput *et al.* (2004), Winter (2011) ou o monográfico de *Hispanic Issues On Line* “Armed Resistance: Cultural Representations of the Anti-Francoist Guerrilla”, coordinado por Moreno-Nuño (2012), aos que remitimos para aprofundar no tratamento da resistencia antifranquista no resto de literaturas ibéricas.

de Manuel María, publicada en 1992 –aínda que escrita xa en 1977 baixo o título “A noite ten un camiño”– e escenificada en 2021 pola compañía Incendiaria baixo a dirección de Tito Aso-rey, *Foucellas*, da autoría de Cándido Pazó, estreada por Talía Teatro en 2016, ou *Glass City* (2009) e a recente *Último verán en Santa Cristina* de Teatro do Noroeste, escritas e dirixidas ambas por Eduardo Alonso. E, do mesmo xeito, as peripecias do maquis galego³ teñen protagonizado varias producións audiovisuais nos últimos anos, tanto de carácter ficcional, como *A mariñeira* (2007) dirixida por Antón Dobao a partir dun relato de Darío Xohán Cabana, canto documental, como *A cidade da selva* (2006) de Helena Villares e Pilar Faxil e *Memorias rotas. A balada do comandante Moreno* (2009), dirixido por Manane Rodríguez.

A explicación á proliferación de producións culturais sobre o tema nas últimas dúas décadas hai que a procurar, en primeiro lugar, no *boom* memorialista que atinxe todos os ámbitos da sociedade galega e española desde o 2000, nomeadamente o da creación literaria e, con maior profusión, o da novela, que desenvolve neste contexto un destacado papel como medio de configuración da memoria cultural a través da representación ficcional de episodios relacionados co pasado incómodo ou traumático da Guerra Civil e da ditadura franquista (Rivadulla Costa 2019a); e, en segundo lugar, no particular desenvolvemento en Galiza desa mesma realidade histórica –e do seu correspondente relato oficial– que no século XXI se ficcionaliza, rememora e debate na esfera pública. Estamos a referirnos ao feito de non ter existido no territorio galego tal conflito bélico *strictu sensu*, senón un golpe militar e un xenocidio fascista, isto é, unha campaña de exterminio e aniquilación sistemática dos inimigos do novo poder (Velasco 2006: 350); e, en relación con isto, á falsa consideración de que tras o trunfo oficial da sublevación en xullo do 36 pouco máis pasou en Galiza até o final do franquismo, fronte á cal cómpre lembrarmos que non é certo o mito, cultivado pola ditadura e asumido con inercia argumental social e politicamente até o presente de modo xeral, da adhesión de Galiza ao *Alzamiento* (Fernández Prieto 2009: 145), senón que, pola contra, como constata o historiador Bernardo Máiz (2004: 18), “en Galiza sempre houbo oposición, primeiro armada nos montes (a guerrilla galega foi a máis irta e duradeira de España), despois oposición cultural, galeguista, sindical e estudantil, e sempre a de tantos e tantas que non quixeron colaborar co sistema”.

Consonte o anterior, o presente artigo pretende achegarse a dúas novelas que consideramos representativas desa narrativa galega que no século XXI opta por recuperar a memoria histórica da resistencia antifranquista, silenciada e/ou ocultada pola memoria oficial e única construída polo réxime, co obxectivo non xa de facer xustiza pero si de realizar un acto de reparación, na medida en que fan visibles “episodios e personaxes que, se non fose pola súa resurrección literaria, ficarían sepultados pola desmemoria”, como sinalou Vilavedra (2006: 130) a respecto do corpus narrativo memorialístico no ámbito galego. Trátase de *Expediente Artieda* (2000) e *A vitoria do perdedor* (2013), escritas polos xa mencionados Luís Rei Núñez e Carlos Reigosa, respectivamente. Ambas as obras gozaron dunha boa recepción crítica, foron recoñecidas con destacados galardóns literarios –mentres a primeira gañou Premio Xerais do ano 2000, a segunda resultou merecedora do XX Premio Arcebispo San

3 O fenómeno do maquis constitúe, sen dúbida, un asunto atractivo como xerador de mitos, fábulas e lendas, que tanto a arte como a cultura teñen aproveitado. A este respecto, véxase a reportaxe publicada en *La Voz de Galicia* (22.4.2018), “El inagotable tirón del maquis Foucellas”, sobre o interese espertado polo famoso guerrilleiro Benigno Andrade: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/galicia/2018/04/22/inagotable-tiron-maquis-foucellas/0003_201804G22P10996.htm.

Clemente–, e foron traducidas para o castelán⁴, ampliando as súas fronteiras de difusión naturais. A consideración das mesmas como “novelas da memoria afiliativa” (Hansen 2020) convida a indagar na función social do discurso literario de Rei Núñez e Reigosa, para o que propoñemos unha aproximación interdisciplinaria aos textos desde a perspectiva dos *Cultural Memory Studies*, a partir da retórica da memoria colectiva formulada por Erll (2011) e dos modos de memoria ético-políticos propostos por Bull e Hansen (2016; 2020), que permitirá atender tanto a forma como o contido das obras, analizando as representacións que ofrecen da resistencia e as estratexias narrativas empregadas en cada caso, co obxectivo de dilucidar que tipo de memoria antifranquista configura cada unha delas.

2. Ficcionalizar a memoria da derrota: dúas visións literarias da resistencia

Comezando polo caso de *Expediente Artieda*, atopámonos ante unha novela sobre a resistencia antifranquista na Coruña de 1959, ano en que se localiza toda a acción narrativa. O episodio desencadeante da trama principal está protagonizado polos “catro últimos guerrilleiros galegos”, que asaltan a emisora coruñesa de RNE, interrompendo a retransmisión dun partido de fútbol ao que asiste Franco en Riazor –durante a súa estadía estival no Pazo de Meirás–, para leren unha proclama sobre o cese da loita armada e faceren un chamamento á Folga Política Nacional promulgada polo PCE desde o exilio. Mentres, reunidos no negocio fotográfico de Odilo Querentes, a carón da estación de ferrocarril da cidade, unha serie de personaxes, entre os que se atopan o tranviario Mamede Aneiros, o vello republicano Mateo Lan ou Camilo Dubra, fillo dun comunista executado no garrote pola ditadura, asisten ao episodio a través do transistor. A acción radiofónica ideada pola guerrilla fracasa coa chegada da policía, que abate os catro maquis no acto, e será o militante comunista Ricardo Artieda, con anos de servizo ao partido, quen reciba o encargo de investigar quen foi o traidor que delatou os camaradas e poder así vingarse del. A partir da chegada deste protagonista á Coruña é como se despregan as numerosas historias secundarias que conforman os corenta e cinco capítulos da novela e que conflúen no final da mesma.

As máis desas historias están protagonizadas polos integrantes da célula comunista na cidade, cuxos movementos están marcados pola clandestinidade na que viven e polas directrices recibidas dos mandos do partido desde o exilio. Outras son as das xentes do común que se relacionan cos membros da resistencia, cos que comparten a súa pertenza ao bando dos vencidos nunha sociedade fortemente dividida. O misterioso personaxe forasteiro de Artieda é, ao cabo, o fío condutor de todas as historias ao ir dando con cada unha destas personaxes na súa procura do delator, ao tempo que desvía o seu obxectivo inicial –vingar a morte dos guerrilleiros– e idea un plan para asasinar a Franco. O establecemento dunha amizade co médico persoal do Caudillo en Meirás e dunha relación sentimental coa enfermeira comunista Elisenda, converterá ambos –o primeiro por obrigación e a segunda por convicción– nos colaboradores que precisa para levar a cabo o atentado durante unha visita oficial do ditador ao sanatorio de Oza. No entanto, o plan acaba frustrándose e o envelenado

4 A versión española de *Expediente Artieda* foi publicada por Alianza Editorial en 2001, mentres que a tradución da obra de Reigosa –*La victoria del perdedor*– viu a luz en 2016 da man da editora Harper Collins Ibérica.

será Cosme, o procurado traidor, que bebe voluntariamente o arsénico preparado para Franco, consumándose de maneira casual o obxectivo proposto no inicio da novela, mais non aqueloutro que podería constituír unha vitoria total que mudase a Historia e, especialmente, a vida dos heroes anónimos que ao longo da novela loitan por sobrevivir á adversidade. A morte de Artieda a mans da garda civil no final do relato simboliza, así, unha sorte de derrota colectiva, explícita no derradeiro pensamento do protagonista: “nunca o imos conseguir” (Rei Núñez 2000: 226)⁵.

A base da obra é, en certa medida, documental, pois, se ben é certo que se trata dun episodio imaxinario que non procede da realidade fáctica, non é menos certo que este podería ter sucedido: hoxe temos noticia de que máis dunha vez a resistencia ao réxime tivo plans para atentar contra o ditador⁶. O feito de que Rei Núñez opte polo final tráxico, para alén de dotar de realismo e verosimilitude a novela sen falsear o relato histórico, algo que podería non ser aceptado pola lectora ou lector, reforza a idea do fracaso sucesivo do antifranquismo, que non logrou derrocar o réxime até a morte de Franco, a pesar das forzas empregadas e das vidas entregadas a esta causa⁷. Podemos dicir que *Expediente Artieda* é, ante todo e quizais en maior medida que ningunha outra das escritas sobre o tema, unha novela sobre a derrota, sobre esperanzas frustradas e, fundamentalmente, sobre os derrotados e as derrotadas. Aos personaxes non lles queda máis que a resignación e aceptación do seu sino, como simboliza o pensamento do guerrilleiro Recarei no momento da disolución do maquis e minutos antes de morrer fusilado: “É un hoxe que dista moito de ser o mañá polo que loitamos desde todos os ontes” (Rei Núñez 2000: 19). A conclusión é que o heroísmo non sempre resulta vencedor e, no caso da oposición á ditadura de Franco, nunca saíu vitorioso, embora a ética prevaleza por riba de todo, como máis adiante veremos.

En síntese, constituíndo unha lexítima homenaxe á loita antifranquista, fin último da obra, *Expediente Artieda* trata do compromiso político, mais sobre todo de como este afecta a vida das persoas comúns, que son o foco principal. Así, os dramas concretos, os sentimentos, a dignidade individual, a solidariedade colectiva, as relacións de poder e as persoais –de amor, compañeirismo e amizade–, que son as que realmente sosteñen o activismo da maioría de personaxes máis alá das cuestións ideolóxicas, ocupan o primeiro plano como temas centrais dunha obra que, segundo sinalou parte da crítica (Campos Villar 2001: 299; Eiré 2000: 27), pretende converter en épica a existencia ordinaria. Un bo exemplo disto é a historia da inglesa Susan Temple, parella de Mamede e unha das militantes máis activas da novela: tras chegar a Galiza por unha viaxe de estudos, decidiu ficar para se unir á resistencia por amor a Alberto, un “roxo” que fora asasinado mentres integraba unha partida da guerrilla polos montes do Pindo. Segundo as súas propias palabras: “comprendín que me deixara unha causa pola que vivir, e desde aquela aquí sigo: mesmo máis comprometida, mesmo máis namorada” (Rei Núñez 2000: 130).

5 A frase, que tomamos prestada para intitular este artigo, fai honra ao título con que a novela fora presentada ao Premio Xerais e que logo sería modificado por razóns comerciais (Campos Villar 2001: 300).

6 Véxase a este respecto o traballo de Antoni Batista (2015) ou o documental producido por TVE en 1993 *Objetivo: Matar a Franco*, dispoñíbel en Youtube [https://www.youtube.com/watch?v=Tq_ydzs-ug0].

7 O mesmo motivo e a mesma solución aparecen no relato do autor “Con Franco na Zapatería” (*Días que non foron*, 2013), onde un neno ten na súa man tamén atentar contra o Caudillo na cidade da Coruña.

Do punto de vista formal, Rei Núñez afástase do modelo da ficción histórica tradicional incorporando trazos da novela negra, así como unha polifonía que enriquece o relato con múltiples perspectivas e contribúe para a dimensión coral da novela. O autor conxuga a mirada dun narrador omnisciente coa voz particular de diversos personaxes que achegan a súa ollada e as súas vivencias particulares, dando como resultado unha trama de protagonista colectivo. A estratexia pasa por darlles voz só ás vítimas da ditadura e ás personaxes próximas a elas, isto é, ao bando dos vencidos que sobreviviran –e sobreviven– aos efectos da represión e da opresión que exercen sobre eles os personaxes próximos ao poder franquista, sendo a daqueles a única versión dos feitos que recibe o lector. A multiplicidade de voces que se conxugan representa así, en certo modo, a voz colectiva da resistencia antifranquista. Ademais, a técnica multiperspectivista non só permite aos diversos personaxes iren dando conta, a través da narración autodiexética, da súa situación actual, senón que a focalización interna nos achega, en cada caso, ás circunstancias pasadas que explican como cada un deles chegou a participar na resistencia cívica contra a ditadura, ben como os seus habituais conflitos internos entre o persoal e o político. Isto é especialmente visíbel nos capítulos narrados por Cosme, Artieda, Elisenda ou Susan, algúns dos cales adquiren un ton intimista e confesional que promove a empatía e a comprensión por parte do lector ou lectora.

Neste sentido, cómpre sinalar que a memoria do 36 é omnipresente ao longo da novela, presentándose o golpe de Estado franquista como xerme de todos os episodios que nela se relatan. Tanto a fragmentación social que ficcionaliza Rei Núñez como o estado actual da maioría de personaxes –Susan, os Dubra, Mamede ou Trina– teñen a súa orixe neses acontecementos do pasado inmediato da Guerra Civil, dos que a maioría carga un pesado recordo. Con todo, se hai un personaxe cuxo pasado é imprescindible coñecer para entender a súa actuación no presente é o misterioso Artieda. Só a través dos seus monólogos interiores, o lector ten acceso a unha memoria traumática –marcada pola orfandade a causa da guerra– que atormenta ao falso viaxante e explica en boa medida o seu comportamento. E, finalmente, tamén en relación coa transmisión desa memoria recente e a vontade de que perdure no tempo, é significativo o personaxe de Mateo Lan, un vello cego que, como sinalamos noutro lugar (Rivadulla Costa 2020: 302), representa a memoria viva da República e da sublevación do 36, “contando historias de presos e asasinados a mans dos fascistas no parladoiro clandestino” de Foto Querentes, realizando Rei Núñez por medio del un interesante exercicio metamemorialístico ou de “mímese de memoria”, que se ten tornado en tendencia habitual na novela galega a partir do 2000, como se expón no citado traballo.

No que se refire a *A vitoria do perdedor*, Reigosa recupera a memoria da guerrilla antifranquista nos montes galegos e, en concreto, a dos seus últimos superviventes, a través da peripecia persoal de Arcadio Macías, o guerrilleiro anarquista a quen alude o título da novela. A obra está formada por vinte e tres capítulos en que o autor opta por un narrador omnisciente tradicional, cuxa percepción dos feitos, as máis das veces, se restrinxe á do personaxe protagonista, facendo uso da focalización interna. O episodio que desencadea toda a acción localízase neste caso no ano 1949 e, como a maior parte da obra, nas terras interiores do norte de Lugo. Arcadio pasa a noite agochado na casa dun colaborador con outros seis compañeiros da Agrupación Mancomún de Galicia, agardando a asemblea convocada polos mandos do partido comunista para o día seguinte. Trátase dos sete últimos resistentes do

grupo e algúns dos poucos sobreviventes dunha guerrilla que naquela altura estaba practicamente desintegrada, motivo polo que o protagonista está a preparar a súa saída cara ao exilio. Porén, o seu destino inmediato dá un xiro cando son descubertos pola garda civil e só el, axudado pola sobriña do caseiro, consegue escapar. Eulalia e Arcadio son, así, os únicos que saen vivos da masacre provocada polo bombardeo contra quen acudiran á asemblea comunista, sentindo este último que o suceso sinalaba o final da loita armada: “Chegara o momento da retirada definitiva. Agora xa non tiña dúbidas” (Reigosa 2013: 34).

Tras o episodio inicial, o protagonista é acollido na casa familiar de Mauricio e Elvira, quen constrúen dous refuxios secretos na vivenda para que Arcadio se poida agochar sen levantar sospeitas entre os veciños. Desta forma é como o guerrilleiro inicia unha estadía que o conducirá, por un lado, a coñecer a historia da represión levada a cabo na zona desde que, en 1936, o cacique Laureano Suñén se convertera en alcalde —e os seus secuaces falanxistas nos respectivos concelleiros—; e, por outro lado, a recordar toda a súa vida como combatente, reflexionando sobre as súas violentas actuacións no inmediato pasado. Ao tempo que comeza a establecer contactos de maneira clandestina para preparar a súa saída de España, Arcadio namórase de Eulalia, filla do matrimonio que o acolle, e decide que non debe fuxir sen antes facer xustiza: o seu ideario anarquista non llo permitía e debía vingarse dos compañeiros mortos e toda a xente que sufrira a represión naquelas terras da comarca de Auriamil. Así pois, entre continuos rexistros da garda civil á casa familiar por parte dos falanxistas, levando todo por diante e violando a Elvira, o protagonista traça un plan para tomar a xustiza pola man e, a partir do capítulo 10, comeza a consumir as vinganzas: mata a Suñén e aos seus cinco pupilos simulando accidentes, facendo explotar un coche ou directamente fusilándoos. Xa na derradeira parte da novela, Arcadio arrisca por derradeira vez a súa vida para se vingar de Raimundo Cabanas. A historia remata co asasinato deste capelán militar con historial sanguinario no interior da súa casa, a cal pronto se ve rodeada de gardas cos que o guerrilleiro mantén unha última batalla. O protagonista, unha vez considera cumprida a súa misión e sabendo que vai ser abatido, decide apertar contra si un explosivo, asegurándose de desfacer o seu corpo para que os inimigos non poidan encontrar nin unha pegada. A vitoria era súa e só súa: “a vitoria célebre dun perdedor anónimo” (Reigosa 2013: 235), en palabras do narrador.

Aínda que a trama principal da obra, a diferenza doutras contribucións previas de Reigosa á recuperación da memoria da guerrilla antifranquista, teña un claro carácter ficcional, o proceso de ficcionalización tamén parte neste caso dunha sólida base documental, ben como dunha intención por recrear de maneira fiel a loita levada a cabo polos maquis galegos e por reconstruír o universo propio destes —caracterizado polos códigos da clandestinidade, as redes de colaboración ou as traizóns—, sobre que o novelista ten investigado e coñece moito⁸. Como sinalou Ramón Nicolás (2013), o propio episodio inicial d’*A vitoria do per-*

8 Con anterioridade á publicación da novela que nos ocupa, Reigosa xa tiña realizado numerosas incursións na historia dos fuxidos e da guerrilla armada no noroeste peninsular, que o converten nun dos máis destacados especialistas no tema: *Fuxidos de zona* (1989), compendio de traballos de investigación sobre sete guerrilleiros; *El regreso de los maquis* (1992), libro de viaxes con exdirixentes da guerrilla de Asturias, León e Galiza polos territorios onde esta estivo activa; *La agonía del león* (1996), ensaio sobre o guerrilleiro leonés Manuel Girón Bazán; o guión do filme *Huidos* (1993), protagonizado e dirixido por Sancho Gracia; ou a novela *Intramundi* (2002), na que o autor adianta moitos dos motivos que logo aparecerán n’*A vitoria do perdedor*.

dedor estaría baseado nun enfrontamento armado sucedido en 1949 entre combatentes da guerrilla antifranquista e a garda civil, que tivera como consecuencia a práctica desaparición da primeira. Se ben o protagonista, Arcadio Macías, parece non ter un referente claro, trátase igualmente dunha construción baseada en moitos personaxes da época coñecidos por Reigosa, apoiada por tanto en datos reais⁹, “sin falsear, porque una novela sin credibilidad es una novela fracasada”, tal como o autor afirmou ao respecto (Barrigós 2016). O realismo e a exhaustiva recreación do contexto, constitúen, para este, obxectivos irrenunciábeis á hora de abordar o tema que nos ocupa (Ramos 2013), e maniféstanse aquí, ademais, en numerosas digresións históricas sobre o xerme e o desenvolvemento da loita armada contra a ditadura de Franco.

Así pois, desde o capítulo I e ao longo de toda a novela, o novelista pon o foco na traxectoria do movemento guerrilleiro e, en concreto, na situación de descomposición sufrida polo mesmo nos anos 1949-1950, considerados polo especialista Secundino Serrano (2001) como a etapa final da resistencia armada á ditadura. A través da aventura de Arcadio e das rememoracións que o protagonista realiza da súa propia vida pasada, Reigosa describe a agonía vivida polo maquis naqueles anos, ben como os antecedentes de tal situación, quere dicir, o que sucedera desde a sublevación militar de 1936. Nese relato vivencial, Macías ofrece unha persoal análise retrospectiva da guerrilla antifranquista, a cal considera derrotada, afirmando que, tras anos no monte, a súa loita, se ben tivo sentido durante un tempo, xa non o ten nunha altura en que o réxime ditatorial se atopa reforzado e ten garantida a súa continuidade. Igual que en boa parte das novelas españolas sobre o tema, tamén aquí se expón a loita guerrilleira desde unha perspectiva histórica, como un longo proceso de decadencia “que se corresponde con la propia realidad del proceso histórico ya que a partir del año 1948 se empezaba a materializar una corriente en el Partido comunista que planteó la oposición al régimen abandonando la lucha armada” (Izquierdo 2002: 112). Ademais, nesa reescritura literaria dunha historia manipulada polo réxime de Franco, reivindícase a figura dos guerrilleiros, humanizándoos, sen por iso caer na idealización dos mesmos. Con vistas a conformar unha contramemoria ao respecto, Reigosa establece un contraste entre a verdade histórica dos maquis e o relato construído polos vencedores a través de múltiples medios propagandísticos (Recio García 2022) —explicitado na propia novela—, no cal os primeiros eran considerados delinquentes, atracadores, bandoleiros e foraxidos, “como chamara a prensa a cada un dos compañeiros caídos en Regueirón e como lle chamaban [a Arcadio]” (Reigosa 2013: 42).

En relación coa reconstrución do relato histórico da resistencia armada na novela, outra idea moi presente na obra na que nos parece interesante detérmonos é a consideración da guerrilla como prolongación da Guerra Civil, que está relacionada coa pesada “memoria da dor sufrida, e tamén a da dor causada” (Reigosa 2013: 149) que porta o protagonista. Desde a perspectiva de Arcadio, a loita do maquis é concibida como unha extensión *de facto* da contenda bélica finalizada oficialmente no 39 e a memoria do 36 está, como no caso de *Expediente Artieda*, tamén aquí moi presente. Nesta lóxica, as accións dos maquis, por un

9 Nicolás (2013) aventura, no entanto, que incluso o propio nome do guerrilleiro podería estar inspirado nos nomes de dous membros da Federación de Guerrillas León-Galicia, Arcadio Ríos e Abelardo Macías.

lado, e as represalias da garda civil e os falanxistas sucedidas ao longo da novela, por outro, enténdense como a continuación dun conflito que segue a dirixir a vida de todos dez anos despois de ter supostamente concluído. Así, aínda que *A vitoria do perdedor* se localice temporalmente na época da posguerra, toda a acción se presenta como consecuencia directa do sucedido na guerra civil, cuxa lembranza non só aparece de maneira recorrente e angustiada na mente do protagonista, quen rememora con frecuencia episodios como combatente na fronte, senón que condiciona a vida dos personaxes, palpándose nas relacións sociais que teñen lugar na vila. Neste sentido, se Mateo Lan funcionaba como transmisor desa memoria recente na obra de Rei Núñez, aquí é Mauricio, o pai de Eulalia, quen precisa transmitir de maneira oral esa memoria que funciona como unha pesada carga, un trauma marcado pola traxedia da represión e que en boa medida desencadea o inicio das vinganzas por parte do protagonista.

3. Historias de heroes e viláns: da memoria antagonística para a agonística

Nun traballo previo presentamos unha proposta de aplicación da teoría modos de memoria transnacionais (Bull, Hansen 2016) ao estudo da novela galega sobre a Guerra Civil e o franquismo, onde sintetizamos os trazos do modo antagonístico, cosmopolita e agonístico e aludimos brevemente ás dúas obras que agora nos ocupan, entre outras moitas (Rivadulla Costa 2019b). Nas liñas que seguen basearémonos neste paradigma analítico co fin de dilucidar a dimensión social, ética e política dos textos de Rei Núñez e Reigosa, a través da atención a unha serie de características que reflicten o modo en que cada un deles rememora ficcionalmente o pasado e representa os seus protagonistas.

No caso de *Expediente Artieda*, como foi visto no apartado precedente, é claro que tanto a perspectiva narrativa como o protagonismo colectivo da novela están ao servizo do obxectivo principal de recuperar a memoria da loita antifranquista e promover a empatía cos seus membros, cuxa versión dos feitos Rei Núñez nos invita a adoptar como verdadeira. Deste xeito, a obra baséase nun modo antagonístico de recordar e, de acordo co mesmo, enalza os heroes da resistencia ao tempo que demoniza os franquistas, de maneira que se “presentan os conflitos do pasado como unha confrontación entre un ‘nós’ –que, como vítimas, representamos o ben– e un ‘eles’ –que, como verdugos, representan o mal”, provocando certa simplificación, irreflexión e mitificación do pasado (Rivadulla Costa 2019b: 280-281). Tal como o propio autor sinalou nunha entrevista que tivemos ocasión de realizar, a primeira obsesión do libro era a necesidade de homenaxear os anónimos, cuxo heroísmo está en actuar diariamente de acordo cos seus principios morais, asumindo riscos sen pensar en seren recoñecidos. Así, ademais de na perspectiva parcial adoptada, onde máis se aprecia o antagonismo é no modo en que se representan os principais actores do conflito, pois non só se establece unha distinción entre vencedores e vencidos –na que os segundos son privilexiados–, senón que ademais atopamos personaxes caracterizados como heroes, por un lado, e como viláns, por outro.

Non é casualidade, por tanto, que a novela comece coa narración da morte dos catro homes que representan “todo o que queda do maquis galego” (Rei Núñez 2000: 19). A súa acción supón o cese da loita armada e a súa derrota convérteos en mártires da causa para o

resto de personaxes opoñedores ao réxime, quen falan a miúdo sobre eles e manteñen viva a súa memoria. Mamede, por exemplo, fálalle a Artieda de Recarei mostrando unha enorme admiración por el, ante o que o interlocutor pensa: “a resistencia fai así de heroicos ós que pasan a gran proba, e este debeu pasala *cum laude*” (Rei Núñez: 63). Canto aos viláns, é doado recoñecelos nos representantes do franquismo, naqueles que teñen o poder na Coruña de finais dos cincuenta, como pode ser o gobernador provincial Valeriano de Frutos, que nalgúns momentos semella presentárenos como o antagonista de Artieda –de considerarmos, como suxire o título da obra, que este ocupa unha posición protagónica–. Del sabemos que é un falanxista nostálxico de José Antonio Primo de Rivera e desencantado coa ditadura franquista daquela altura.

Con todo, é nas figuras do tranviario Mamede Aneiros e do garda da Brigada Político-Social Marcial Pombo onde mellor se personalizan, respectivamente, o “ben” e o “mal”. Mentres o primeiro é frecuentemente presentado como un home bo por aqueles que forman parte do seu círculo, e que chegan a se referir a el como “un santo ateo” e “o noso santo roxo” (Rei Núñez 2000: 124, 154), o segundo é mostrado como un “malnacido” (Rei Núñez 2000: 110), un ser desprezábel, sádico e sanguinario, até o punto de ter deixado cego a Mateo Lan introducíndolle cal viva nos ollos coas súas propias mans. Ademais, Mamede, o heroe da loita antifranquista, non só é definido moralmente polos demais personaxes¹⁰, senón que o autor se preocupa de que as súas propias accións ao longo da novela ratifiquen a súa bondade: como exemplo, nega a necesidade de vinganza, compadecéndose do estado de saúde do traidor e antepoñendo, por tanto, o lado humano ao compromiso e á afiliación política. A caracterización de Mamede procura a empatía do lector co seu sufrimento –acaba preso no cárcere coruñés e condenado a morte– incluso máis que co de Artieda, cuxa moralidade resulta sen dúbida máis cuestionábel¹¹. Pola contra, o torturador Pombo, no papel de vilán que exerce como antagonista a respecto do anterior, será facilmente condenado polo lector unha vez se nos explica a súa procedencia: fora un dos “paseadores” que se encargara da “limpeza” de roxos “na noite da Coruña” do 36 (Rei Núñez 2000: 110), ensinado polo seu proxenitor. Ademais é el, como executor do mal, quen golpea a Aneiros para que confese –algo que nunca conseguirá, pois a bondade non contempla a delación– até o deixar case inconsciente. Se ben resulta un tanto maniquea, non hai dúbida de que a caracterización moral dos actores históricos, ao idealizar conscientemente os membros da resistencia e reducir por momentos a cuestión histórica a unha loita entre bos e malos, resulta efectiva para o obxectivo que a novela procura.

Para alén diso, a referida homenaxe de Rei Núñez á loita antifranquista materializada na representación dunha división social entre vencedores e vencidos, aos que se aplican as categorías morais, reproduce dalgunha forma o patrón narrativo das “dúas Españas” (Hansen

10 A maioría de personaxes da obra participan na súa haxiografía: mentres o carácter bondadoso de Mamede foi o que namorou a Susan (Rei Núñez 2000: 131), a camarada Elisenda fala da admiración pola “súa fe ilimitada, pola súa entrega sen reservas, pola súa inhumana, si, inhumana bondade” (Rei Núñez 2000: 87).

11 Aínda que foi un dos nenos da guerra e nos fai partícipes do sufrimento vivido, é un personaxe contradictorio cunha profunda loita interior entre o compromiso político e o desexo de levar una vida libre fóra da clandestinidade. Aliás, as súas diversas leas amorosas con Trina ou Elisenda, ben como as súas visitas ao club nocturno e o feito de se aproveitar da confianza de Segade, por exemplo, tampouco axudan a que o personaxe sexa salvado polo lector desde o punto de vista ético.

2015). Tal división está marcada á vez por unha diferenza de clase entre os obreiros –representados pola ampla galería de personaxes que fan a súa aparición ao longo da novela– e as familias burguesas e poderosas próximas ao réxime ou que traballan para el –representadas fundamentalmente pola familia Bescansa¹², polo médico Segade ou por Valeriano de Frutos–. O retrato ofrecido da Coruña de 1959, por un lado, pretende mostrar a través de personaxes comúns como a ruptura na sociedade producida pola sublevación militar de 1936 e a consecuente represión franquista segue vixente máis de dúas décadas despois e, por outro lado, contrasta coa política de reconciliación nacional promovida pola oposición do PCE naquela altura e á que os membros da célula do partido na cidade coruñesa se adhiren. Esta división, e con ela o paradigma das dúas Españas, fica formulada desde o primeiro capítulo da obra, ao se presentaren ante o lector dous escenarios en que se sitúan, respectivamente, os franquistas e os republicanos ou opositores ao réxime. Mentres estes últimos están reunidos en Foto Querentes¹³ en torno á radio para escoitaren o partido que ten lugar en Riazor, a través desa retransmisión coñecemos os primeiros, quere dicir, os máximos representantes do franquismo que, co Caudillo á cabeza, asisten á celebración do partido no estadio. O anuncio dese paradigma das dúas Españas que será desenvolvido ao longo da novela complétase neste primeiro capítulo coa emisión do discurso dos maquis ao tomaren o control da emisora e cortaren a intervención do locutor para se presentaren como segue:

Aquí a **España democrática**. Atención, concidadáns de todas as ideoloxías, interrompemos a retransmisión deste partido para darlle lectura a unha proclama conxunta das forzas de oposición ó réxime fascista. Os grupos nucleados darredor da Unión Nacional pola República, ó pobo español (Rei Núñez 2000: 11)¹⁴.

A diferenza da novela de Rei Núñez, situarmos *A vitoria do perdedor* no paradigma de modos ético-políticos de memoria resulta algo máis complexo. En principio, a obra semella un claro exemplo da vixencia do antagonismo na narrativa galega da memoria do século XXI, ao centrar o seu argumento nun anarquista convertido no último resistente da guerrilla antifranquista, a quen Reigosa presenta como un heroe da resistencia armada, cuxa morte final o convertería, ademais, nun mártir. Ademais, a violenta actuación do personaxe ao longo da novela explícase pola súa sede de vinganza: todos os seus compañeiros morreran a mans dos falanxistas e el quere vingar esas mortes aínda que sexa o último que faga, o que supón a representación dun conflito entre un “nós” e un “eles” propio do modo antagonístico. No entanto, as contradicións internas que presenta Arcadio Macías, nas que o autor incide ao colocar o foco en complexos dilemas morais en lugar de optar pola simple idealización deste como heroe bélico, promoven unha reflexión sobre esas mesmas cuestións éticas, aproximando a obra ao modo agonístico de memoria. Así, a novela tende á reflexividade

12 Precisamente, a oposición entre as dúas Españas reflíctese de maneira moi clara na relación entre as familias Bescansa e Dubra, obrigadas a conviviren nun contexto sociopolítico en que a segunda se ve sempre sometida á primeira.

13 Se a tenda de fotografía funciona como espazo máis identificábel coa resistencia, onde se congregan obreiros e familiares, non é menos destacábel que un dos lugares reservados á España franquista sexa o club nocturno onde Valeriano e o seu séquito se reúnen cada noite ante a atenta mirada de Artieda. Alí se mesturan o máis selecto das forzas vivas da cidade con “traficantes de divisas, estafadores, estraperlistas e profesionais da componenda” (Rei Núñez 2000: 70-75).

14 Énfase noso.

buscando entender –e, ao tempo, cuestionar– a actuación do personaxe dentro dun contexto socio-histórico moi concreto e, en boa medida, recoñece a capacidade humana para o mal en circunstancias específicas, como promove o agonismo (Bull, Hansen 2016).

Antes de máis, cómpre lembrarmos que o conflito é presentado en boa parte desde a perspectiva narrativa do heroe republicano, como adoita acontecer na novela da memoria antagonística, cuxa participación activa na loita é xustificada por el mesmo, como se dixo, pola necesidade de xustiza ante o ataque do contrario. Nesta dirección, a narración incide na represión exercida polos falanxistas, recuperando o historial sanguinario de todos eles e describindo algunha das terríbeis accións e abusos que levan a cabo contra a poboación civil, entre as que destaca o episodio do asalto a casa de Mauricio para roubaren, pegaren e violaren a Eulalia. A través desas historias que o protagonista vai coñecendo é como os personaxes do alcalde e os seus secuaces se van configurando como “moi mala xente”, en palabras de Mauricio (Reigosa 2013: 39), resultando a maldade intrínseca a única explicación posíbel para as súas actuacións:

Os días seguiron enchéndose de relatos arrepiantes sobre as crueldades perpetradas por aqueles desalmados. Mortes, violacións, atracos, malleiras, castigos públicos, humillacións caprichosas, burlas con saña... [...] E a figura de Laureano Suñén foise perfilando como a do mal por antonomasia. Algo que desexaba evitar, porque aquel cacique maltratador non era distinto doutros caciques maltratadores que tanto abundaban no mundo (Reigosa 2013: 39-40).

Durante toda a primeira parte da novela, é Eulalia, ante os interrogatorios do guerrilleiro, a encargada de poñerlle nome e rostro aos inimigos, incidindo na súa faceta de perpetradores e na súa responsabilidade individual nas matanzas que se levaran a cabo na comarca desde 1936, que dalgún modo anticipan a xustificación das vinganzas producidas na segunda parte da novela. Ademais, a negativa visión ofrecida deses vítimas en ningún caso se basea na súa ideoloxía. Pola contra, os “esbirros de Laureano” son definidos como “mozos sen principios que axiña se converteron en simples executores das instrucións do seu xefe” (Reigosa 2013: 37). E o mesmo sucede coas referencias ao “abominable cura” Raimundo Cabanas, “unha besta” responsable de numerosas mortes durante a guerra, cando ía polas vilas de Asturias dicindo a quen había que pasear (Reigosa 2013: 133), e quen convertera o enterro do cacique de Auriamil nun acto de exaltación franquista.

De acordo co modo antagonístico de memoria, fronte a estes representantes do franquismo deberían emerxer os heroes republicanos, caracterizados como xente boa. Porén, Reigosa rompe o esquema habitual, presentando os membros da resistencia, Arcadio e os compañeiros, como guerrilleiros, dunha maneira realista e non como homes moralmente incuestionábeis. Máis ben, as vítimas que representan o “ben” son, neste caso, as persoas inocentes que rodean ao protagonista e que o axudan, isto é, os seus colaboradores, nomeadamente a familia de Mauricio, que sen participaren activamente no conflito sofren os abusos da represión franquista, algo do que o guerrilleiro se lamenta¹⁵. No que se refire ao

15 Cando o acollen na casa, o protagonista ve nas caras de Eulalia e os pais “tres estampas vivas da xenerosidade” e pensa: “Tres almas dun pobo que perdera a guerra, pero que sabía resistir con enteireza a adversidade. Algún día aqueles seres humildes serían os grandes vencedores da Historia” (Reigosa 2013: 35-36).

personaxe principal, este non aparece definido, por tanto, como unha persoa boa –en contraste coa maldade do inimigo–, senón que se presenta fundamentalmente na súa dimensión de combatente¹⁶; quere dicir, incídese na súa actividade bélica, como ten analizado Dolores Vilavedra (2014), quen sinala a intención de Reigosa de afondar na dimensión moral da historia narrada. A construción do heroe pasa, por tanto, neste caso pola rememoración dunha traxectoria vital de contribución á causa, marcada pola loita contra o fascismo. A maioría dos datos que temos do pasado de Arcadio van nesa dirección, pertencen á súa dimensión guerreira, e son os momentos con Eulalia ou co pai desta os únicos en que atopamos unha dimensión máis humana do protagonista, mostrando sentimentos como a compaixón, o amor ou a pena, que fican finalmente nun segundo plano.

Como foi descrito, a violencia xoga un papel central na trama da obra, pasando de ser unha práctica de grupo “a formar parte indiscernible da identidade do personaxe, ata o punto de que se produce mesmo unha identificación física entre o home e as súas armas” (Vilavedra 2014: 192). Os antecedentes de Arcadio, ben como o seu ideario anarquista, ao que se alude en numerosas ocasións ao longo da narración, explican unha violenta actuación que o protagonista xustifica pola necesidade dunha vinganza buscada polos inimigos, así como de honrar os camaradas asasinados. Desde unha perspectiva antagonística, fronte ás atrocidades cometidas polos representantes do “mal” contra xente inocente, o labor dos guerrilleiros atopa o seu sentido na necesidade de acabar coa impiedade e Arcadio, o seu representante último, eríxese en “guerrilleiro da liberdade e da xustiza” (Reigosa 2013: 80). O heroe, sen nada que perder, mantense fiel aos seus principios ideolóxicos, disposto a dar a vida na loita contra a inxustiza, aínda que iso supoña renunciar ao amor de Eulalia, pois, como lle inculcaran, “os compromisos cos principios están antes –por riba– que os compromisos coas persoas” (Reigosa 2013: 207). A espiral de violencia irracional da que é responsábel está, do seu punto de vista, xustificada moralmente na dinámica da vinganza, mais en ningún caso se xustifica tampouco politicamente; a súa particular “vitoria” non porá fin ao conflito, como Arcadio reconece, do mesmo xeito que cuestiona con frecuencia os seus obxectivos: “estaba fardo de loitar e [...] tiña que elixir o mesmo: o combate, tivese ou non sentido. E unhas veces –a maioría– cría que o tiña, pero outras xa non podía dicir o mesmo” (Reigosa 2013: 149).

A vitoria do perdedor convida, así, ao lector a unha reflexión, que a aproxima ao modo agonístico de memoria, sobre o sentido da loita armada, sobre a asunción da derrota, sobre a vinganza como desculpa da propia violencia, sobre a confrontación entre o amor e os principios ou sobre o propio concepto de fracaso. O propio personaxe entra en contradicións internas, enfrontándose el mesmo ao dilema moral que formula a obra, ao afirmar, por exemplo, o seguinte: “o inimigo acaba obrigándote a te pareceres a el, a ser igual de repugnante. Esa é a súa vitoria, sobre todo se o matas” (Reigosa 2013: 182). Ao cabo, a novela non exime de culpa ao guerrilleiro, nin xustifica a violencia exercida, nin tan sequera presenta a consecución dos seus obxectivos como unha vitoria colectiva, pois na verdade non o é, xa que en nada cambia as cousas o feito de ter logrado esa vinganza, e el segue a formar parte –desde o comezo da novela e até o final da historia– do bando dos perdedores, como

16 De feito, o narrador adoita referirse a el como “o guerrilleiro”.

explícita o paradoxal título da obra. Pola contra, nun contexto moi específico e pormenorizadamente detallado, aquel en que non existía xa ningunha conquista posíbel para as guerrillas antifranquistas, a obra pregúntase se, no caso de moitos dos fuxidos como o protagonista, tivo sentido resistir e morrer pola causa ou sería mellor ter escapado ao exilio cando aínda podían, ao tempo que tenta entender, a través da vivencia de Arcadio, as razóns da decisión dos que optaran por resistir até o final.

4. Conclusións

Expediente Artieda (2000) e *A vitoria do perdedor* (2013) ofrecen diferentes representacións da resistencia antifranquista na Galiza de posguerra, abordando momentos distintos na historia da oposición á ditadura –finais dos anos cincuenta e finais da década dos corenta, respectivamente– e escenarios diferentes: a organización da loita comunista clandestina no ámbito urbano coruñés e a acción da guerrilla dos montes no rural galego. Porén, como foi visto na análise, ambas as obras comparten unha serie de trazos no tratamento do tema que convén tamén retomar nestas liñas conclusivas.

En primeiro lugar, tanto Rei Núñez como Reigosa pretenden recuperar a memoria silenciada da resistencia fronte ao relato oficial construído en torno do maquis e ao estendido tópico de que en Galiza non existiu tal oposición ao franquismo. O discurso literario de ambos os autores incorpora, así, memorias omitidas no imaxinario memorialístico colectivo contemporáneo, de acordo co xiro cultural da memoria producido a comezos do século XXI (Cifre-Wibrow 2022), para o que optan pola representación daqueles que consideran os “últimos guerrilleiros”, reconstruíndo as súas traxectorias vitais e prestando especial atención ao universo dos personaxes e á súa dimensión humana.

En segundo lugar, as novelas analizadas comparten a presentación da acción narrativa como consecuencia do sucedido nos anos da Guerra Civil, cuxa memoria traumática está moi presente e marca profundamente a caracterización e actuación da maioría dos personaxes. En relación con isto, a resistencia armada enténdese en ambas como unha prolongación do conflito bélico do 36, dirixida en parte polos mandos da oposición no exterior, mais sen visos de éxito: as mortes dos protagonistas no final de ambas as novelas simbolizan a derrota incuestionábel da resistencia antifranquista.

Finalmente, do punto de vista ético-político, Rei Núñez e Reigosa optan polo modo antagónico de memoria, cuxa caracterización moral dos actores da historia lles permite a ambos os novelistas cumprir co obxectivo de homenaxear os heroes anónimos da resistencia. En *Expediente Artieda*, a representación da loita entre bos e malos, ou entre heroes e viláns, ocasiona a reprodución do paradigma narrativo das dúas Españas. No entanto, no caso d’*A vitoria do perdedor* a mitificación dá paso a unha reflexión crítica, próxima á memoria agnóstica, sobre o sentido da guerrilla e, a través do relato vital particular do anarquista Arcadio Macías, da acción histórica dos maquis galegos.

En suma, consideramos que as dúas obras presentadas, entre a homenaxe e a recreación crítica, contribúen a comprender a presenza do tema da resistencia antifranquista no corpus da novela galega do século XXI, aínda por analizar en profundidade. Se ben tanto a produción narrativa de Luís Rei Núñez como a de Carlos Reigosa requirirían dunha maior aten-

ción no seu conxunto, as páxinas precedentes evidenciaron certas liñas de especial interese a desenvolver no futuro: a contribución de ambos escritores á literatura memorialística en Galiza e, nomeadamente, o diálogo que establecen entre as novelas aquí estudadas e o resto de obras de carácter ensaístico ou narrativo que un e mais o outro teñen dedicado á memoria da guerra e da ditadura.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIGÓS, Concha (2016): “Reigosa hace «justicia» en la «cruel» y trepidante *La victoria del perdedor*”, *El Progreso*, 15/10/2016. [<https://www.elprogreso.es/articulo/sociedad/reigosa-hace-justicia-en-la-cruel-y-trepidante-la-victoria-del-perdedor/20161015121700387151.html>, 13.07.2022].
- BATISTA, Antoni (2015): *Matar a Franco*. Barcelona: Debate.
- BULL, Anna Cento y HANSEN, Hans Lauge (2016): “On agonistic memory”, *Memory Studies*, 9(4), 390-404. [<https://doi.org/10.1177/1750698015615935>].
- (2020): “Agonistic Memory and the UNREST Project”, *Modern Languages Open*, 1, [<http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.319>].
- CAMPOS VILLAR, Xavier (2001): “Libros. Expediente Artieda”, *Grial*, 150, 299-302.
- CHAPUT, Marie-Claude, MARTÍNEZ MALER, Odette y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Fabiola (eds.) (2004): *Maquis y guerrillas antifranquistas: historia y representaciones*. Nanterre: Université Paris X-Nanterre.
- CIFRE-WIBROW, Patricia (2022): *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos*. Berlín: Peter Lang.
- EIRÉ, Xosé Manuel (2000): “Resignación”, *A Nosa Terra*, 963, 27-28.
- ERLL, Astrid (2011): *Memory in Culture*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo (2009): “Actitudes sociales y políticas en la denominada recuperación de la memoria histórica”, *Pasado y Memoria*, 8, 131-157. [<http://hdl.handle.net/10045/22226>, 15.07.2022]
- GARCÍA MARTÍNEZ, Pablo (2020): “Guerrilla, solidaridad, memoria del futuro y recuerdo de la esperanza: una meditación sobre la literatura del exilio republicano gallego”, M. Cabañas Bravo *et al.* (eds.), *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939*, Madrid, Publicaciones del Ministerio de Justicia, 399-413.
- HANSEN, Hans Lauge (2015): “El patrón de las dos Españas en la novela contemporánea de la guerra civil y el franquismo”, L. Cecchini, e H.L. Hansen (eds.), *Conflictos de la memoria-Memoria de los conflictos*, København: Museum Tusulanum, 101-114.
- (2020): “La novela de memoria afiliativa sobre el franquismo tardío”, E. Amann *et al.* (eds.), *Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales del período franquista en la democracia española (1975-2018)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 125-145.
- IZQUIERDO, José María (2002): “Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española”, *Romansk Fórum*, 16, 377-383.

- MACEIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel (1995): *A literatura galega no exilio. Consciencia e continuidade cultural*. Vigo: Edicións do Cumio.
- MÁIZ, Bernardo (2004). *Resistencia, guerrilla e represión. Causas e consellos de guerra. Ferrol 1936-1955*. Vigo: A Nosa Terra.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2012): “Introduction. Armed Resistance: Cultural Representations of the Anti-Francoist Guerrilla”. *Hispanic Issues On Line*, 10, 1-18. [<http://hdl.handle.net/11299/184331>, 15/07/2022].
- NICOLÁS, Ramón (2013): “Libre ou morto”, *La Voz de Galicia «Culturas»*, 16/03/2013, 10.
- RAMOS, Alberto (2013): “O narcotráfico ten un efecto destrutor de todo” *Praza Pública*. [<https://praza.gal/cultura/lo-narcotrafico-ten-un-efecto-destrutor-de-todo-que-pode-contaxiar-un-politico-ou-un-razap-de-17-anosr>, 18/07/2022].
- RECIO GARCÍA, Armando (2022): “Guerrilleros contra Franco: um conflito mediado por la propaganda”, *RAE-IC*, 9, núm. Especial, 116-137 [<https://doi.org/10.24137/raeic.9.e.6>].
- REIGOSA, Carlos G. (2013): *A vitoria do perdedor*. Vigo: Xerais.
- REI NUÑEZ, Luís (2000): *Expediente Artieda*. Vigo: Xerais.
- RIVADULLA COSTA, Diego (2019a): “(Des)memoria cultural e ficción literaria: o caso da narrativa galega actual sobre o franquismo”, Núria Codina Solà e Teresa Pinheiro (eds.), *Iberian Studies: Reflections across Borders and Disciplines*, Berlin et al.: Peter Lang, 233-253.
- (2019b): “Os modos de memoria transnacionais e o estudo da novela galega da memoria”, Cristina Martínez Tejero e Santiago Pérez Isasi (eds.), *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 275-293.
- (2020): “«Agora abriuse algunha porta e sae toda para fóra»: a mímese da memoria na novela galega do século XXI”, *Madrygal*, 23, Núm. Especial, 293-306 [<http://dx.doi.org/10.5209/madr.73622>].
- SERRANO, Secundino (2001): *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de Hoy.
- VELASCO, Carlos (2006): *1936. Represión e alzamento militar en Galiza*. Vigo: A Nosa Terra.
- VILAVEDRA, Dolores (2006): “A Guerra Civil na narrativa galega: un ámbito moral”, *Grial*, 170, 128-133.
- (2014): “Violencia e identidade en *A vitoria do perdedor*” *Madrygal*, vol. 17, 191-196. [<http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/46295/43521>, 18/07/2021]
- WINTER, Ulrich (2011): “Memorias asimétricas. La Guerra Civil y la guerrilla antifranquista en la literatura de expresión castellana dentro del contexto ibérico”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 8, 28-39.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Diego Rivadulla Costa es Doctor en Estudios Literarios (2020) por la Universidade da Coruña, con Mención Internacional y Premio Extraordinario de Doctorado. Ha sido contra-

tado predoctoral en el Departamento de Letras de la misma universidad y profesor lector de lengua y literatura gallegas en la Universidad de Deusto. Ha realizado, además, estancias de investigación en la EHEHI Casa de Velázquez, en la Universidad de Aarhus (Dinamarca) y en la Universidade de Lisboa (Centro de Estudos Comparatistas). Actualmente es investigador postdoctoral (Xunta de Galicia) en el Grupo ILLA (Investigación Lingüística e Literaria Galega) de la Universidade da Coruña.

Sus campos de investigación son los estudios literarios y culturales, con especial atención a la literatura gallega contemporánea, los estudios de memoria cultural y los estudios ibéricos. La mayoría de sus publicaciones en revistas y volúmenes colectivos giran en torno al tema de la memoria histórica y la Guerra Civil y el franquismo en la narrativa y el teatro gallegos. En la actualidad participa en los proyectos *Recuperación do patrimonio teatral da Galiza 4 (1936-1973)*. *Emigración, exilio e resistencia interior* (Ministerio de Ciencia e Innovación) de la UDC y *Memory Novels LAB: Laboratorio Digital de Novelas sobre Memoria Histórica Española* (Generalitat Valenciana) de la Universitat de València.

Fecha de recepción: 24-10-2022

Fecha de aceptación: 14-12-2022

LÉXICO JURÍDICO EN LA DOCUMENTACIÓN DEL BIERZO (SIGLOS XIII Y XIV): SERVICIOS, TRIBUTOS Y RENTAS* (Legal lexicon in documentation from El Bierzo (13th and 14th centuries): services, levies and rents)

M.^a Nieves Sánchez González de Herrero** y Vicente J. Marcet Rodríguez***
Universidad de Salamanca – IEMYRhd

Abstract: In this paper we carry out an analysis of the words related to the services, levies and rents included in the documentation of the 13th and 14th centuries from the monastery of San Andrés de Espinareda, in El Bierzo. The geographical location of the monastery, on the linguistic border that divides El Bierzo in two halves, explains the linguistic hybridism of the documents, in which the typical phenomena of the peninsular West abound (shared between Galician and Leonese) and those exclusive to Leonese. A detailed analysis of the texts allows us to observe both coincidences with the lexicon spread over large areas of Castile (such as *jantares*, *nuncio*, *mañería* and *séneras*, together with the generic *foros* or *fueros*, *rentas*, *dereitos* or *derechos*), as well as the presence of other words of restricted use in the West of the Peninsula (such as *lombos*, *coutos britados* or *britamiento de coutos*).

Keywords: Legal lexicon, Middle Age, Leonese, Galician, documentation, El Bierzo.

Resumen: En este artículo realizamos un análisis de las voces relacionadas con los servicios, tributos y rentas recogidas en la documentación de los siglos XIII y XIV procedente del monasterio de San Andrés de Espinareda, en El Bierzo. La situación geográfica del monasterio, en la frontera lingüística que divide El Bierzo en dos mitades, explica el hibridismo

* Este trabajo se enmarca en el proyecto: *Variación lingüística en la documentación de Castilla y León III. Los documentos de San Andrés de Espinareda (León). Edición y Estudio*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (referencia: PGC2018-098706-B-I00).

** **Dirección para correspondencia:** M.^a Nieves Sánchez González de Herrero. Departamento de Lengua Española. Facultad de Filología. Universidad de Salamanca. Plaza de Anaya s/n, 37008, Salamanca. (dimes@usal.es)

*** **Dirección para correspondencia:** Vicente J. Marcet Rodríguez. Departamento de Lengua Española. Facultad de Filología. Universidad de Salamanca. Plaza de Anaya s/n, 37008, Salamanca. (vimarcet@usal.es)

lingüístico de los documentos, en los que abundan los fenómenos propios del occidente peninsular (compartidos entre el gallego y el leonés) y aquellos exclusivos del leonés. Un análisis detallado de los textos nos permite observar tanto coincidencias con el léxico extendido por amplias áreas de Castilla (como *jantares*, *nuncio*, *mañería* y *séneras*, junto con los genéricos *foros* o *fueros*, *rentas*, *dereitos* o *derechos*), como la presencia de otras voces de uso más restringido al occidente peninsular (como *lombos*, *coutos britados* o *britamiento de coutos*).

Palabras clave: Léxico jurídico, Edad Media, leonés, gallego, documentación, El Bierzo.

1. Introducción

El grupo de investigación GEDHYTAS (*Grupo de Estudio de Documentos Históricos y Textos Antiguos de la Universidad de Salamanca*)¹ ha trabajado en los últimos años en la edición y estudio de documentación medieval de la comunidad castellanoleonesa. La selección de documentos y archivos es siempre difícil teniendo en cuenta la abundancia de material y de trabajo pendiente, pero siempre hemos encontrado algún motivo que justifique una determinada elección. En este sentido, el último proyecto se centra en la documentación medieval del monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda, situado en El Bierzo occidental leonés, a unos treinta kilómetros de Villafranca, la capital. Fue precisamente su situación en una zona considerada de transición y de sucesión de isoglosas, algunas de ellas con considerable peso en nuestra tradición, en el continuum lingüístico norteño lo que nos atrajo, especialmente tras la lectura de la obra de Jiménez Suárez (2005), que parecía confirmar el interés filológico de los testimonios conservados.

2. Corpus

El corpus de este trabajo lo conforman los documentos pertenecientes al fondo del monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda, conservados hoy en el Archivo Histórico Nacional. Este fondo consta hasta la fecha de treinta y nueve documentos compuestos en el siglo XIII y noventa y tres en el XIV, ciento treinta y dos en total. El primero de los que presenta un romance consistente tiene data cronológica en 1253 (hemos eliminado del cómputo los latinos anteriores), es decir, nuestro corpus abarca la segunda mitad del siglo XIII y todo el XIV, con un reparto de presencia desigual por décadas que consideramos no afecta a un estudio léxico en el que vamos a facilitar, además, la fecha del documento en que se recogen las voces estudiadas. Más importancia tiene la data tópica: la inmensa mayoría de los testimonios, sesenta y uno en concreto, proceden de notarios del propio monasterio; le siguen treinta y seis de notarios de Cacabelos, nueve de Carracedo, seis de Ponferrada, tres de los Barrios de Salas y dos de Villafranca; otros municipios bercianos están representados en la data tópica con un solo testimonio, como sucede, entre otros, con Arganda, Fabero, Bembibre, Vega de Albares, Santa Leocadia, Fenolledo o Suertes².

1 Grupo de investigación reconocido por la Comisión Permanente del Consejo de Gobierno de la Universidad de Salamanca en sesión celebrada el 25 de mayo de 2012.

2 Hemos dejado fuera los documentos localizados en Benavente, Olalles, Astorga y Riba de Sil.

Por lo que se refiere a los negocios jurídicos que contienen, el más abundante, como sucede en buena parte de las colecciones documentales medievales, es el de compraventa (diecisiete en el XIII y treinta en el XIV); le siguen las donaciones, siempre bajo ciertas condiciones (siete y trece, respectivamente) y los contratos de foro o arrendamiento (cinco y diecisiete); los trueques o permutas suman un total de nueve (dos y siete); hay diez testamentos, fechados todos en el siglo XIV, la mayor parte de ellos en la segunda mitad; otros negocios jurídicos están más escasamente representados, como los préstamos, testimonios de pleito y sentencia, reconocimiento de haber recibido bienes, etc.

Contamos para nuestro trabajo con reproducciones facsimilares facilitadas por el Archivo Histórico Nacional y estamos trabajando en la transcripción y edición siguiendo los criterios de la red internacional CHARTA³. En estos momentos, tenemos ya la transcripción paleográfica y la edición crítica de los originales del XIII y XIV y una selección de los del siglo XV, que son muy numerosos; nos falta aún una revisión a fondo para comprobar lecturas, resolver dudas planteadas en la primera aproximación y unificar criterios de los distintos editores.

3. Estudio léxico

En un corpus de documentación notarial como el que manejamos, y en un sentido amplio, prácticamente todo el léxico podría incluirse en el campo jurídico. La inmensa mayoría de los contratos que se contemplan tienen contraprestaciones de obligaciones que se estipulan bajo *tal pleito / preito o condición*; tras esta expresión se declaran una serie de compromisos de carácter muy variado. En algunos casos, como sucede en la siguiente carta de cambio o trueque, se enumeran una serie de alimentos y productos perecederos que el abad y el convento de San Andrés deben proporcionar anualmente y durante toda su vida a quien hace donación de una serie de bienes inmuebles:

[...] nós, don Arias, pella gracia de Deus abat de Sant Andrés d'Espinareda, conno convento d'esse mismo lugar, damos e outorgamos a vós, doña Estevanina, por en toda vossa vida, de vos dar cada año III moyos de pan por bona emina pola festa de Sancta María de agosto, convén a saber, I moyo de trigo e II^{os} moyos de centeno e II^{os} medios de vino a la dorna⁴ por Sam Miguel e I toucino pola festa de Sant Andrés; e dar vos de II^{os} en II^{os} años una pelle cordera; e outorgamos de fazer depóis de vossa morte, por vós e por vosso marido, um aniversario así como ya costumne del monesterio. E you, doña Estevanina, por todo este algo e por toda esta merce<▷

3 Cfr. <https://www.redcharta.es/>. Hemos tenido presentes las ediciones previas de la documentación del monasterio. La de Jiménez Suárez (2005) recoge la edición de los documentos fechados en el siglo XIII, pero no la de los del XIV, de los que ofrece solo un regesto más la identificación del notario y las listas de confirmantes. En cuanto a la edición de Gómez Bajo (1993), tanto en estos testimonios como en la mayoría del corpus, como ya hemos manifestado en otras ocasiones, nuestra lectura y la suya ofrecen muchas y notables diferencias.

4 DCECH, s. v. *duerna*, 'artesa', antiguamente y en asturiano, palabra hermana del portugués *dorna* 'cuba para pisar la uva', 'aportadera para llevarla al lagar', y del occitano *dorna* 'jarro', 'olla de barro', de origen incierto: suele explicarse por un cruce de ÚRNA 'cazo', 'urna', con DOLIUM 'tinaja', pero esto no justifica la vocal del portugués y castellano; es más probable que sea el mismo vocablo que el occitano *dorn*, francés antiguo *dour* y francés dialectal *dorne* 'medida de longitud', que pudo extenderse a una medida de capacidad, y luego a la vasija empleada para medirla; entonces vendría del céltico DŪRNO- (irlandés *dorn*, galés *dwrn* 'puño', bretón *dourn* 'mano').

que me fazedes e que recibo de vós, don abat, e del convento sobre ditos, dou vos e outorgo vos pora todo tempo todo quanto ey e devo a aver que me perteneze e deve a pertenezer enna vila que chaman Salzedo sub la campana de Sancta María, convén a saber, casas, solos, terras, viñas, árboles, prados, pascos, montes, fontes, entradas, frontadas, molneras, pesqueras, exidos, divisos, todo volo dou e volo outorgo por juro de heredade (1272)⁵

En otras ocasiones, las cartas de préstamo y de arrendamiento obligan a mantener los bienes que se prestan o arriendan en buen estado o en situación de mejoría y a entregar un determinado tributo o renta que se especifica:

que tengades de nós en préstamo [...] las nuestras caseirías que avemos en Argança, por tal preito: que nos fagades las casas de morada de las ditas caserías con suas bodegas e las tengades en bon paramento e que lavredes cada año bien todas las viñas de todo lavor. E que dedes cada año al abat de Sant Andrés una procuracion [...] E al día de vuestro finamento de ambos e dos, que nos leixedes en cada una d'estas caserías sobreditas dous boys e un bon lagar apreseado e con quanto ganado menudo estoder [...] e leixar nos nuestras caserías sobreditas e heredamentos sobreditos livres e quitos con cuantos bonos paramentos y fezerdes [...], todo desembargada mente sen embargo ninguno (1341)

esto que vos arrendamos: tierras, viñas, casas, árboles, rentas, foros e derechos e todas las otras cossas que y pertenece al dito convento, por tal pleito e condición: que tengades las cassas en bonos paramientos e nos diedes por elo cada año en renta, por la fiesta de San Joan Bautista del mes de junio, ciento e cincuenta moravedís, da ocho en soldo cada moravedí, que avedes a pagar la primera renta para este San Joan primero que vien, que será enna era de mille e cuatrocientos e cuatro años; e d'ý adelante, cada año, cuantas rentas e novos collirdes que tantas rentas paguedes (1365)

También, en determinados contratos en los que se dan lugares para poblar, se menciona la obligación del nuevo tenedor de ser vasallo del monasterio⁶, lo que implica cumplir las obligaciones que corresponden a dicho estatus:

nós, Fernán Pérez, por la mercet de Dios abat del monesterio de Sant Andrés de Espinareda, e el convento d'esse mismo lugar damos a poblar a fuero a vós, tres pobladores numados [...] para vós e para toda vostra progenia que de vós nahir, la nostra casseiría de la Veiguillina de Ancares con todos sou heredamentos [...] E que vós, todos tres pobladores sobreditos, e los outros que y recreciren poblede este lugar sobredito por vostros corpos. E vós e ellos e cuantos outros hý moraren que seades *vassallos* del abat de Sant Andrés bien e leal mente sen otro señorío (1308)

5 Ofrecemos la fecha de cada uno de los contextos o testimonios que citamos, sin más referencias, para evitar la proliferación de las notas a pie de página con las firmas de cada documento.

6 Los monarcas asturleonés se rodearon de clientes nobles ligados al rey por un vínculo especial de fidelidad o vasallaje y, al propio tiempo, también muchos hombres libres se subordinaron como vasallos a los magnates seculares y eclesiásticos (García de Valdeavellano 1993: 381). Para la evolución del concepto de *vasallaje* en la Edad Media, puede verse del mismo autor (1993: 368-377). La voz *vasallo* denominó al campesino dependiente a lo largo de toda la Edad Media (López Sabatel 2020: 222.)

que segades nosso *vassallo* sen outro señorío nengún e que non tomedes outro comendeiro senon quem nós vos dermos, nen criedes y fillo nen filla d'ome fillo d'algo senon que vos nós mandarmos (1322)

Como puede comprobarse con la lectura de estos fragmentos, el léxico ofrece varios aspectos de interés; sin embargo, en este trabajo vamos a centrarnos en un léxico jurídico muy específico, el que corresponde a los servicios de trabajo, tributos, rentas y obligaciones en reconocimiento del señorío a los que están obligados los habitantes de esta parte del Bierzo.

Además de *señorío*, y en coordinación con esta voz, un testimonio berciano usa el diatopismo *caliter* en un proceso de pleito que mantenían el abad y el convento de San Andrés con el caballero Fernando García precisamente por el señorío de la villa de San Juan:

el abat pronunció por sentencia julgando que [...] Fernán García sobredito non avía razón nen dereito en aquello que demandava nen avía nen podía aver *vassallo* nen herdat nen endizia nen voz nen *caliter* enna villa sobredita de San Joán, se llo non diessem del monesterio sobredito, e que non era dereito nen razón que outre hý feziesses hý alcalde senon aquellos cujo era el *caliter* e el señorío. E que mandava por sentencia que el obedencial de San Joán feziesses el alcalde enna villa sobredita de San Joán cada que mester fosse e usasse por el monesterio del *caliter* e del señorío de la villa (1294)

El *caliter* berciano debe relacionarse con el gallego antiguo *caritel*, frecuente en documentos medievales asturianos, leoneses y gallegos⁷, del bajo latín *CARITEL* o *CARITELUM*, aplicado a “un derecho señorial de multas, acusaciones y privilegios jurídicos análogos” (DCECH, s. v. *caletre*).

El régimen señorial no es igual en todos los casos: el monasterio tiene su propio señorío; la villa de Cacabelos estaba sometida a la jurisdicción del arzobispado de Santiago de Compostela (Jiménez Suárez 2005: 46); y Villafranca, Ponferrada y Bembibre eran villas de realengo. Por ello, los tributos pueden ser distintos en algunos casos. Vamos a verlos agrupados por tipos.

3.1. Denominaciones genéricas: *foro/fuero, renda/rienda/renta, servicio, derechos/derechos*

Los documentos bercianos recogen la obligación por parte de los vasallos de satisfacer determinados servicios, entregas o pagos mediante los genéricos *foro/fuero, renda/rienda/renta, servicio, derechos/derechos*, a veces en usos bimembres o en series sinonímicas o cuasi sinonímicas. *Foro*⁸, del latín *FŌRUM*, es sin duda la voz más usual en este sentido de

⁷ Para el portugués, recoge *caritel* Viterbo, s.v. “assim chamavam antigamente ao que nos chamamos hoje *querella* [...]. Em alguns documentos, e foraes antigos a este *Caritelo* se chamava simplesmente *voz e coima*; em outros *indicias*, em outros *maçaduras*”.

⁸ López Sabatel (2020: 221-222) indica que el *foro* se instituyó pronto como el vehículo transmisor por excelencia de los derechos señoriales desde la segunda mitad del siglo XIII hasta los albores de la Edad Moderna, como lo demuestran los aforamientos de propiedades. Ya bien entrado el siglo XIII, se empezó a diferenciar dentro del contrato foral “una renta reconocitiva de dicho poder, también denominada *foro* o *derechura* [...], exacción esta que empezó a identificarse claramente con la sumisión del forero al dominio señorial en el ámbito de las rentas señoriales propias de la documentación foral”. De hecho, el contrato más utilizado por el monasterio de San Andrés para obtener mayores rendimientos fue el foro y, en menor medida, el arrendamiento (Jiménez Suárez 2005: 47-48).

‘prestación’ o ‘tributo’⁹, general en la documentación medieval castellana y leonesa; suele especificarse con detalle en qué consiste el *foro* y la fecha en la que debe entregarse, usualmente en las festividades de San Juan, Santa María o San Martín:

que nos dedes cada año *en foro* por lla fiesta de San Joán de junio diez e ocho moravedís d’estos dineros novenes qu’el rey don Fernando mandó lavrar (1317)

que nos dedes de *foro* de la dita casería por sempre jamás de cada año cinco moyatos de pan por la imina corrivle de Sorveda e que nos los dedes de cada año, segunt dito es, por día de Santa María de setembre (1345)

yo, el dito Domingo Martínez, así recibo de vós, los ditos abate e convento, los ditos ortos e terra con las condiciones e *foro* sobreditos (1372)

La voz *renta* suele englobar las contribuciones y tributos de cesiones y arrendamientos de las tierras de señorío. En este caso encontramos las variantes *renda*, *rienda* y *renta*¹⁰; la primera es antigua y está muy presente en la documentación medieval peninsular en el XIII, mientras que la forma diptongada, *rienda*, es propia del área leonesa, aunque más escasa en esta área que *renda* (Ramos 2019: 261-262):

damos vos quanto avemos en <Ac>ebo de Ancares e en sous términos [...] que lo tengades por en toda vostra vida de ambos e dous e nos diedes cada año en *renda*, por la fiesta de Santa María de setembrio, cuatro moyos del mellor centeno que Dios dier en essa nostra heredit (1305)

la nostra caseiría [...] que la tengades de nós por en toda vostra <vi>da de ambos e dous e nos diedes cada año en *rienda*, por la fiesta de Santa María de setembrio, un moyo de trigo por la bona emina corrible de Veiga <e> un bon porco cevado, por la fiesta de San Martino (1316)

Servicio, tomado de SERVĪTIUM (DCECH s.v.), frecuente en la documentación medieval peninsular, se usa también con el sentido de ‘contribución, prestación o impuesto’ (DEDA, s.v.):

este foro no crezca a vós mais ne mingüe a nós. E vos guarecer con essos outros nostros omnes del vale como sempre guarecistes e fazerdes *servicio* al abade de Sant Andrés como a señor (1256)

E otrosí, porque recibimos de vós, el dicho Álvar Pérez, en *servicio* por este foro que vos aforamos, seis mille maravedís de moneda vieja, a dos dineros novenes cada maravedí, de los cuales maravedís nos otorgamos que somos entregos e bien pagados (1389)

9 En este corpus es más habitual *foro* que *fuero*, porque la representación gráfica del resultado de la diptongación de *o* es muy tardía; no hay ni un solo caso en el XIII y aún es escasa en el XIV. En este último siglo contamos con cuarenta y nueve casos de *foro* frente a veintitrés de *fuero*.

10 El DCECH, s. v. *rendir*, recoge *renta* y *renda* como voces procedentes de *RĒNDĪTA, por RĒDDĪTA, participio neutro plural de REDDERE, aunque la falta de diptongación prueba que ambas formas se tomaron de otros romances: la primera, del francés *rente*; la segunda, del catalán o del occitano *renda*.

Dereitos y derechos, del latín *DĒRECTUS* (DCECH, s.v.), y aquí podría incluirse algún uso de *fruchos*, del latín *FRŪCTUS* (DCECH, s.v.), aparecen en pocas ocasiones y suelen formar parte de series:

esto que vos arrendamos: tierras, viñas, casas, árvoles, *rentas, foros e derechos* e todas las otras cossas que y pertenece al dito convento, por tal pleito e condición (1365)

yo, Lope Alfonso, [...] dessembargo a vós, el abate e convento del monesterio de Sante Andrés d’Espinareda, toda ella elesia de Santa Locaya de Pallacios con todos *los dereitos e foros e rentas e diezmos e pertenencias e presentaciones*¹¹ e *jantares* qu’el dito monesterio devía aver en ella dita elesia (1358)

estas heredades vos damos por tal pleito e so tal condeción: que las tenades e ayades ambas e dúas por en toda vuestra vida e levedes *los fruchos e derechos e rentas e foros* d’ellas ambas en uno (1348)

3.2. Los servicios o rentas de trabajo: *las séneras*

Sénera, forma anterior a la más extendida *serna*, se refiere a la prestación personal que implica el trabajo directo del campesino en beneficio del señor, generalmente, aunque no solo, en faenas agrícolas’ (Isasi *et al.* 2017: 36-37):

por aquestos fueros e servicios sobre dichos que nos avedes a fazer quitamos vos todos los nuncios e maneras e *séneras* e aras e lombos e todos los outros foros grandes e pequenos que avedes [...] sacado ende vassallage (1336)

En esta única aparición de la palabra en el corpus de Espinareda, vemos la variante más antigua, *sénera*, no *senara*, más esperable en leonés¹².

11 Las *presentaciones* que se mencionan en esta enumeración pueden referirse al derecho a *presentar* el clérigo de la iglesia. Podían hacerlo los concejos; incluso donde un monasterio era propietario de la iglesia, el concejo podía tener algunos derechos en lo referente a los clérigos, como su elección y la manera de retribuirlos (Reglero de la Fuente 2017: 31). No solo los concejos, porque, a partir de la Reforma Gregoriana “comenzó a configurarse a través de las prácticas sociales lo que a finales del siglo XII cristalizó en el derecho de patronato, que confería a propietarios laicos, comunidades rurales y monasterios la capacidad de presentar para la aprobación del obispo a los clérigos que habrían de servir sus iglesias. La extensión que había alcanzado el patronato en la diócesis de León a mediados del siglo XIII se vio reflejada en el *Becerro de Presentaciones*, que revela la importante presencia de iglesias vinculadas a laicos (*herederos, fijosdalgo*, monarcas, concejos) y a instituciones religiosas que disfrutaban del derecho de presentación y de una participación en los diezmos y otros ingresos eclesiásticos” (Pérez 2018: 68). Otro testimonio del corpus berciano habla de las *apresentaciones de las elesias*: “vos damos por encomenda estos lugares sobreditos por en todos vuestros días e de un vostro fillo legítimo, salvo las *jan<ta>res* e las *apresentaciones de las elesias*, que reservamos en nós” (1324). El DCECH, s. v. *ser*, recoge, entre los derivados, además de *presentar*, *empresentar* y *apresentar*, y los califica de raros.

12 DCECH, s. v. *serna*, señala que *sénera* es la forma que aparece en la documentación más antigua, y está emparentada con el leonés *senara*, portugués y gallego *seara*; voces prerromanas, de origen incierto, probablemente céltico, de un *SENÁRA ‘campo que se labra aparte’, compuesto de AR- ‘arar’ y SEN-, prefijo que indica separación; en el centro de España se convertiría en *SENĒRA por adaptación a la fonética latina.

3.3. Foros, tributos y rentas: *diezmo*, *primicias*, *martiniega*, *lombos*, *montado*, *nuncio*, *mañería*, *jantar*, *ospedádigo*, *portagen*, *azémela*

El reconocimiento del señorío jurisdiccional, lo ejerza quien lo ejerza, implica una serie de tributos y rentas, además de los servicios de trabajo.

Uno de los más más extendidos es el *diezmo*, pecho agrario que corresponde al pago de la décima parte de la producción agraria y ganadera; el tributo tiene raíces muy antiguas, pero en los reinos cristianos peninsulares se generalizó ya durante el siglo XII (Álvarez Borge 2003: 303-304)¹³; de su implantación da cuenta la abundante presencia en testimonios medievales castellanoleoneses, navarros y aragoneses (Isasi *et al.* 2017: 40):

outrossi vos dou todo'l *diezmo* del pan e del vino que pertenece a la abadía en Fenolledo e enno valle e enno outeiro [...]. E todos elos outros *diezmos* retengo pora nós e pora nossa mesa e de los outros abades que depóis de nós venieren, convién a saber: *diezmo* de lino e de sirgo e de ganados e de bestias e de toda serendalla, assí como favas e ervellas e ervanços e legume e fructas (1274)

que nos dedes cada año en foro por lla fiesta de San Martino de cada oitava un maravedí [...] e darnos nostros *diezmos* que de y devemos a aver e que recibades bien el abad de Sant Andrés e los sos monges e los sos omes cuando y acaeciren (1330)

convién a saber esto que vos aforamos, todas las heredades e *diezmos* e otras cossas cuales quer que el dicho nuestro monesterio ha en el dicho lugar de Ancares (1389)

En coordinación con *diezmos*, y referido también a entregas debidas al disfrute de la tierra, se alude a *primicias*:

E que paguedes los *diezmos e primicias* e las cosas espirituales e temporales a nós e a nostro monesterio así como los diestes si<empre ata> aquí (1336)

Otro de los pechos o tributos agrarios tradicionales en Castilla y León, percibido por el monarca en el realengo y con frecuencia por otros señores en sus jurisdicciones respectivas, es la *martiniega* (Ladero Quesada 1993: 33-36), que debe su nombre a la fecha en la que debía entregarse¹⁴. En este caso, se entrega al abad de San Andrés, según estipulan una carta de población y la donación a fuero de una casería:

E nos diades cada año por *martiniega* duzentos moravedís (1336)

E otrosí que nos paguedes la meatad de la *martiniega* (1345)

13 Explica Álvarez Borge (2003) que, al margen de cómo se estableciera la distribución del diezmo, que en la práctica presentaba muchas variantes, entraban en ella patronos y propietarios laicos de las iglesias y de los señores de los lugares, que coincidían con frecuencia, junto con abades y monasterios en sustitución del obispo.

14 Como ya hemos señalado, el corpus berciano sitúa las fechas de entrega de tributos siempre en fiestas eclesiásticas: San Juan, Santa María o San Martino son las más frecuentes.

En relación con el ganado, y concretamente con la cría de cerdos, se relaciona la entrega de *lombos* al matarlos:

E por aquestos fueros e servicios sobre dichos que nos avedes a fazer quitamos vos todos los nuncios e maneras e séneras e aras e *lombos* e todos los outros foros grandes e pequenos que avedes [...] sacado ende vassallage (1336)

La obligación de entregar los lomos del cerdo como tributo está atestiguada al menos en los fueros de Curueña y de Noceda¹⁵.

Otro tipo de cargas guarda relación con el uso y aprovechamiento de monopolios señoriales; es el caso de la renta que los campesinos debían pagar por el aprovechamiento de los recursos de zonas de bosques y de espacios incultos, denominados genéricamente *monte* (Álvarez Borge 2003: 67), que suele recibir en la Edad Media el nombre de *montazgo*, *montado*¹⁶ en nuestro corpus:

que seades vós e ellos nostros vassallos del abad de Sant Andrés, sen otro señorío ninguno, [...] que nos dedes cada año en foro por lla fiesta de San Martino de cada oitava un maravedí d'estos dineros novenes [...] e que sea nostro el *montado*, e darnos nostros diezmos que de ý devemos a aver (1330)

Entran en el monopolio señorial el establecimiento de mercado, carnicería, horno, molino, panadería o la venta de sal, como refleja el siguiente testimonio perteneciente a un fuero de población:

E que fagamos en estos herdamentos que nós <vos> damos *mercado e carnicerías e fornos providos de alfayas*¹⁷ que compliren e *molinos e cassa para vender el pan e el sal* en aquellos lugares que nós entendiéremos que cumplen. E lo que ganaren e lo que rendiren que sea para nós, el dito abate, e para nostro monesterio, sacado ende todos los provadores¹⁸ d'este lugar (1336)

15 El fuero de Curueña, del siglo XIII, dice “quien matar puerco de los *lombos*” (Flórez de Quiñones 1931: 24-25). En el fuero otorgado en 1149 a los vasallos que el monasterio de San Pedro de Montes tiene en Noceda, entre otras cosas, se recoge “ut per ununquemque annum unusquisque heredum, qui super se ibi casas habuerint, dent ad seniores Sancti Petri in ofercione X panes unumquisque de triticum; et *singulas pares de lombos* qui habuerint porcum, et qui non habuerit porcum det panem et *singulas bragales*” (Alfonso de Saldaña 1974: 183). En *lombos*, del latín *LŪMBUS*, vemos el mantenimiento de -MB- latino acorde al uso del occidente peninsular (Ferreiro 1999 § 101a y Morala 2004: 558-559).

16 Procedente del latín *MONATICUM*, la palabra aparece frecuentemente como *montadgo* y *montazgo* en documentos castellanos, *montalgo* en los leoneses, aunque no faltan reducciones del grupo romance del tipo *montago*, paralela a *portago*, ambas recogidas en el LHP, s.v. *montago* y *portatico*.

17 La voz *alfaya*, del árabe *háğa* ‘objeto necesario’, ‘mueble’, ‘utensilio’, ‘joya’ (DCECH s.v. *alhaja*), está documentada en gallego (preesas et *alfayas de casa*, 1433, *Corpus Xelmírez*), en portugués (Morais Silva, s. v. *alfaia* ‘móvel, utensilio, adorno de casas ou pessoas’), en asturiano ‘alhaja’ (DALLA, s. v. *alfaya*) y leonés *alfayas*, ‘todo género de vasijas’ en El Bierzo, además de en castellano antiguo *alfaia* ‘utensilio’ (DCECH s.v. *alhaja*). En opinión de Corominas y Pascual, la mayor parte de los testimonios medievales son asturianoleonés y es posible que la palabra se extendiera, al menos hacia el este, desde esta variedad.

18 *Provadores* por ‘pobladores’ muestra la metátesis y el cambio /l/ > /t/ en grupos homosilábicos bien atestiguada en gallego (Ferreiro 1999 § 90a) y en leonés (Morala 2021: 26).

La transmisión de bienes comportaba ciertas cargas que el corpus de Espinareda incluye, como el *nuncio* y la *mañería*. En una de las ocasiones en que se mencionan juntos se declara precisamente su exención para ciertos vasallos del monasterio; en realidad, estas dos cargas suelen documentarse con mayor frecuencia en fechas anteriores, pues se hallaban en clara regresión ya en la segunda mitad del siglo XII (Reglero de la Fuente 2004: 420)¹⁹. Sin embargo, unos años después, reaparece como fuero obligado en la donación de una casería, con mención expresa de en qué consiste:

E por aquestos fueros e servicios sobre dichos que nos avedes a fazer quitamos vos todos los *nuncios e manerías* e séneras e aras e *lombos* e todos los outros foros grandes e pequenos que avedes [...] sacado ende vassallage (1336)

cuando morir algún ombre que nos dé la mellor cabeça que ovier de buey o de vaca o de bestia por *nuncio* (1345)

El *nuncio*, del latín *NŪNTIŪS* (DCECH, s.v.), era la prestación que el poseedor de un predio de dominio ajeno tenía que satisfacer al dueño para transmitir a sus hijos y descendientes su derecho de disfrute sobre él. Por otro lado, cuando el campesino moría sin sucesión, es decir, cuando era *mañero*, del hispanolatino *MANNARIUS* (DCECH, s. v.), el señor tenía el derecho de heredar sus bienes, derecho que solía expresarse mediante el pago de la *mañería* para poder transmitir por herencia el derecho de disfrutar del predio y de sus demás bienes (Isasí *et al.* 2017: 45-46). Tanto el *nuncio* como la *mañería* se documentan en fuentes castellanoleonesas y la *mañería*, además, en los fueros de Carcastillo, en Navarra (Líbano 1979: 77-78).

Otra de las cargas tributarias consiste en dar alimento y alojamiento a los señores, cuando estos se desplacen o bien cuando lo reclamen; estas obligaciones son conocidas como *jantar* y *ospedádigo* ‘hospedaje’.

En su origen la *jantar* o *yantar*, del latín *JANTARE* (DCECH, s.v. *yantar*), era una contribución irregular, puesto que se satisfacía en León y Castilla con alimentos cuando el señor y sus enviados, o sus representantes en algunos casos, visitaban lugares del señorío. Con el tiempo, como sucedió en otros casos, la carga pasó a ser un pago fijo anual, en dinero o en especie (Álvarez Borge 2003: 261 y Reglero de la Fuente 2004: 419-420). Los testimonios bercianos hablan de la *jantar* del rey, del abad y del merino, que, al menos en dos de los casos, suponen un pago en dinero²⁰:

E que nos diades cada año una vez para ajuda de *la jantar del rey* cuando nos la él enviar demandar duzentos moravedís. [...] E nos diades cada año para ajuda de *la jantar del merino* cua<ndo n>os la enviar demandar cent moravedís, se fordes duzientos placieros; e, se non, mingüe de los dineros por lo cunto²¹ así como minguaren los placieros (1336)

19 De hecho, igual que la *mañería*, en los documentos de León de los siglos XI y XII figura ya normalmente en exenciones otorgadas por el rey o el señor a sus vasallos (Sánchez González de Herrero 2007: 493-494).

20 El *yantar* como tributo regio no se atestigua hasta el siglo XII. Inicialmente se refería a la prestación de alimentos al rey y su séquito y estaba bien diferenciado del hospedaje. Desde principios del siglo XIII se sustituyó por un pago en moneda que afectaba de manera general a los habitantes de una villa o lugar. Hubo yantares no solo regios, sino para otros miembros de la familia real, oficiales regios, y yantares señoriales, que muchas veces se daban a la par que los regios (Estepa Díez 2012: 40).

21 DCECH, s. v. *contar*, indica que es muy común en el siglo XIII y hoy sigue usándose en Asturias la forma *contar*, de la cual se han dado varias explicaciones.

que nos dedes cada año, una vez en ell año, *una jantar* al abate del dito monesterio, acaeciendo el abate de lla ir buscar (1358)

aforamos e damos a foro a vós, Álvaro Pérez de Ibias, [...] convién a saber esto que vos aforamos, todas las heredades e diezmos e otras cossas cuales quer que el dicho nuestro monesterio ha en el dicho lugar de Ancares, tirado el *padronalgo*²² de las eglesias e las *jantares* que avemos en ellas (1389)

El deber de alojar al señor y a sus enviados cuando visitaban los lugares del señorío recibía, entre otros, el nombre de *hospedaje* (García de Valdeavellano 1993: 252) u *ospedado* en Oña (LHP s.v.). Los testimonios de Espinareda recogen tal obligación; alguno detalla en qué consiste y en una sola ocasión se refieren al *ospedádigo*²³:

E se fizierdes casa o casas en ellos ditos ortos o en alguno d'elos, que recibades al abate o alguno de los monges del dito monesterio, cuando y acaecieren, bien en ellas e lles fagades buen *ospedádigo* de lo que ovierdes (1372)

E cuando acaecieren y el abade o algunos monges del dito monesterio, que los recibades bien e lles diedes posada e f<uego> e leña e agua, sal e manteles e pichel e vasso e ropa para las camas según vuestro estado (1371)

que seades vasalos del dicho monesterio e nos dedes por elo a nós e a nostros subceisores en foro cada año por San Martino cuatro dineros nuevos [...] e que recibades en ela dicha casa al abade e a los monges d'este monesterio e a sos mesageros cuando y acontecire, según uso e costume del dicho lugar (1390)

El impuesto que gravaba la circulación de mercancías por distintos lugares y su entrada y salida de las ciudades era conocido en Castilla como *portadgo* o *portazgo* (DEDA s. v.); en nuestro corpus aparece con la voz gallega y portuguesa *portagen*, recogida, entre otras fuentes, en el corpus Xelmírez (s.v. *portagem*):

Outrossí dizian los privilegios que non tomassen *portagen*²⁴ en Villa Franca de sos vasallos del monesterio de nenguna cousa (1270)

El mismo documento, un testimonio con data tópica en Bembibre que da cuenta de los privilegios que presenta el abad del monasterio de San Andrés, señala la prohibición de detener sus acémilas. En este caso, la voz, procedente del árabe *zâmila* (DCECH s. v.), muestra el diptongo decreciente /ei/, característico del occidente peninsular presente en gallego y

22 En la voz *padronalgo* 'patronazgo', observamos el resultado asturiano y leonés de -d'g- > -lg-, compartido en algún caso con el gallego (Ferreiro 1999 § 102.1).

23 Mariño Paz (2017: 223) señala que en gallego algunos sufijos mantuvieron la vocal postónica, quizá por un tratamiento semiculto, como sucedió, por ejemplo, con *ATICU*, que dio como resultado *-ádego* o *-ádigo*, *padroadigo*, *ospedadigo*, etc.

24 En el original aparece *portage* con lineta sobre la *e* final. El DCECH, s. v. *puerto*, recoge entre los derivados *portadgo* y *portazgo* junto a *portaje*, presente en el fuero de Avilés, que califica de "forma aprovenzalada".

portugués (Mariño Paz 2008: 46-47), así como en asturiano y leonés occidentales (García Arias 2003: 96-100 y Morala 2004: 557):

Outrossí dizían que suas *azeimilas* que non fussen detenudas por déveda nen por outra cousa (1270)

La palabra *acémila*, además, se puede referir a un impuesto forero, complementario de la *fonsadera*²⁵ e incompatible con ella, que afecta especialmente a territorios de abadengo; consiste en el pago de dinero para alquilar acémilas de transporte (Ladero Quesada 1993: 46). Es tributo conocido en León, en Castilla y en Aragón (Sánchez González de Herrero 2007: 504-505):

E nos diades cada año una vez para ajuda de la *azémela*, cuando nos la el rey enviar demandar, cent moravedís (1336)

Finalmente, en este apartado hay que señalar que son escasísimas las menciones a la contribución al fisco regio, pues se limitan al *pedido* y a la *moneda forera*. El *pedido*, contribución de carácter extraordinario en su origen, se convirtió en pecho forero, de cobro habitual, cuando crecieron los agobios fiscales de los monarcas castellanoleonés, mientras que la *moneda forera*, una vez que se regularizó su cobro, establecía un pago de siete en siete años (Ladero Quesada 1993: 53-55).

avemos vos a quitar por los privigelios de los reyes que nos avemos e nostro monesterio a todo nostro poder de todos *los servicios e pedidos que nos el rey demandar* en todo tempo salvo *moneda forera* cuando acaecier que venga (1336)

3.4. Administración de justicia

La administración de justicia y el ejercicio de la jurisdicción son otra fuente de ingresos para los señores, que se concreta en el cobro de multas impuestas a quien infringe las leyes establecidas (Álvarez Borge 2003:66). En el caso del monasterio el cobro corresponde al propio monasterio:

Outro sí el *omizio* e las *endeciarías* e las *calopnnias* e *coutos britados* e *britamento de coutos* que sean <para> nostro monesterio (1336)

Las multas judiciales o penas pecuniarias que correspondían a los distintos delitos se denominaron en general *calumnias*, o más usualmente *caloñas*, del latín CALŪMŪNIA (DCECH s. v. *calumnia*). Algunas de ellas acabaron por llevar el nombre del propio delito que castigaban, como sucede en el caso de *omizio*, uno de los abundantes derivados del latín HOMĪCĪDĪUM²⁶ (DCECH s. v. *hombre*).

25 La *fonsadera*, un ‘impuesto que se paga para no acudir a la guerra’ (DEDA s. v.), no aparece en el corpus que estudiamos. Sobre la *fonsadera* y las *acémilas*, cargas relacionadas con deberes militares de los vasallos castellanos, puede verse, entre otros, Ladero Quesada 1993: 41-47.

26 La palabra *omicidio* en este sentido aparece desde fechas tempranas, bien a través de los esperables *homizio*, *omeçio*, *omezio*, *omizio*, o de su duplicado “semipopular” *omezilio*, *omezillo*, *homezilo*, *omezilo*, *omeziello*, *omizilo*,

Las *endeciarias*, igual que *endizia* < del latín *INDICIUM* ‘indicación’, ‘revelación’, ‘signo’, ‘prueba’ (DCECH s. v. *índice*), deben relacionarse con el adjetivo *indiciado*, que ‘se aplica a la persona de quien se sospecha que ha cometido un delito’ (DEDA, s. v., con un testimonio dirigido justamente a León).

Ciertos señoríos gozaron durante la Edad Media de concesiones de inmunidad y de jurisdicción, lo que los convertía en territorios más o menos autónomos, sujetos a la potestad de sus señores (García de Valdeavellano 1993: 523). En un documento fechado en 1270, el concejo, juez y alcaldes de Bembibre dan testimonio de haber visto dos privilegios de Alfonso X dirigidos al monasterio de San Andrés de Espinareda en los que:

dizían qui nengún merino, mayor nen menor, non fussen ousados de entrar en sos coutos por nenguna cousa²⁷ (1270)

El quebrantamiento de coto en cualquiera de sus formas podía castigarse también, tal y como se expresa en la mención a los *coutos britados* e *britamento de coutos*. La voz *britar* ‘apoderarse de algo por la fuerza o ilegalmente’, ‘ir en contra de algo, incumplirlo o infringirlo’, aparece con frecuencia en la fórmula de sanción de los documentos de Espinareda (Giménez y Sánchez 2019: 329). Tanto *britar* como el derivado *britamiento* están abundantemente documentados en gallego y leonés occidental²⁸.

4. Conclusiones

Sin entrar en un análisis que ahora no corresponde, creemos que la lectura de los fragmentos elegidos da muestra del carácter claramente occidental de los testimonios del corpus y, sobre todo, de su hibridismo.

Una prueba de este hibridismo la hallamos en los resultados del sufijo *-ATICUM*, que nos ofrece la evolución que siguieron el castellano y el gallego, sin pérdida de la vocal postónica en este caso, *ospedádigo*, la reducción *montado* y finalmente, en *padronalgo*, la solución con *-l-*, característica del asturiano y leonés (García Arias 2003: § 4.9), compartida en algunos casos con el gallego (Ferreiro 1999 §102.1).

Los testimonios del Bierzo contienen, como era de esperar, pechos y tributos tradicionales de Castilla y León, que en algún caso se extendían también a Aragón; no aparece ninguno de carácter estrictamente local o diatópicamente más marcado, aunque algunas de sus

predominantes ya a partir de mediados del siglo *XI* y con posterioridad en fueros y documentos peninsulares de los siglos *XIII* y *XIV* (Sánchez González de Herrero 2007: 520-521). Carrasco (1997 s. v. *omezio*) registra esta forma en los fueros de Alba de Tormes, Ledesma, Salamanca y Zamora.

²⁷ García de Valdeavellano (1993: 523) explica que los privilegios e inmunidades concedidos por los reyes hispanocristianos no eximieron a los señores de toda injerencia de la justicia real en sus cotos señoriales. Y así, en León y Castilla, los oficiales del rey podían entrar para suplir las negligencias del señor en la administración de la justicia y en casos de delitos graves, como la violación de mujer, el latrocinio conocido, el quebrantamiento de camino, la alevosía o traición y, en ocasiones, el homicidio.

²⁸ Como se recoge en Giménez y Sánchez (2019: 329), en la documentación notarial gallega existe abundante evidencia de la frecuencia de su uso desde 1240 y se sigue utilizando en la actualidad tanto en gallego como en portugués (*DPLD* y *DRAG*). Se atestigua también en la documentación del monasterio de Carrizo y en una carta alfonsí dirigida a León (DEDA, s. v. *britar*).

denominaciones sí lo están, como *caliter*, *portagen*, *britar* o *britamiento*, o bien presentan rasgos lingüísticos propios de la zona, como *lombos*, *omizio*, *dereitos* o *azeimila*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO DE SALDAÑA, Isabel (1974): “Las sernas en León y Castilla. Contribución al estudio de las relaciones socioeconómicas en el marco del señorío medieval”, *Moneda y Crédito*, 129, 153-210.
- ÁLVAREZ BORGE, Ignacio (2003): *La plena Edad Media (siglos XII-XIII)*. Madrid: Síntesis.
- CARRASCO CANTOS, Pilar y CARRASCO CANTOS, Inés (1997): *Estudio léxico-semántico de los fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes. Concordancias lematizadas*. Granada: Universidad de Granada.
- Corpus Xelmírez = Corpus Lingüístico da Galicia Medieval*. [http://sli.uvigo.gal/xelmirez; 16/06/2022]
- DALLA = *Diccionariu de la Llingua Asturiana*. Academia de la Llingua Asturiana. [http://www.academielalingua.com/diccionariu/index.php?cod=34364; 15/06/2022]
- DCECH = COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio (2012 [1980-1991]): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos. [CD-Rom]
- DEDA = SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, M.^a Nieves (dir.) (2000): *Diccionario español de documentos alfonsíes*. Madrid: Arco Libros.
- DPLD = *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [https://dicionario.priberam.org/; 13/06/2022]
- DRAG = *Dicionario da Real Academia Galega* (2012). [https://academia.gal/diccionario>; 13/06/2022]
- ESTEPA DÍEZ, Carlos (2012): “En torno a la fonsadera y las cargas de carácter público”, *Studia historica. Historia medieval*, 30: 25-41.
- FERREIRO, Manuel (1999): *Gramática histórica galega. 1. Fonética e Morfosintaxe* (4^a edición). Santiago de Compostela: Laivento.
- FLÓREZ DE QUIÑONES, Vicente (1931): *Exposición a las cortes constituyentes sobre un foro leonés*. León: Imprenta provincial.
- GARCÍA ARIAS, Xosé Lluís (2003): *Gramática histórica de la lengua asturiana* (2^a edición). Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis (1993): *Curso de historia de las instituciones españolas*. Madrid: Alianza Universidad Textos.
- GIMÉNEZ EGUÍBAR, Patricia y SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, M.^a Nieves (2019): “Rasgos de continuidad del gallego en documentos del monasterio de San Andrés de Espinareda (León) en el siglo XIII”, *Estudios de Lingüística Galega*, 11, 305-337.
- GÓMEZ BAJO, M.^a del Carmen (1993): *Documentación medieval del monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda (León) (Siglos XII-XIV)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ISASI MARTÍNEZ, Carmen, RAMOS REMEDIOS, Emiliana y SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, M.^a Nieves (2017): *El léxico de los documentos del monasterio de San Salvador de Oña (siglos X-XIII)*. La Coruña: Universidade da Coruña.

- JIMÉNEZ SUÁREZ, M.^a Jesús (2005): *Colección Documental del Monasterio de San Andrés de Espinareda (1043-1428)*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro / Caja España de Inversiones / Archivo Histórico Diocesano.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1993): *Fiscalidad y poder real en Castilla (1252-1369)*. Madrid: Editorial Complutense.
- LHP = SECO, Manuel (ed.) (2003): *Léxico hispánico primitivo (siglos VIII al XII)*. Madrid: Real Academia Española.
- LÍBANO, Ángeles (1979): “Consideraciones lingüísticas sobre algunos tributos medievales”, *Príncipe de Viana*, 154-155, 65-80.
- LÓPEZ SABATEL, José Antonio (2020): “Apuntes para el estudio de la jurisdicción monástica en la Galicia medieval: renta señorial, sujeción a la tierra y justicia (siglos x-xiii)”, *Madrygal*, 23, 215-222.
- MARIÑO PAZ, Ramón (2008): *Historia de la lengua gallega*. Múnich: Lincom Europa. (2017): *Fonética e fonoloxía históricas da Lingua Galega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- MORAIS SILVA, Antonio de (1945): *Grande dicionário da lingua portuguesa* (10^a ed.). [https://purl.pt/35356, 12/06/2022].
- MORALA RODRÍGUEZ, José Ramón (2004): “Del leonés al castellano”, Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, 555-569. (2021): “La lengua leonesa en la documentación medieval”, José R. Morala, Roberto González-Quevedo y Nicolás Bartolomé (eds.), *La lengua leonesa: literatura y textos*. León: Cátedra de Estudios Leoneses y Universidad de León, 11-97.
- PÉREZ, Mariel (2018): “Encuadramiento del clero local y reorganización eclesiástica en la diócesis de León (siglos xi-xiii)”, *Studia historica. Historia medieval*, 36 (1): 57-84.
- RAMOS REMEDIOS, Emiliana (2019): “Venta y renta: un proceso de variación y cambio léxico”, Mónica Castillo Lluch y Elena Díez del Corral Areta (eds.), *Reescribiendo la historia de la lengua española a partir de la edición de documentos*. Berna: Peter Lang, 245-267.
- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M. (2004): “Le prélèvement seigneurial dans le royaume de Léon. Les évêchés de Léon, Palencia et Zamora”, *Pour une anthropologie du prélèvement seigneurial dans les campagnes médiévales (XI-XIV siècles)*. París: Publications de la Sorbonne, 411-431. (2017): “Las comunidades de habitantes en los fueros del reino de León (1068-1253)”, *Studia historica. Historia medieval*, 35 (2), 13-35.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, M.^a Nieves (2007): “El campesinado y sus rentas. El léxico”, *Monarquía y Sociedad en el Reino de León. De Alfonso III a Alfonso VIII*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro / Caja España de Inversiones / Archivo Histórico Diocesano, vol. I, 445-529.
- VITERBO, fr. Joaquim de Santa Rosa de (1865): *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram* (2^a ed.). [https://purl.pt/13944; 11/06/2021]

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

M^a Nieves Sánchez González de Herrero es Catedrática de Lengua Española de la Universidad de Salamanca. Ha dirigido diversos proyectos de I+D de ámbito autonómico y nacional. Entre sus líneas principales de investigación se encuentran la edición de textos antiguos, la historia y la dialectología históricas y la lexicografía histórica.

Vicente J. Marcet Rodríguez es profesor Titular del Departamento de Lengua Española de la Universidad de Salamanca. Ha colaborado y dirigido diversos proyectos de I+D+i de ámbito nacional y autonómico. Entre sus principales líneas de investigación se encuentran la historia de la lengua, la dialectología y la didáctica de la lengua. Es investigador principal del Grupo de Estudio de Documentos Históricos y Textos Antiguos de la Universidad de Salamanca.

Fecha de envío: 06-07-2022

Fecha de aceptación: 03-08-2022

DESINTEGRATION D'EMMANUELLE RICHARD : UN EXEMPLE D'ITINERAIRE TRANSCLASSE DANS L'EXTREME CONTEMPORAIN*

(*Désintégration* by Emmanuelle Richard:
an Example of *Extrême Contemporain* Transclass Itinerary)

Ana Belén Soto**

Universidad Autónoma de Madrid

Abstract: The main objective of this article is to illustrate the importance that the trans-class itinerary acquires in the *extrême contemporain* autofictional literature through the analysis of the fourth novel by Emmanuelle Richard. The study of the theoretical context of this neologism created by the French philosopher Chantal Jaquet will allow us to reflect on population mobility from a neutral perspective that allows us to think, in turn, about the construction of more inclusive, more supportive and more sustainable societies. In this context, the use of autofictional writing becomes a narrative technique that reveals a change in the aesthetic-literary paradigm that allows to expose the most pressing problems that concern modern societies.

Keywords: Transclass, French literature, Women's written, Autofiction, Aporophobia.

Resumen: Este artículo se propone como principal objetivo ilustrar la importancia que adquiere el itinerario transclase en la literatura autoficcional de l'*extrême contemporain* a través del análisis de la cuarta novela de Emmanuelle Richard. El estudio del contexto teórico de este neologismo creado por la filósofa francesa Chantal Jaquet nos permitirá reflexionar en torno a la movilidad poblacional desde una perspectiva neutra que permita pensar, a su vez, en la construcción de sociedades más inclusivas, más solidarias y más sostenibles. El recurso a la escritura autoficcional se convierte en este contexto en una técnica narrativa

* Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i « Voces y miradas literarias en femenino : construyendo una sociedad europea inclusiva » (PID2019-104520GB-I00) du Ministère espagnol de Science, Innovation et Universités, ainsi que dans le cadre du projet I+D+i « Voces de mujer en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain » (SP3/PJI/2021-00521) financé par la Communauté de Madrid.

** **Dirección para correspondencia:** Ana Belén Soto. Dpto. de Filología Francesa. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Campus de Cantoblanco (anabelen.soto@uam.es).

que pone de manifiesto un cambio de paradigma estético-literario que permite exposer los problemas más acuciantes que preocupan en las sociedades modernas.

Palabras clave: Transclase, Literatura francesa, Escritoras, Autoficción, Aporofobia.

1.Introduction

Toute définition de l'autofiction passe par une critique de l'autobiographie. D'emblée, Serge Doubrovsky justifia son néologisme par la nécessité de dépasser le modèle rousseauiste dont Philippe Lejeune venait de cerner la spécificité pragmatique. Désuète, ronflante et illusionniste, l'autobiographie « classique » était disqualifiée par la découverte de l'inconscient. Il était temps que le sujet prenne acte de sa fictionalité. Relisant *Les mots*, le narrateur du *Livre brisé* montre comment le récit d'enfance est « adultéré » par la démonstration dont il est le prétexte. Alain Robbe-Grillet, Raymond Federman, Philippe Forest poursuivront ce procès afin de distinguer leur écriture mémorielle du simple témoignage. Et Vincent Colonna prétendra couper l'autofiction de son affiliation avec l'autobiographie. Cette politique du soupçon ne va pas sans une constante vigilance autocritique dont Doubrovsky a donné l'exemple. En sens inverse, elle relance le débat sur la fonction de la littérature, en l'ouvrant aux lecteurs, aux journalistes, aux juges, aux historiens, aux sociologues. L'enjeu n'est pas seulement la légitimité de l'écriture autofictionnelle, mais aussi sa capacité à tenir un discours sur la société contemporaine (Gasparini 2011 : 12).

Si nous avons choisi de placer en épigraphe de notre réflexion cette citation de Philippe Gasparini extraite de l'article intitulé *Autofiction vs autobiographie* c'est parce qu'elle illustre bien le changement de paradigme littéraire de l'*extrême contemporain*, de cette « porte qu'à chaque instant le temps dérobe » (Chaillou 1987 : 5). Créé en 1975 (Grell, 2014), le néologisme d'autofiction aborde la mise en récit de l'intime sous une perspective qui, suivant les propos de Doubrovsky lui-même, permet de « distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique » (Jeannelle et Viollet 2007 : 65) et qui se caractérise, d'après Alberca (2017 : 51), « por ser una escritura permanente que hace entregas sucesivas de relatos fragmentados o temáticos de la propia vida, en los que el autobiógrafo no resume su vida, sino que la construye y la rediseña ». À cet égard, Annie Richard (2013 : 98) constate que :

Comme la psychanalyse qui intègre la relation à l'inconnu dans le fonctionnement du psychisme, l'autofiction, avec ses moyens proprement littéraires, intègre cette relation à l'inconnu dans la construction visible de l'identité narrative, jetant constamment le doute sur son statut : sommes-nous dans la réalité ou l'imaginaire ?

De ce fait, l'écriture autofictionnelle expose l'expérience vécue à la première personne à travers un parcours fictionnel qui rompt avec *Le Pacte de lecture* (Lejeune 1975) et qui permet d'explorer l'ensemble des problèmes qui taraudent nos sociétés contemporaines à partir de la fictionnalisation de soi.

À ce stade de la réflexion, et même si notre propos n'est pas d'entrer dans le débat sur la théorisation née autour du concept d'autofiction, il n'est pas inutile de signaler que l'évo-

lution conceptuelle de l'autofiction a été accompagnée d'une ample réflexion théorique. Rappelons au passage les travaux de Philippe Gasparini (2008), de Philippe Vilain (2009), de Vincent Colonna (2004) ; ainsi que le brassage théorique exposé par Arnaud Genon (2013) dans son essai intitulé *Autofiction : pratiques et théories*. L'autofiction devient ainsi un terrain à explorer qui forge un nouvel imaginaire :

Se distinguant par le mélange de genres perçus généralement comme antithétiques, tels que le roman et l'autobiographie et, davantage encore, la poésie et l'essai philosophique, et par un verbe marqué par la fragmentation et le manque, l'autofiction se situe en effet aux antipodes de la conception classique de la littérature, fondée sur la séparation des genres et sur la maîtrise du moi et du langage. Elle rompt également avec son origine mythique et sa fonction édifiante et ne met en scène ni des *héros* (le roman), ni *les importants de ce monde* (l'autobiographie) mais des êtres *minuscules* qui ont souvent fait l'expérience de l'extrême et tentent de communiquer l'incommunicable et de dire cet indicible qu'ils ont vécu (Grell 2018 : 135-136).

Il s'agit, par conséquent, d'un bouleversement esthétique qui peaufine un changement de paradigme où « l'auteur peut dépasser par le verbe ses conflits intérieurs et les traumatismes qu'il a subis et transformer ses souffrances en résilience » (Grell 2018 : 137-138). C'est alors dans ce contexte que nous inscrivons le parcours autofictionnel dans le discours todorovien qui met en exergue la manière dont la littérature « ne naît pas dans le vide, mais au sein d'un ensemble de discours vivants dont elle partage de nombreuses caractéristiques » (Todorov 2007 : 14) et qui prône l'apport littéraire dans la construction socioculturelle et identitaire des sociétés. En ce sens, l'auteur d'origine bulgare défend que « comme la philosophie, comme les sciences humaines, la littérature est pensée et connaissance du monde psychique et social que nous habitons. La réalité que la littérature aspire à comprendre est [...] l'expérience humaine » (Todorov 2007 : 72-73). De même, Antoine Compagnon (2007 : 63) dans son discours intitulé *La littérature pour quoi faire ?* affirme que « la littérature doit donc être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen [...] de préserver et de transmettre l'expérience des autres [...]. Elle nous rend sensibles au fait que les autres sont très divers et que leurs valeurs s'écartent des nôtres ». De ce fait, nous pouvons affirmer qu'il existe un certain nombre de théoriciens qui prônent la place de la littérature « au sein des humanités, à côté de l'histoire des événements et des idées, toutes ces disciplines faisant progresser la pensée en se nourrissant autant des œuvres que de doctrines, des actions politiques que de mutations sociales, de la vie des peuples que de celle des individus » (Todorov 2007 : 98).

C'est dans ce contexte que nous convoquons la figure d'Emmanuelle Richard et que nous nous pencherons sur l'analyse de son quatrième roman. Intitulé *Désintégration* et situé à la lisière entre le portrait intime et le portrait social, c'est un récit coupé en deux voix qui cohabitent pour exposer le regard de l'évolution identitaire d'une jeune femme au cours des douze premières années de son âge adulte. La voix de la narratrice se voit ainsi dédoublée en deux temps chronologiquement distincts qui s'embrassent au cours du récit. Nous pourrions ainsi parler, d'une part, d'une jeune narratrice âgée de 18 ans au seuil de la narration et en quête d'une place à soi et, d'autre part, d'une narratrice trentenaire ayant trouvé cette place

tant convoitée. De ce fait, c'est à partir de la voix de la jeune femme que l'auteure expose la nécessité de se frayer un chemin pour tenter d'échapper à la fatalité d'une vie médiocre et à la fragilité de son existence, aspirant ainsi à un autre destin. Puis, la voix de la femme mûre situe le lecteur dans l'aboutissement de cette entreprise personnelle visant la réussite socioprofessionnelle. Le regard alors scindé en deux expose le parcours d'une jeune femme qui refuse de stagner dans le stigmate d'un contexte qui l'embarrasse et qui met en lumière ses origines modestes.

Nous pouvons affirmer, par conséquent, qu'Emmanuelle Richard évoque dans son quatrième roman la projection d'un édifice identitaire où elle écrit sur l'origine sociale, sur la famille, ainsi que sur l'ascension sociale. La matrice esthétique du roman se trouve ainsi insufflée d'une réflexion éthique qui met en musique la quête identitaire sous un prisme novateur : l'itinéraire transclasse. De ce fait, et dans l'objectif de mieux contextualiser l'esquisse autofictionnelle ici objet d'étude, nous articulerons notre analyse autour de deux volets qui nous permettront dans un premier temps d'ébaucher le brassage terminologique inhérent à la mobilité sociale dans l'objectif de mieux comprendre l'enjeu phare de la construction identitaire de la protagoniste. Puis, suivant une structure bipartite, notre analyse se penchera, d'abord, sur les traumatismes rendus invisibles et indicibles qui dessinent la cartographie de la rupture évoquée par la jeune narratrice et, ensuite, nous illustrerons la traversée transfrontalière menée par la narratrice trentenaire, située à la croisée de deux mondes.

2. Classer les individus en situation de mobilité sociale

Les places ne vont pas de soi. Ni celles des choses, ni celles des personnes. Bien sûr, celles-ci ont souvent une place déjà définie, du moins théoriquement, par leur statut, leur fonction, leur relation avec moi. Le hasard de la naissance, les circonstances, le déterminisme social, tous ces éléments ont donné une place dans mon « monde » à ma sœur, mon supérieur hiérarchique, mes amis, mes voisins. Une place centrale et durable ou, au contraire, fragile, éphémère, accidentelle.

Même si cet ordre est provisoire, même s'il est susceptible d'être bouleversé, nous en avons besoin, comme nous avons besoin d'un quotidien organisé par l'habitude. Mais l'ordre a deux faces, l'une rassurante, l'autre accablante, selon le psychanalyste J.-B. Pontalis. Ce qui reste à sa place est aussi immobile. La place qu'on garde nous inscrit dans une certaine continuité, mais elle peut aussi briser l'élan en nous. On est alors tenté par la transgression, même minime (Marin 2022 : 29).

En toile de fond d'une telle réflexion, il est question de penser le construit social sous le prisme de la mobilité. Il existe, en effet, un certain nombre d'individus qui refusent de rester à cette place qui leur a été octroyée par naissance et entreprennent le chemin de la migration en quête d'un avenir meilleur ; d'autres, se voient obligés de quitter leur place et de se frayer un chemin ailleurs. Cela étant, il existe également un certain nombre d'individus qui acceptent la place qu'ils occupent et qui, par conséquent, refusent de déséquilibrer les piliers sur lesquels se fonde leur identité. Ces quelques mots mettent ainsi en évidence la manière dont « la hiérarchie des places classe et déclasse » (Marin 2022 : 11), dont l'ordre établi peut

être déstabilisé par ces individus en déplacement social, dont le socle sociétal évolue au cours de l'Histoire. Dès lors, comment parler et faire parler de ces individus qui se trouvent être porteurs d'une double identité sociale ?

Dans les années 1980 Vincent de Gaulejac s'est penché sur la question inhérente à la permanence des classes sociales dans son essai intitulé *La névrose de classe*. Conscient, néanmoins, de l'ambiguïté de la notion qu'il utilise pour se référer à ces individus situés dans l'entre-deux, il constate que parler de névrose de classe permet d'associer :

Deux concepts, qui semblent aujourd'hui bien désuets, sinon dépassés. La *névrose* renvoie à des troubles psychiques d'un autre temps. Les troubles contemporains sont plutôt narcissiques, bipolaires, dépressifs. [...] Le concept de *classe* est lui aussi presque obsolète. À l'heure de la flexibilité, de la mobilité et de l'individualisme, la lutte des places s'est substituée à la lutte des classes. Et si les classes sociales subsistent, elles ne sont plus un marqueur d'identité aussi puissant que précédemment lorsque la bourgeoisie et le prolétariat étaient deux formations sociales bien repérables et bien distinctes. L'appartenance de classe n'est plus le déterminant majeur des destins individuels. Il en est un parmi d'autres (Gaulejac 2016 : 10).

Parler de névrose de classe, par conséquent, « tend à associer une notion clinique et une notion sociologique qui n'ont pas de lien direct entre elles » (Gaulejac 2016 : 26) et, de ce fait, il s'agit d'une conception controversée. Cela étant, il s'agit d'une approche intéressante à nos yeux dans la mesure où l'auteur rend visible la question de la mobilité sociale et met en exergue l'expérience dialogique vécue par les individus aux identités multiples au cœur de nos sociétés contemporaines. En ce sens, de Gaulejac (2016 : 28) affirme que :

La névrose de classe est le produit de contradictions qui opèrent sur trois registres : le registre social (les contradictions sociales qui caractérisent les rapports de classe traversent l'identité des individus à double appartenance) ; le registre familial (ces rapports se répercutent à l'intérieur du système familial, le plus souvent dans le couple parental qui propose aux enfants des aspirations et des modèles d'identification contradictoires) ; le registre psychosexuel (ces conflits font écho aux contradictions des désirs inconscients, en particulier œdipiens et à la culpabilité qui en découle). L'enchevêtrement de ces contradictions dans un « complexe », un « nœud », leur correspondance interactive dans un système qui se ferme sur lui-même, produisent une structure névrotique qui tend à la répétition, l'inhibition et la résistance au changement.

Il est donc question d'une expérience complexe du point de vue de la construction identitaire personnelle qui met en avant l'ensemble des contradictions auxquelles se sent confronté l'individu ayant pris l'ascenseur social. Toutefois, parler de névrose de classe ne semble pas être la manière la plus à même pour s'adresser à ces individus en déplacement social, car le terme de névrose se réfère au domaine des maladies mentales et renvoie à une perception négative de la projection sociale. De ce fait, il y a d'autres termes qui ont surgi dans l'objectif de mieux appréhender le conflit culturel des individus vivant à la lisière entre l'ici que représente leur identité d'origine et l'ailleurs que représente l'identité sociale qu'ils visent à intégrer. La réflexion sur la prise de conscience de la différence sociale a été longuement

regardée sous l'étiquette de transfuge de classe, non seulement sous un prisme sociologique mais aussi littéraire. Rappelons au passage l'usage habituel de ce terme pour décrire, par exemple, la traversée transfrontalière d'Édouard Louis ou de la sociologue Rose-Marie Lagrave (2021). Il s'agit cependant d'une conception qui évoque, elle aussi, une certaine image négative de ces individus en déplacement social. En effet, le terme de transfuge renvoie à l'idée de fugue, de désertion et, de ce fait, le transfuge est celui qui prend la fuite et qui est marqué par « l'odeur de lâcheté » (Pardo 2015 : 9).

À cet égard, Jaquet (2014 : 13) constate que :

Quel que soit son sens, élévation ou chute, la mobilité sociale est souvent présentée de façon critique et péjorative. On traite ainsi de « parvenus » ceux qui ont quitté les classes sociales jugées inférieures et se sont « embourgeoisés », ou de « déclassés » ceux qui se sont prolétariés et qui connaissent une déchéance par rapport à une situation sociale jugée supérieure. On les moque ou on les plaint, mais jamais sous un concept on ne les tient.

C'est alors dans ce contexte que la philosophe française Chantal Jaquet classe ces individus sous un terme neutre dans son essai intitulé *Les transclasses ou la non-reproduction sociale*. En ce sens, elle affirme ce qui suit :

Afin de donner une existence objective légitime à ceux qui ne reproduisent pas le destin de leur classe d'origine, il convient donc de changer de langage et de produire un concept, en écartant les termes péjoratifs, métaphoriques ou normatifs. Il paraît ainsi plus judicieux de parler de *transclasse* pour désigner l'individu qui opère le passage d'une classe à l'autre, en forgeant ce néologisme sur le modèle du mot transsexuel. Le préfixe « trans », ici, ne marque pas le dépassement ou l'élévation, mais le mouvement de transition, de passage de l'autre côté. Il est à prendre comme synonyme du mot latin *trans*, qui signifie « de l'autre côté », et il décrit le transit entre deux classes (Jaquet 2014 : 13-14).

Il s'agit, par conséquent, de penser la mobilité sociale en termes d'inclusion et de dépouiller le regard de tout jugement de valeur. En effet, « ce concept offre une alternative à la pensée métaphorique de la mobilité sociale en attirant l'attention sur la dimension du passage, de la transition, avec ses effets de seuil, ses temps d'arrêt, son cortège de frontières à franchir et de barrières physiques ou mentales à abolir » (Jaquet et Gras 2018 : 14). C'est alors dans ce contexte que Jaquet, pour mener à bien ses travaux, suit la stèle marquée par de Gaulejac une trentaine d'années auparavant et fait du roman « un outil d'investigation privilégié de l'articulation du psychique et du social » (Gaulejac 2016 : 30) et, de ce fait, elle « privilégie dans la présentation de [son] travail les références littéraires » (Gaulejac 2016 : 31). C'est ainsi que Jaquet se penche sur l'expérience autofictionnelle de bon nombre d'écrivains et d'intellectuels comme « Pierre Bourdieu et Annie Ernaux [...] deux figures exemplaires de non-reproduction » (Jaquet 2014 : 217) et donne voix à tant d'autres dans *La fabrique des transclasses* (Jaquet et Gras 2018).

À ce stade de la réflexion, il convient de rappeler qu'il existe aujourd'hui une certaine mythification de l'itinéraire transclasse et, de ce fait, nombreux sont les individus qui pro-

létarisent volontairement leurs origines sociales. Ce phénomène met en évidence le reclassement dans l'imaginaire populaire d'une connotation autrefois vue sous un prisme négatif, mais qui a longuement évolué jusqu'au point de mettre « en valeur une trajectoire individuelle soi-disant liée au mérite, ou à une maîtrise polyvalente des différents codes et des rites sociaux » (Véron 2018 : en ligne). En effet, nous constatons que la mobilité sociale suscite depuis quelques années un intérêt croissant en France et, pour preuve, ce concept a été à l'origine de l'organisation d'une première rencontre scientifique autour de la projection ascensionnelle des individus. Intitulée *La résilience, fil de la complexion du transclasse ?* cette journée d'étude a été proposée par Edwige Camp-Pietrain et Nicolas Balutet. Prévue pour le 18 novembre 2022 à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France, à Valenciennes, cette réunion de recherche vise à examiner l'imbrication existante entre le phénomène de mobilité sociale et le développement de la résilience par l'individu en déplacement social. Il s'agit, par conséquent, de « placer [l]es recherches 'au centre de la marge' » (Balutet 2019 : 10) pour mieux peaufiner l'évolution du socle sociétal et promouvoir la construction des sociétés inclusives, tolérantes et solidaires.

C'est alors dans ce contexte que nous pouvons affirmer, pour conclure ce volet d'analyse, que nous abordons un sujet qui se trouve être au cœur des recherches actuelles. Esquisser, par conséquent, ce brassage terminologique nous mène à accepter le concept de transclasse comme la manière la plus à même de classer les individus en promotion sociale. Cette introduction théorique nous permet également de prôner l'engagement littéraire d'une auteure qui, par la thématique abordée, inscrit sa projection narrative dans les préoccupations éthiques et esthétiques qui innervent le champ littéraire français et francophone de l'extrême contemporain.

3. *Désintégration* d'Emmanuelle Richard

Il convient de s'attarder dans ce troisième volet d'analyse non seulement sur l'analyse du roman ici objet d'étude mais aussi sur le parcours biolittéraire de cette auteure qui, née à Courcouronnes en 1985, a publié son premier roman à l'âge de 24 ans. *Selon Faustine* représente ainsi la première incursion d'Emmanuelle Richard dans l'univers romanesque à travers un roman adressé à un public adolescent. Puis, en 2014, elle publie son deuxième roman intitulé *La légèreté*. Il s'agit d'un roman toujours porté sur cette étape vitale que Proust (1919 : 161) décrivait comme un temps où, « tout entouré de monstres et de dieux, on ne connaît guère le calme. [...] Plus tard on voit les choses d'une façon plus pratique, en pleine conformité avec le reste de la société, mais l'adolescence est le seul temps où l'on ait appris quelque chose ». C'est alors dans ce contexte qu'Emmanuelle Richard dépasse le récit d'adolescence et qu'elle publie en 2016 *Pour la peau*, un roman qui a été très vite remarqué par la critique et qui a obtenu les prix Anaïs Nin et Marie Claire du roman féminin. Emmanuelle Richard esquisse dans ce roman le récit d'une passion, celle d'Emma, une jeune femme récemment séparée, pour E., un agent immobilier d'âge mur. Puis, elle publie *Désintégration* en 2018 et en 2020 *Les corps abs-tinents*, un ouvrage parsemé de témoignages sur l'abstinence sexuelle. De ce fait, et à la suite des thématiques abordées dans l'édifice romanesque d'Emmanuelle Richard, nous

pouvons affirmer que son parcours autofictionnel se trouve profondément marqué par ce questionnement inhérent à la place de l'individu dans les sociétés contemporaines à travers la mise en récit des rapports interpersonnels sous le prisme de la féminité. L'auteure présente ainsi une cartographie de l'existence au féminin dans l'objectif d'exposer des modèles auxquels se référer, car suivant l'auteure elle-même « ça [lui] aurait aidé à grandir, trouver un ensemble de personnages féminins » (Piot 2014 : en ligne). Le corps, le désir, la sexualité, la quête identitaire et le questionnement inhérent à la place de l'individu dans la société deviennent ainsi les enjeux majeurs de la réflexion dans l'édifice romanesque de cette jeune romancière.

Dès lors, nous pencher sur le quatrième roman d'Emmanuelle Richard nous permet de réfléchir autour d'un itinéraire autofictionnel qui met en exergue les problèmes survenus lors du déplacement social et de la quête de promotion sociale. Le roman est ainsi articulé autour de trois parties d'extension inégale et intitulées *Le monde*, *La haine* et *Horizon*. Au fil des pages, le dédoublement de la voix de la protagoniste, alter égo de l'auteure, permet de rendre visibles les problèmes les plus pressants dans le parcours ascensionnel des jeunes en France. Et, tout en s'inspirant du film franco-belge réalisé par Philippe Faucon en 2011 et intitulé *La Désintégration*, Emmanuelle Richard se sert de la stratégie discursive de l'intertextualité à travers le titre de son roman pour situer d'emblée le lecteur dans l'espace marginal d'un contexte banlieusard (Roux 2018 : en ligne) qui expose la problématique de l'intégration dans la société française. Le choix donc du mot *Désintégration* évoque ainsi ce terme utilisé dans les banlieues pour désigner le statut de ces jeunes qui ne se sentent pas intégrés dans la société. Il s'agit donc d'un mot polysémique qui se prête à réflexion, car la désintégration fait référence à la destruction et au chaos et, en même temps, la désintégration évoque une séparation nette entre le centre et la périphérie, entre ces individus suivant un parcours canonique et les Autres. À cet égard, il convient de rappeler l'explication sur le choix du titre donnée par l'auteure elle-même :

Il y a évidemment l'idée d'une désintégration intérieure, quand la narratrice tombe dans la haine et la honte et l'autodiscalification. Il y a la perte de sa propre identité, et après ça on peut aussi mener à l'idée des fantasmes des violences pures qui vont jusqu'à la décollation quand elle se met à haïr tout le monde. Et puis, il y a une dernière chose, c'est qu'après avoir essayé de cohabiter pacifiquement avec cette classe, cette élite parisienne, cette tentative échec [...] et au bout d'un moment il y a un renversement intérieur qui fait qu'elle va se mettre à rejeter en bloc cette classe-là (Roux 2018 : en ligne).

De ce fait, entamer la lecture de *Désintégration* permet de s'approcher d'une réalité mise en récit avec le lyrisme tragique évoqué par la clarté perçante du cri. Le parcours d'évolution identitaire de cette jeune femme visant la reconnaissance sociale se construit ainsi sur deux voix qui enracent le récit dans les séquelles de la précarité et du renvoi constant à l'altérité qu'elle représente pour le construit social qu'elle aspire à intégrer. De ce fait, nous ébaucherons dans un premier temps la cartographie de la rupture esquissée par la jeune narratrice et, par la suite, nous nous attarderons sur la traversée transfrontalière évoquée par la narratrice trentenaire.

3.1. La cartographie de la rupture

J'ai toujours eu l'aversion la plus profonde pour la soumission et la mendicité dans mon système qui est peut-être inapte ou inefficace et contre-productif mais demeure néanmoins le mien, car c'est ainsi que je me suis construite, ai appris à me protéger des injures et des coups et du reste et de tout, en général, avec l'idée qu'il y a toujours les seigneurs et les maîtres, les dominants et les dominés, quel que soit le champ des possibles ou d'études qui nous préoccupe, et que parmi les réflexes de survie les plus élémentaires il y a celui de ne jamais être en demande, de ne jamais rien laisser poudrer de ses besoins et manques et inassouvissements (Richard 2018 : 11-12).

Ces quelques mots d'Emmanuelle Richard situés au seuil du roman ici objet d'étude expriment avec force le sentiment d'inconfort et de profond malaise que la narratrice éprouve lorsqu'elle évoque rétrospectivement son processus de construction identitaire. La dimension sociale devient ainsi l'enjeu phare d'un édifice romanesque où la jeune narratrice représente les dominés et la narratrice mûre représente les dominants. C'est en représentant les deux faces de la médaille sociétale qu'Emmanuelle Richard dessine la cartographie d'une existence qui, profondément marquée par le travail acharné aussi bien du point de vue intellectuel que salarial, n'hésite pas à mettre en question le système de méritocratie en France.

Ces quelques mots exposent également la manière dont les blessures de l'enfance jalonent le discours d'une narratrice homodiégétique, alter ego de l'auteure, qui se sert de l'écriture pour « exposer une trajectoire, [pour] montrer d'où et comment le sujet s'en est sorti et ultimement [pour] témoigner du parcours de vie » (Dussailant-Fernandes 2020 : 18). Il s'agit d'une entreprise romanesque qui révèle, par conséquent, la fonction sociale de la littérature non seulement envers les autres, mais aussi pour le moi écrivain. De ce fait,

L'écriture du trauma est le lieu d'une mise en scène au sein de laquelle le sujet multiplie ses représentations. Comme le moi enfant qui s'est clivé lors de l'événement traumatique afin de séparer la partie survivante de la partie affectée, le moi adulte représente cette fragmentation faisant ressortir à nouveau la défaillance de l'être et les traces d'une réactivation traumatique (Dussailant-Fernandes 2020 : 281).

Le trauma vécu par la narratrice n'est autre que les séquelles de la précarité qui lui ont fait ressortir le besoin de trouver une place non seulement au sein de la société, mais aussi dans son for intérieur lui permettant de se sentir à l'aise avec soi-même. En effet, la narratrice expose fermement : « Je n'avais jamais eu le sentiment de vivre une vraie vie. C'était un fixatif auquel je n'avais pas accès. Je multipliais pourtant les tentatives pour sortir de moi-même en prenant des risques et en allant au-devant [...], puisque j'avais compris qu'ils ne viendraient pas à moi » (Richard 2018 : 15). C'est pourquoi il fallait « rompre pour 'se sauver', c'est-à-dire à la fois fuir et sauver sa peau, se sauver en rompant avec ce qui menace ou empêche d'exister » (Marin 2019 : 14). Dès lors, c'est en écrivant sur les blessures de son existence que l'auteure dévoile le processus de rupture envers son milieu d'origine à travers un langage poignant, empreint de colère et de lassitude, qui ne s'adoucit que sous la plume de la narratrice trentenaire qui, ayant atteint ses objectifs, vit dans un monde plus doux que la jeune narratrice qui peine à arrondir les fins des mois.

Le premier pas vers la conquête d'un espace à soi s'avère être la rupture avec son passé, avec ces camarades de classe qui lui rappelaient constamment qu'elle représentait l'altérité à leurs yeux. « Nous étions proches sans l'être, j'étais la fille bizarre et drôle qui ne se sentait bien nulle part sans l'exprimer, je n'avais pas trouvé d'endroit habitable » (Richard 2018 : 31-32) affirme la narratrice. C'est ainsi que la toile de la représentation se lève sur une fête d'anniversaire où l'auteure dessine la topographie existentielle des individus qui conformaient la mosaïque sociétale dont elle faisait partie mais d'où elle tentait d'échapper. La force discursive de la description de ces personnages réside dans la manière dont la narratrice évoque la relation dialogique existante entre « Eux. Les riches » (Richard 2018 : 16) et *moi*, qui « pensai[s] n'avoir à leurs côtés qu'une existence d'ectoplasme. Invisible » (Richard 2018 : 18). Il s'agit, par conséquent, d'une représentation romanesque du « partage manichéen du monde social [...] [qui] définit les limites de classe et les pose comme des barrières infranchissables » (Jaquet 2014 : 74).

L'auteure évoque ainsi les mécanismes de violence symbolique qui traversent les cloisonnements sociaux en fonction des origines. À ce sujet, il est fort révélateur de lire les épisodes qui illustrent la vie en collocation que cette jeune femme, ayant vécu en banlieue parisienne, partage avec des jeunes parisiens appartenant à un milieu aisé. C'est alors dans ce contexte que la narratrice remémore non seulement les différences existantes entre elle et ses colocataires, mais aussi avec les gens qui passaient à l'appartement et dont le « langage [lui] était autant étranger qu'abscons. Ils disaient parceque en détachant chaque syllabe et prononçaient toutes les liaisons » (Richard 2018 : 72). Le français lui était ainsi devenu une langue étrangère :

Ils articulaient des choses avec leurs bouches que je ne comprenais pas. J'articulais des choses avec ma bouche qu'ils ne paraissaient pas entendre. J'avais l'impression de m'évertuer à m'époumoner depuis l'intérieur d'un scaphandre. Je cessai d'essayer, délaissai progressivement le sourire japonais, me retranchai dans ma chambre. Quand je les croisais malgré tout au hasard du couloir, ils finissaient toujours par me dire Tu ne connais pas le Guggenheim, Tu ne connais pas les entretiens Hitchcock-Truffaut, Tu ne connais pas le cinéma des Cinéastes [...] sans tenter de m'apprendre, ce qui me faisait sentir idiot (Richard 2018 : 74).

La narratrice se trouve ainsi déplacée par les références culturelles et elle ressent la « distance de classe » (Jaquet 2014 : 142) dans la mesure où elle est constamment confrontée à l'altérité du monde bourgeois qu'elle aspire à intégrer. L'usage de la majuscule évoque, en outre, l'agressivité ressentie par la narratrice lorsque ces jeunes gens s'adressent à elle. De toute évidence, cet usage littéraire de la majuscule évoque l'impétuosité de l'émetteur du message, mais aussi la révolte du récepteur qui l'interprète. L'irascibilité de la narratrice se voit ainsi monter au fil des pages lors du parcours d'apprentissage et de travail d'adaptation qu'elle entreprend dans l'objectif de rattraper le retard acquis vis-à-vis de ses pairs nés dans la classe sociale qu'elle cherche à intégrer. Il s'agit, par conséquent, d'un cheminement personnel où la narratrice s'efforce de faire disparaître le fossé qui sépare l'identité d'accueil et l'identité d'origine. De ce fait, et à l'instar de Chantal Jaquet (2014 : 145-146),

nous pouvons affirmer que « l'abolition de la distance est ainsi vécue sur un modèle à la fois topologique et chronologique, de sorte que le parcours du transclasse est aussi bien un saut d'obstacle qu'une course contre la montre, un colmatage des trous que l'acquisition d'un savoir en accéléré ».

À ce stade de la réflexion il convient de signaler que, dans un premier temps, la narratrice n'éprouve pas un sentiment de jalousie envers cet Autre qui lui fait sentir qu'elle n'est pas à sa place. En ce sens, elle affirme :

Je ne leur en voulais pas de venir de familles plus aisées que la mienne. Je n'avais strictement aucun a priori à leur égard, aucun ressentiment de classe d'aucun point de vue. Je n'en voulais pas aux riches de l'être. L'essentiel des frustrations de mon court passé était matériel. Il tenait beaucoup à la peine que j'avais toujours eue d'entendre mes parents énumérer tout ce qu'ils n'avaient pas. J'avais souffert de les voir en souffrir. À cela pouvait occasionnellement s'ajouter le fait que, depuis que j'étais arrivée dans la grande ville, il m'arrivait de ressentir une honte diffuse dans nombre de lieux où je ne me sentais pas à ma place, voire, parfois, une honte violente dans certains quartiers, magasins. Mais ça restait épisodique, même si répété, et je pensais que c'était à moi de m'adapter, que c'est moi qui n'étais pas assez quelque chose. Les quelques situations d'infériorisation que j'avais connues jusque-là, je les attribuais à des individus, non à une classe (Richard 2019 : 49).

La souffrance se trouve ainsi être liée au « désir confus d'une autre vie, que présuppose l'orientation vers un modèle différent des modèles ambiants ne peut naître que s'il existe une insatisfaction, voire une souffrance » (Jaquet 2014 : 73). De toute évidence, la narratrice ne vit pas une adéquation satisfaisante à son milieu d'origine, car tout comme le signale Chantal Jaquet (2014 : 73) « l'individu pleinement intégré dans un ordre social ou familial n'a aucune raison de rompre ses liens ou d'aspirer à un ailleurs ». De ce fait, elle éprouve un sentiment de honte qui « repose le plus souvent sur l'imagination d'un regard extérieur désapprouvateur, de sorte que le sujet se voit avec les yeux qu'il prête à autrui et voudrait se cacher ou disparaître sous terre, mais il ne le peut, parce qu'il est scindé en deux : à la fois juge et jugé » (Jaquet 2014 : 167). La honte personnelle se voit ainsi nourrie d'une crainte intimement associée au regard que l'on porte sur soi dans la pérégrination de la trajectoire sociale. De ce fait :

La honte sociale est un affect paradoxal, car elle implique à la fois un détachement et un attachement par rapport au milieu d'origine : un détachement, parce que le sujet voit les choses avec un certain recul en se plaçant du point de vue supposé du milieu supérieur et en appliquant ses codes, et un attachement parce qu'il se sent comptable de ses parents et de leur environnement et qu'il endosse leurs prétendues fautes ou défauts, comme si c'étaient les siens ou comme s'il avait été irrémédiablement contaminé au contact de ceux qui sont des pestiférés sociaux. La honte témoigne d'un attachement sous forme de tache ou de tare. Elle prend appui sur une image dégradée de soi et des siens, une représentation confuse qui transforme un fait en faute, en niant sa nécessité pour faire comme s'il résultait d'un choix pleinement libre imputable à un agent responsable de ses errements (Jaquet 2014 : 169).

En somme, la honte sociale naît de l'inconfort et du malaise, de la frustration face à la différence ; « autrement dit, c'est la conversion d'un jugement ontologique en un jugement axiologique » (Jaquet 2014 : 170-171). Rappelons au passage que la honte sociale est redevable d'une hiérarchie des classes qui stigmatise les couches populaires. C'est pourquoi, pour transformer le sentiment de honte en fierté il faut inverser le stigmate et, pour ce faire, il faut se réconcilier avec son passé et accepter son identité multiple. C'est ainsi que « la tentative d'unifier sa complexion passe donc par la transformation du déchirement en intégration, au double sens du terme, intégration dans le milieu d'évolution, intégration de l'origine dans la trajectoire d'arrivée » (Jaquet 2014 : 196). L'évolution de cette haine de la classe monte de manière progressive au cœur du récit, notamment au chapitre 19 où la jeune narratrice trace son mécontentement et sa lassitude au fil de l'anaphore « je les hais » (Richard 2018 : 106-108) :

Je hais ces jeunes gens pour l'ampleur de leurs gestes tandis que je commence moi-même à rétrécir. Je les hais pour ce qu'ils représentent, c'est-à-dire une classe entière [...].

Je les hais pour tous les autres, les jeunes filles au magasin qui me parlent comme si j'étais leur domestique [...].

Je les hais pour leurs cous blancs à guillotiner pas plus pâles que le mien.

Je les hais pour les dizaines de rabaissements infligés au passé proche et au passé lointain.

Je les hais pour leur absence d'indulgence et d'objectivation, la conviction qui est certainement la leur d'être intrinsèquement supérieurs [...].

Je les hais pour le plus grand des passe-droits : la correction, la fluidité et la maîtrise de ce langage aseptisé et policé qui est norme dans les lieux dits d'excellence [...].

[...] Je les hais pour le fleuret et l'autosatisfaction du timbre de leurs voix.

Elle fait ainsi ressentir au lecteur la montée de la colère et de la haine jusqu'au point de redouter des limites établis par la narratrice lors de l'explosion de ces sentiments de rage, de souffrance et de rancœur issus de la fragilité économique. De même, l'usage de cette anaphore présente un élément d'intertextualité implicite qui évoque le célèbre *J'accuse* publié par Émile Zola (1889) dans l'objectif de dénoncer les injustices commises lors de l'affaire Dreyfus. C'est ainsi que la prise de position de la narratrice se nourrit de cette référence intertextuelle non seulement pour indiquer une source d'inspiration culturelle, mais aussi pour agir dans l'imaginaire du lecteur et donner plus de force à la dénonciation. De même, il convient de signaler les nombreux clins d'œil textuels qui renvoient à la musique française, notamment au rap et au hip hop, deux mouvements musicaux et culturels populaires. L'intertextualité devient ainsi l'un des enjeux esthétiques qui est mis en avant au sein du récit non seulement au fil des pages, mais aussi lors des références explicites que l'auteure situe à l'excipit du roman. Il s'agit, par conséquent d'un aspect stylistique non négligeable dans l'édifice romanesque d'une auteure qui utilise l'intertextualité pour explorer le réseau culturel de l'extrême contemporain.

3.2. La traversée transfrontalière vers une place à soi

La toile de la représentation évoquée par la narratrice trentenaire s'ouvre au deuxième chapitre avec une anaphore qui met l'emphase sur le moment où elle entreprend le chemin

de la projection ascensionnelle du point de vue socioculturel et personnel. C'est ainsi que la structure « je ne sais plus quand » (Richard 2018) rythme un chapitre qui fait le bilan, à l'âge adulte, des étapes qui ont marqué son chemin vers la réussite et le succès. La narratrice mûre, devenue romancière, se situe par conséquent dans une position privilégiée. C'est une narratrice victorieuse, parce qu'elle finit par trouver sa place et qu'elle se sent reconnue par son travail, alors que lorsqu'elle était arrivée à Paris le quotidien se dessinait autrement :

J'avais vingt ans. J'allais en cours. J'allais travailler avec la boule au ventre. Il fallait faire le chiffre. Il y avait des objectifs chiffrés heure par heure en plus des journaliers, et la peur de n'être pas conservée pendant ou après la période d'essai, plus celle subséquente de se retrouver à la rue et de devoir trouver des solutions d'urgence. Je m'astreignais à dépasser ma réserve et ma répugnance pour la vente, le fait de m'agenouiller devant des clients en surplomb pour prendre leurs mesures de jeans et de pantalons de costume. Sur la ligne 2, le matin, pour me rendre avenue de Ternes, les gens dans le métro étaient tellement propres et bien vêtus. À la fac, avenue Malesherbes, c'était pareil. J'arrivais en cours en uniforme noir de la tête aux pieds (Richard 2018 : 65-66).

En effet, si à son arrivée à Paris elle doit faire un travail de service pour arrondir les fins des mois et elle se trouve confrontée à la violence de classes, lorsque l'auteure met fin à l'aventure romanesque la narratrice est perçue comme une romancière célèbre qui ne ressent plus « le mépris permanent via le verdict économique » (Richard 2018 : 105). À cet égard, il convient de signaler qu'à l'instar de Clarie Marin (2022 : 11), la narratrice pense « la place comme la garantie d'une stabilité, d'une continuité, elle répond sans doute à un certain besoin d'ordre, de définition, de distinction » et, de ce fait, elle avoue avoir été « hantée par la question professionnelle depuis [s]es neuf ans. Elle [lui] était une angoisse sans nom » (Richard 2018 : 67). De ce fait, la haine de classe qui articule le discours de la jeune narratrice se transforme dans le discours de la voix mûre au seuil du sentiment de sécurité qui donne la liberté économique.

La mise en récit de l'itinéraire transclasse ici ébauché se trouve ainsi profondément marqué par une certaine aporophobie (Cortina 2017), car la différence et l'humiliation ressenties par la narratrice se trouvent intimement associées au facteur économique. De ce fait, c'est en situant la précarité financière au cœur du récit qu'Emmanuelle Richard expose la manière dont c'est « el pobre el que molesta, el sin recursos, el desamparado, el que parece que no puede aportar nada positivo al PIB » (Cortina 2017 : 14). La jeune narratrice se trouve ainsi dans l'ambivalence que le facteur économique évoque car, suivant les propos de l'auteure elle-même, « on est toujours le pauvre ou le bourgeois de quelqu'un d'autre » (Roux 2018 : en ligne).

À ce stade de la réflexion, et même si nous n'entrerons pas dans le débat conceptuel inhérent à cette terminologie, il convient de signaler que le sentiment de rejet intrinsèquement lié à l'aporophobie trouve son origine dans l'essence de l'être humain, car suivant les propos d'Adela Cortina (2017 : 73) :

Al parecer, las emociones que conducen a prejuicios raciales y culturales tienen su base en parte en emociones sociales que, desde el punto de vista evolutivo, servían para detectar

las diferencias que podían señalar un riesgo o un peligro, e incitar a retirarse o a agredir. Probablemente, estas reacciones consiguieron resultados favorables en las sociedades tribales de los orígenes y, aunque ahora en ocasiones no resulten favorables, nuestro cerebro lleva todavía esa maquinaria incorporada.

De ce fait, il convient de parler et de faire parler des références littéraires qui s'inscrivent dans la réflexion autour des problématiques les plus pressantes de nos sociétés actuelles pour prôner un espace de réflexion autour de l'innovation sociale. Penser ainsi l'itinéraire autofictionnel ici ébauché et aux conséquences personnelles de la traversée transfrontalière au cœur de la société permet, alors, d'inscrire notre réflexion dans les Objectifs de Développement Durable (ODD) et de présenter un cadre novateur de réflexion qui puisse contribuer à l'évolution des sociétés basées sur le dialogue, la tolérance et la solidarité. Du point de vue de l'auteure, nous pouvons également affirmer que le roman ici étudié relève de l'engagement littéraire dans la mesure où Emmanuelle Richard y expose une veine contestataire pour dénoncer le système de reproduction sociale et, par conséquent, l'illusion méritocratique (Guilbaud 2018).

4. Conclusion

Pour terminer et en guise de conclusion, nous pouvons affirmer que la littérature écrite en langue française dans l'extrême contemporain dessine une mosaïque littéraire composée des éclats de vie d'ici et d'ailleurs qui permettent d'aborder le champ de création non seulement dans sa dimension esthétique et littéraire, mais aussi dans sa portée éthique et sociale. Dès lors, se pencher sur l'analyse du roman à portée autofictionnelle ici objet d'étude nous a permis de rendre visibles les problématiques inhérentes à l'évolution du socle sociétal de nos jours. Nous avons ainsi esquissé le brassage terminologique abordant les phénomènes de mobilité de la population dans l'objectif de prôner l'option la plus à même, à nos yeux, pour se référer à cet ensemble d'individus qui se trouvent en déplacement social. De même, situer à la lisière de la littérature et de la sociologie l'analyse de ce roman permet de rendre compte de l'importance accordée au témoignage autofictionnel pour penser le construit sociétal et identitaire de l'Europe actuelle.

De plus, nous pouvons affirmer que la thématique abordée dans *Désintégration* s'inscrit dans la perspective ébauchée par Alexandre Gefen dans son essai intitulé *Réparer le monde – La littérature française face au XXI^e siècle*. En effet, le sujet ici objet d'étude évoque une réflexion sur l'aspect thérapeutique de la littérature de l'extrême contemporain qui se dessine dans le renouveau littéraire décrit par Gefen (2017 : 11)

Comme une manière de demander à l'écriture et à la lecture de réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle, de suppléer les médiations disparues des institutions sociales et religieuses perçues comme obsolètes et déliquescents à l'heure où l'individu est assigné à s'inventer soi-même. Sauver ou agir, même modestement, sur nos souffrances individuelles ou nationales, par la parole littéraire en tant qu'elle est adresse ou libération, par la fiction en tant qu'elle peut

mettre des mots sur le perdu ou l'indicible, chercher à cerner et à intervenir sur les blessures du monde, [lui] semble[nt] le mot d'ordre, souvent explicite, placé au cœur des projets littéraires contemporains (Gefen 2017 : 11).

C'est alors dans ce contexte et pour clore notre analyse que nous nous permettons d'affirmer que le parcours romanesque d'Emmanuelle Richard s'érige en exemple paradigmatique d'un corpus d'écrivains qui mettent en musique « l'émergence d'un modèle par lequel la littérature se justifie et se reconnaît, d'un paradigme par lequel elle propose un mode d'action et une forme d'insertion dans la société contemporaine » (Gefen 2017 : 11).

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERCA, Manuel (2017) : *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Jaén : Pálido Fuego.
- BALUTET, Nicolas (2019) : *Itinéraire d'un transclasse. Au centre de la marge*. Paris : L'Harmattan.
- CHAILLOU, Michel (1987) : « L'extrême contemporain, journal d'une idée ». *Poésie*, 41 : 5-6 [https://www.michel-chailloou.com/wp-content/uploads/LExtr%C3%A0me-contemporain.pdf ; 10/07/2022].
- COLONNA, Vincent (2004) : *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris : Tristram.
- CORTINA, Adela (2017) : *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. Barcelona : Paidós.
- DUSAILLANT-FERNANDES, Valérie (2020) : *Écrire les blessures de l'enfance. Inscription du trauma dans la littérature contemporaine au féminin*. New York : Peter Lang.
- GASPARINI, Philippe (2011) : « Autofiction et autobiographie ». *Tangence*, 97 : 11-24 [https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar.pdf ; 10/07/2022].
- (2008) : *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil.
- GAULEJAC, Vincent de (2016) : *La névrose de classe*. Paris : Petite Biblio Payot.
- GEFEN, Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Éditions Corti.
- GENON, Arnaud (2013) : *Autofiction : pratiques et théories. Articles*. Paris : Mon petit éditeur.
- GRELL, Isabelle (2018) : *Pourquoi Doubrovsky ?* Paris : Le bateau ivre.
- (2014) : *L'autofiction*. Paris : Armand Colin.
- GUILBAUD, David (2018) : *L'illusion méritocratique*. Paris : Odile Jacob.
- JAQUET, Chantal (2014) : *Les transclasses ou la non-reproduction*. Paris : PUF.
- JAQUET, Chantal et Gérard, BRAS (2018) : *La fabrique des transclasses*. Paris : PUF.
- JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine, VIOLLET (2007) : *Genèse et autofiction*. Louvain-La-Neuve : Académia Bruylant.
- LAGRAVE, Rose Marie (2021) : *Se ressaisir : Enquête autobiographique d'une transfuge de classe féministe*. Paris : La Découverte.
- LEJEUNE, Philippe (1975) : *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- MARIN, Claire (2022) : *Être à sa place*. Paris : Éditions de l'Observatoire.

- (2019) : *Rupture(s). Comment les ruptures nous transforment*. Paris : Le livre de poche.
- PARDO, Thierry (2015) : *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*. Québec : Les éditions du passage.
- PIOT, Marie (2014) : « Le rendez-vous du 07/04/14 avec Emmanuelle Richard, Jean Denizot et la session de Note Forget ». *France culture* [<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-rendez-vous/le-rdv-du-07-04-14-avec-emmanuelle-richard-jean-denizot-et-la-session-de-note-forget-1151176> ; 10/07/2022].
- PROUST, Marcel (1919) : *À la recherche du temps perdu. Vol. IV, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris : Gallimard.
- RICHARD, Annie (2013) : *L'autofiction et les femmes*. Paris : L'Harmattan.
- RICHARD, Emmanuelle (2020) : *Les corps abstinentes*. Paris : Flammarion.
- (2018) : *Désintégration*. Paris : Éditions de l'Olivier.
- (2016) : *Pour la peau*. Paris : Éditions de l'Olivier.
- (2014) : *La légèreté*. Paris : Éditions de l'Olivier.
- (2010) : *Selon Faustin*. Paris : L'école des Loisirs.
- ROUX, Charlotte (2018) : « Emmanuelle Richard : 'on est toujours le pauvre ou le bourgeois de quelqu'un d'autre' ». *Radio France* [<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/emmanuelle-richard-on-est-toujours-le-pauvre-ou-le-bourgeois-de-quelqu-un-d-autre-2293852> ; 10/07/2022].
- TODOROV, Tzvetan (2007) : *La littérature en péril*. Paris, Flammarion.
- VÉRON, Laélia (2018) : « Pourquoi se revendiquer 'transfuge de classe' alors qu'on ne l'est pas ? ». *Slate* [<http://www.slate.fr/story/169830/etre-se-revendiquer-transfuge-de-classe-chris-kev-adams-inegalites-sociales> ; 10/07/2022].
- VILAIN, Philippe (2009) : *L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Phillipe Sollers & Philippe Lejeune*. Paris : Les éditions de la transparence.
- ZOLA, Émile (1889) : « J'accuse. Lettre au président de la République ». *L'Aurore* [<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Zola-jaccuse.pdf> ; 10/07/2022].

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Doctora en Filología Francesa por la Universidad Autónoma de Madrid, Ana Belén Soto tiene una formación académica intercultural que le ha permitido enfocar su ámbito de investigación hacia el análisis de la literatura francesa y francófono contemporánea. Se interesa especialmente por la experiencia del desarraigo lingüístico e identitario, por los fenómenos ligados a la desterritorialización y por la elección voluntaria del francés como lengua de escritura en un corpus literario escrito por mujeres. En la actualidad es Profesora Contratada Doctora Interina en la Universidad Autónoma de Madrid y es miembro del Grupo de Investigación ELITE (Estudios de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa).

Fecha de recepción: 12-07-2022

Fecha de aceptación: 12-10-2022

APPROCHE DE LA CULTURE FÉMININE DANS L'AFRIQUE FRANCOPHONE

Justine Martin et Claude Duée
Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2021, 266 p.
(ISBN : 978-2-35260-003-9)

Margarita Alfaro Amieiro*
Universidad Autónoma de Madrid

Il s'agit d'un volume collectif réalisé par le groupe de recherche « Littérature et culture de la Francophonie » (LCF) de l'Université de Castilla-La Mancha, lié au Département de philologie moderne et dirigé par la Dr Claude Duée, professeure de littérature française à ladite université. Il s'agit d'une nouvelle contribution dans le prolongement d'un précédent volume intitulé *Approche de la culture et littérature féminines francophones sur le continent américain aux XXème et XXIème siècles* qui élargit la perspective déjà amorcée autour des études sur les femmes, la culture et la littérature, en se concentrant cette fois sur le continent africain. C'est donc une série de travaux dans le domaine de la culture, de la littérature française et des littératures francophones que ce Groupe de recherche réalise sur différentes manifestations thématiques depuis 2019, date de publication du premier volume, et qui aura bientôt un troisième volume sur les voix des femmes en Asie et en Océanie.

En particulier, cette publication offre au lecteur un ensemble de neuf études réalisées par des spécialistes de différents domaines artistiques et littéraires qui abordent la pertinence des voix et de la culture africaines d'un point de vue féminin. Les notions d'*afro-féminisme* et d'*afropéenne*, d'après Léonora Miano, servent de fil conducteur d'une étude à l'autre. On peut également observer la présence d'un thème commun, le regard anthropologique dans lequel l'objet d'étude entrelace unité et diversité, et où la trilogie Afrique-femmes-culture donne lieu à une nouvelle réflexion et à de nouvelles questions qui permettent d'établir un dénominateur commun qui unit les différentes œuvres : l'engagement social et la dénonciation des injustices que les femmes africaines ont subies du passé à nos jours. En outre, l'approche adoptée s'enrichit à la lumière des plus récentes réflexions publiées. Les auteurs et les éditrices se distinguent par leur capacité à montrer une nouvelle direction : l'identité

* **Adresse de correspondance** : Margarita Alfaro Amieiro, Dpto. de Filología Francesa. Facultad de *Filosofía y Letras C*/ Francisco Tomás y Valiente, 1. Campus de Cantoblanco, UAM, 28049 Madrid (margarita.alfaro@uam.es).

des femmes africaines se construit dans leur rapport à l'altérité, tant en Afrique que sur les autres continents. Leurs voix sont nos voix. Elles sont les voix d'un monde à construire.

De ce point de vue, nous observons que cette façon de travailler est très novatrice, car elle couvre un espace qui, bien qu'il dispose déjà d'études littéraires et culturelles sur des questions thématiques, a besoin néanmoins d'un esprit critique qui reflète la diversité des approches et les manifestations des artistes et écrivains liés à la francophonie en Afrique subsaharienne. Il ouvre donc une voie d'analyse critique-artistique et littéraire destinée à un lecteur curieux qui apprécie les questions qui sont d'une grande actualité dans notre société globale et interconnectée. L'intérêt s'articule et s'oriente sous divers aspects autour du corps et de la figure féminine et permet de réunir les problématiques les plus représentatives : analyse littéraire, audiovisuels, sculpture et photographie, parmi d'autres questions liées à l'expression en langue française en Afrique et à sa répercussion en Europe.

Par ailleurs, la richesse des auteurs et artistes invités souligne l'actualité de la Culture, au sens le plus large, et des Littératures francophones dans le cadre de la Littérature contemporaine, dont l'une des caractéristiques essentielles est son caractère interculturel. Les artistes et écrivains sélectionnés couvrent un large éventail de domaines : la diversité culturelle, la sculpture, la figure de la mère à travers les romans de fiction autobiographiques de Gaël Faye et Scholastique Mukasonga, le multilinguisme de Léonora Miano, la polyphonie d'Amandine Gay et les œuvres plastiques de Zanele Muholi et Aïda Muluneh. Et enfin, le témoignage africain de Le Clézio, qui, à travers ses personnages féminins, montre les violences et les injustices auxquelles la tradition africaine a soumis les femmes, ne pouvait manquer à cet échantillon. En somme, une vision multidimensionnelle et multiterritoriale. Si l'Afrique est représentée depuis la période coloniale par une forte tendance à la dystopie, nous pouvons déduire de cette étude qu'une nouvelle force émerge en faveur de l'unité, dont la colonne vertébrale est fournie par les femmes et la culture qui peut s'articuler autour d'elles.

L'organisation générale du volume comprend les chapitres suivants :

- La culture par la voix des femmes de l'Afrique francophone : identité et féminisme africain et afropéen (pp. 7-20) par Justine Martin.
- Témoignages et visions de femmes africaines (pp. 21-68) par Mar Pozuelo Castillo et Lulu Limu Aluba.
- Symboles et signifiés culturels dans les représentations africaines de la maternité et du couple primordial (pp. 69-102) par Javier García Bresó.
- L'image de la mère dans *La femme aux pieds nus et Petit Pays. Souvenirs d'enfance dans un contexte de guerre* (pp. 103-132) par María Teresa Pisa Cañete.
- Identités et multiplicités des langues et des cultures africaines dans *Rouge Impératrice* de Léonora Miano (pp. 133-176) par Julie Corsin.
- « J'ai découvert que j'étais noire quand ... » : la décolonisation de l'imaginaire chez les Afropéennes francophones dans *Ouvrir la voix* d'Amandine Gay (pp. 177-202) par Salah J. Khan.
- Penser/panser en images le corps de la femme noire africaine : les cas des photographes Zanele Muholi et Aïda Muluneh (203-222) par Martha Asuncion Alonso.

- Les Africaines de la littérature leclézienne : individualités ou symboles ? (pp. 223-256) par María José Sueza Espejo.
- Un imaginaire de la femme. Est-ce possible ? (pp. 257-266) par Laura González Rufo et Claude Duée.

En particulier, chaque chapitre est organisé en fonction du sujet qu'il traite, de telle sorte que chacun d'entre eux se limite à l'analyse de questions singulières qui couvrent un large éventail d'aspects. En outre, chaque contribution fournit une bibliographie d'orientation dans laquelle, en plus d'offrir une sélection appropriée de nature générale, à différentes occasions, on mentionne spécifiquement des revues spécialisées, des adresses de sites web et des documents audiovisuels ou électroniques de grande valeur car ils confirment la pertinence particulière des œuvres, en fonction des circonstances de nature sociale ou idéologique.

Dans son ensemble, ce choix permet au lecteur d'effectuer une lecture guidée et argumentée à partir d'une vision plurielle et en même temps détaillée de chacun des artistes ou écrivains proposés. Les différentes études, dans leur ensemble, offrent un panorama révélateur de la richesse des nuances et des aspects qui composent la situation littéraire et artistique actuelle de la francophonie dans une perspective africaine. Ainsi, en ayant le même fil conducteur en termes d'approche, il s'agit d'un volume qui permet d'établir facilement des connexions entre différentes questions thématiques et d'observer les différences et les analogies entre certains auteurs, ainsi qu'entre certains aspects artistiques.

Quant aux auteurs des différents chapitres, ils forment tous une pléiade d'onze chercheurs exceptionnels qui partagent les mêmes préoccupations scientifiques. Il faut remarquer: Justine Martin, Mar Pozuelo Castillo, Lulu Limu Aluba, Javier García Bresó, María Teresa Pisa Cañete, Julie Corsin, Salah J. Khan, Martha Asunción Alonso, María José Sueza Espejo, Laura González Rufo et Claude Duée. Il faut également souligner le travail rigoureux et minutieux que l'on peut déceler dans la cohérence de toutes les études et qui est réalisé par Claude Duée et Justine Martin, respectivement coordinatrice et membre de l'équipe, les deux éditrices du volume en question et qui assument le travail exhaustif de commenter les différentes contributions au début et à la fin du volume.

Dans l'ensemble, il peut être considéré comme un ouvrage collectif très utile ayant une approche des témoignages qui ont façonné la culture et la littérature francophones interculturelles au cours des dernières décennies. Tant la présentation d'une pluralité d'artistes et d'écrivains que l'approche méthodologique en font un volume de référence pour aborder l'étude de la culture féminine en Afrique francophone dans une perspective plurielle et une démarche holistique.

SWORD STONE TABLE: OLD LEGENDS, NEW VOICES

Editado por Swapna Krishna y Jenn Northington
New York, Vintage Books, Penguin Random House, 2021, 480 p.
(ISBN: 978-0593081891)

Claudia Carrión Molina*

Antonia Martínez Pérez

Universidad de Murcia

En julio de 2021 se publicó la antología *Sword Stone Table: Old Legends, New Voices*, editada por la escritora y periodista Swapna Krishna y por la editora Jenn Northington, una recopilación de dieciséis relatos cuyo título evoca desde un principio imágenes intrínsecamente relacionadas con el ciclo artúrico –la espada en la piedra, la Mesa Redonda– además de la intención de otorgar nuevos matices a las antiguas leyendas. El marco común de los dieciséis autores –de voces y orígenes tan diferentes– cuyas narraciones figuran en este libro, es pues la reescritura libre de una serie de mitos pertenecientes a esta materia, incluyéndolos en escenarios pasados, presentes y futuros, pero conservando la esencia que permite identificarlos.

La idea de *remaking* o reescritura no es exclusiva de nuestro tiempo, y el ciclo artúrico es particularmente rico como fuente de material primario. Esta antología se encuentra enmarcada en una ola de rescrituras modernas, mayormente anglófonas, como *Cursed* (2019) de T. Wheeler y F. Miller, *The Guinevere Deception* (2019), de K. White, *Once and Future* (2019), de A. R. Capetta y C. McCarthy, *Legendborn* (2020) de T. Deonn, *Half Sick of Shadows* (2021) de L. Sebastian, o *The Other Merlin* (2021) de R. Schneider, entre otras, y que han tenido una gran acogida entre el público. En ellas se nos presenta el mito artúrico *reimaginado*, con personajes que cambian de género, de cultura, de orientación sexual o que adquieren un mayor protagonismo. De igual modo, los personajes y los lugares míticos que aparecen en *Sword Stone Table*, presentan tantas facetas como relatos hay, cada uno tan auténtico como diferente de los otros.

Sword Stone Table está estructurada en un tríptico que separa cronológicamente los relatos entre aquellos que tienen lugar en un tiempo pasado indeterminado, un tiempo presente

* **Dirección para correspondencia:** Antonia Martínez Pérez, Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia (antonmar@um.es); Claudia Carrión Molina (claudiacarmen.carrion@um.es).

comprendido entre las últimas décadas del siglo XIX y la actualidad, y un tiempo futuro también indefinido. Tituladas *Once*, *Present* y *Future*, las tres partes parecen hacer alusión a otra reescritura artúrica: *The Once and Future King* de T.H. White, como puede verse también en los títulos de algunos relatos. Este conjunto de historias no se reduce a un solo género, sino que oscila entre fantasía, romance y ciencia ficción, con relatos tan inclusivos como originalmente escritos.

De igual manera, en las historias encontramos una mimesis de la sociedad y la cultura contemporáneas. Así, esta antología no solo reproduce la leyenda medieval clásica, sino que incluye ideas, sentimientos, comportamientos y preocupaciones propios del siglo XXI, como son el empoderamiento de la mujer, las relaciones *queer*, la lucha contra enfermedades como el VIH, o la inclusión de personajes de diferentes culturas y etnicidades –árabes, asiáticas, latinoamericanas, africanas, nativas americanas–.

También están presentes temas que se han tratado de forma constante en la literatura y que siguen siendo trascendentales hoy en día, como son el paso del tiempo, la búsqueda de un lugar en el mundo, o la mirada hacia el futuro. Así, muchos de los relatos contienen, de una forma u otra, reflexiones sobre el comportamiento y el pensamiento humano. En *Once*, sobre la relación con la naturaleza, nuestro lugar en la comunidad y la elección de nuestro propio destino; en *Present* la corrupción, la destrucción de otras culturas, el miedo al fracaso y a la pérdida; en *Future*, la obsesión con la riqueza y el consumo, la futilidad y lo efímero de la vida, y la búsqueda de superación de la naturaleza humana, la muerte y el dolor.

En definitiva, no cabe duda tras leer esta antología de que la materia artúrica continúa escribiéndose de forma activa y muy diversa. *Sword Stone Table* nos propone una nueva óptica de las antiguas leyendas: a través de los diferentes relatos, podemos observar las múltiples facetas de los personajes como si de un prisma se tratase, sin que las diferencias entre cada versión lleguen a contradecir la fuente común. El célebre Arthur toma la forma del rey Bear, de Arturo Reyes, de Artie Pendragon o de Arjun, con raíces latinoamericanas, hindúes o anisihinaabe, con un destino brillante, un propósito esperanzador o incluso mostrando su cara más oscura.

Tal vez uno de los aspectos más atractivos de *Sword Stone Table* sea su capacidad de complacer a un gran número de lectores por su gran diversidad, continuando así la universalidad y trascendencia atemporal de la leyenda en la cultura popular. Es también un ejemplo de la versatilidad de la reescritura, de su riqueza y alcance, y resulta una opción interesante para aquellos lectores que disfruten de una mezcla entre lo clásico y lo moderno. Su objetivo es reanimar la materia artúrica, devolver la vitalidad a unos personajes preservados en tinta y papel y verlos respirar en nuestro mundo. Pero también lo es, indudablemente, acercarla a la realidad del siglo XXI, incluyendo a aquellas personas que se han visto menos representadas en épocas anteriores, y que encuentran en esta antología un espacio para ser parte de ella.

BIBLIOGRAFÍA

KRISHNA, Swapna y NORTHINGTON, Jenn (eds.) (2021): *Sword Stone Table: Old Legends, New Voices*. New York: Vintage Books, Penguin Random House.

PAREMIAS. ESTUDIO LINGÜÍSTICO CONTRASTIVO FRANCÉS-ESPAÑOL

Lucía Navarro-Brotons

Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company (IVITRA Research in Linguistics and Literature. Studies, Editions and Translations), 2022, 186 p.

(ISSN: 2211-5412)

Elena Macías Otón*

Universidad de Murcia

La obra de Navarro-Brotons aborda un estudio contrastivo de paremias en francés y en español analizadas desde diversos puntos de vista, todos ellos integradores de un conjunto sabiamente armonizado. En el estudio se concede un lugar primordial a la construcción sintáctica de las unidades paremiológicas con el objeto de determinar las características formales y sustanciales que alejan o acercan las estructuras en las dos lenguas de análisis.

La autora, Lucía Navarro-Brotons, es doctora en Traducción e Interpretación por la Universidad de Alicante y profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha Universidad desde el año 2011. Sus líneas de investigación son la fraseotraducción, la fraseodidáctica, la traducción audiovisual y la accesibilidad. Es autora de numerosos artículos de revista y capítulos de libro en estas temáticas. Además, ha coeditado el libro titulado *Fraseología, variación y traducción* (Peter Lang, 2016) que analiza el panorama de la fraseoparemiología desde una perspectiva multilingüe y multidisciplinar.

En esta obra que aquí se reseña, Navarro-Brotons presenta un estudio lingüístico que parte de los inicios de la paremiología y de la paremiografía para llegar al detalle de las unidades paremiológicas y su comportamiento en el ámbito traductológico. El estudio de las características lingüísticas de las paremias en francés y en español se ha realizado sobre la base de dos estructuras (*a/à* y *quien/qui*) siguiendo las propuestas metodológicas de Mirella Conenna y Maurice Gross a partir de unas tablas que reagrupan las paremias con características similares.

Los objetivos de la obra son examinar, por un lado, el tratamiento lexicográfico de las paremias en diccionarios sintagmáticos y, por otro lado, comprobar las características sintácticas de las paremias y sus variantes; todo ello con la intención de aplicarlo en el ámbito traductológico. El estudio resultante es pues un análisis histórico, lexicológico, sintáctico y traductológico de paremias en francés y en español. La obra se compone de una introduc-

* **Dirección para correspondencia:** Facultad de Letras, C/Sto. Cristo, s/n. Murcia 30001 (emacias@um.es).

ción y siete capítulos organizados en tres partes. La primera parte titulada «Contextualización histórica y datos lexicográficos» engloba los capítulos primero y segundo. La segunda parte, que lleva por título «Análisis lingüístico de paremias», comprende los capítulos tercero, cuarto y quinto. Por último, la tercera parte denominada «Variación paremiológica» incluye los dos últimos capítulos, el sexto y el séptimo.

La «Introducción» (pp. 1-12), redactada tanto en inglés como en español, presenta un interesante recorrido por la literatura paremiológica —desde Bally (1909) hasta autoras más recientes como Sevilla (2003)— y recoge aportaciones sobre la definición de unidad fraseológica, la dinámica de su semántica y los diferentes tipos de paremias. En este sentido, Navarro-Brotons considera las paremias un tipo de unidad fraseológica siguiendo el modelo de subdivisión en esferas de Corpas (2003).

En el primer capítulo, titulado «Paremiografía y paremiología en España y en Francia: Breve recorrido histórico» (pp. 15-37), se expone la historia de la paremiografía y de la paremiología francesas y españolas con referencias a las obras más representativas desde la Edad Media al s. XXI. Destaca el exhaustivo catálogo de compilaciones de paremias y la riqueza científica que acompaña a las referencias inventariadas.

El capítulo segundo se titula «Las paremias en los diccionarios» (pp. 39-69) y aborda el estado actual de la paremiografía a partir de un análisis lexicográfico de diccionarios generales y especializados, monolingües y bilingües en la combinación francés-español. Las paremias se han organizado en un corpus creado a partir del *Refranero Multilingüe del Centro Virtual Cervantes* y los diccionarios *Selección de refranes y sentencias francés-español I y II* y *Dictionary of European Proverbs*. Los diccionarios se han evaluado teniendo en cuenta la información contenida en su superestructura (guía de uso, selección, abreviaturas, referencias, etc.), en su macroestructura (registro y etiquetado de la paremia) y en la microestructura (información gramatical, variedades, contexto, correspondencias, etc.).

El capítulo tercero aborda el «Análisis sintáctico de paremias francesas y españolas: Aproximación según el *lexique-grammaire*» (pp. 73-83) y presenta la metodología del estudio contrastivo fundamentada en las teorías de Maurice Gross (*lexique-grammaire*, 1975) y Mirella Conenna (*lexique-grammaire des proverbes*, 1988) que delimitan el marco gramatical del estudio. Gross en su análisis del *lexique-grammaire* estudia el empleo del léxico dentro de las estructuras de las frases estableciendo tres secciones: frases simples, frases fijas y frases nominales con verbos soporte. Por su parte, Conenna integra las paremias en una serie de estructuras léxicas para subrayar el vínculo entre la palabra y el significado. Concluye la autora que estos estudios abren la puerta a aplicaciones de autómatas finitos a textos informatizados y en estudios de concordancias donde se compruebe el papel sintáctico de ciertas palabras en la paremia.

El capítulo cuarto, dedicado a «Las estructuras *a/à*: A buen entendedor, pocas palabras/à bon entendeur salut!» (pp. 85-108), ofrece una descripción y un análisis sintáctico de las paremias españolas y francesas que comienzan por la preposición *a/à* a partir de tablas inspiradas en el *lexique-grammaire* de Gross (1975). Las paremias se han organizado en dos grupos para su análisis: paremias nominales y paremias verbales. Este análisis cuantitativo y cualitativo arroja datos sobre la presencia de determinadas categorías gramaticales en las paremias francesas y españolas y sobre el comportamiento de estas categorías en las dos lenguas contrastadas.

En el capítulo quinto, denominado «Las estructuras quien/qui: Quien fue a Sevilla, perdió su silla/qui langue a, à Rome va» (pp. 109-122) se aporta una descripción y análisis sintáctico de las tablas inspiradas en el *lexique-grammaire des proverbes* de las paremias francesas y españolas de las estructuras *qui/quien*. En cuanto a las paremias españolas, se distribuyen en dos grupos: paremias cuya oración subordinada ejerce una función distinta del sujeto (20 paremias) y paremias cuya oración subordinada ejerce función de sujeto (215 paremias). Las paremias francesas (183 en total analizadas) se ha organizado en dos grupos igualmente: paremias que empiezan por *qui* y que no tienen antecedente, tipo: *qui aime bien, châtie bien*; paremias que utilizan el pronombre *qui* con antecedente explícito, tipo: *qui cherche, trouve*.

En el capítulo sexto, denominado «Variación paremiológica» (pp. 125-141), tras analizar las propiedades de las unidades fraseológicas, se estudian las paremias desde dos puntos de vista: el sintáctico, con sus variantes paradigmáticas a partir de los resultados de las tablas del *lexique-grammaire*; y el semántico, con el fin de obtener variantes parasinónimas. En total, las variantes analizadas son las siguientes: ortográfica o morfológica, morfosintáctica, léxica, variación del orden de los elementos, variación por omisión o ampliación, y parasinónima. Este análisis arroja como conclusión que más del 50% de las paremias francesas y españolas poseen al menos una variante y la existencia de paremias fronterizas entre sintácticas y parasinónimas. La autora resalta como una de las causas de estas modificaciones la transmisión oral a lo largo del tiempo.

Por último, en el capítulo séptimo «Paremias y traducción: Correspondencias» (pp.143-155) se analiza la traducción de las paremias y se proponen los tipos de correspondencias paremiológicas de forma detallada y rigurosa partiendo de los tipos propuestos por Sevilla Muñoz (2000) y por Lacavalla (2007). Navarro-Brotons propone siete tipos de correspondencias traductológicas entre los enunciados paremiológicos: semánticas; semánticas y léxicas parciales; semánticas y léxicas totales; semánticas y sintácticas; semánticas, sintácticas y léxicas; semánticas, sintácticas y léxicas totales; sin correspondencia. Concluye la autora que la correspondencia semántica es la que destaca en un mayor número de uso respecto al resto.

La obra se cierra con unas conclusiones en las que se evalúa el estudio como un primer paso hacia la realización de un análisis sistemático, sintáctico y transformacional dentro de moldes paremiológicos aplicables a la traducción automática y a otros ámbitos de la lingüística aplicada. Aspecto este muy interesante por su enorme utilidad en ámbitos profesionales que requieren un alto grado de especialización.

La lectura de la obra descubre la riqueza de una disciplina apasionante que con seguridad cautivará el espíritu intelectual de aquellas personas curiosas e interesadas no solo por la paremiología sino también por la lengua francesa y por la española. Los ejemplos aportados en la obra han sido exquisitamente seleccionados y con su contraste se aprende y se disfruta de la lengua.

BIBLIOGRAFÍA

MOGORRÓN HUERTA, Pedro *et al* (2016): *Fraseología, variación y traducción*. Nueva York: Peter Lang, Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation.

LA LOCURA CELESTIAL DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Salvador García Jiménez
Berlín, Iliada Ediciones, 2021, 254 p.
(ISBN: 979-8778849082)

Manuel Martínez Arnaldos*
Blanca Escobar Mengual**
Universidad de Murcia

En un sugestivo y muy elaborado quehacer narrativo, incardinado en el proceso psicoanalítico de la introyección y en concordancia, a la vez, con la identificación proyectiva, Salvador García Jiménez asimila y fantasea con el particular modelo que nos ofrece la figura de San Juan de la Cruz. La personalidad y el temperamento de éste queda enmarcado por una serie de identificaciones psíquicas, subjetivas y objetivas que determinan una adecuada interpretación por parte del lector de tan enjundioso fraile; así como la impronta y naturaleza de su producción literaria que transita oportuna y seductora a lo largo de todas las páginas del libro. Un proceder literario que afecta, por una parte, al manejo de la extensa bibliografía existente, sin descartar, suponemos, algún tratado hagiográfico, en torno a la vida y obra de San Juan de la Cruz, y, por otra, en referencia al estilo; por cuanto nuestro autor procura una vinculación con el imaginario renacentista en lo que atañe al prototipo de escritura, ya sea en la conformación sintáctica, morfológica, léxica, o retórica (destacando los numerosos recursos o figuras retóricas que inundan al texto). Faceta que pone de relieve la versatilidad escritural de S. García Jiménez a la hora de novelar biografías de distintas épocas. Pero a la par que se desarrolla la ficción sobre la vida de San Juan de la Cruz, a través de sus andanzas religiosas y aventuras espirituales subyace, con interés no desprovisto de rigor histórico, un rico patrimonio cultural, “turístico” y social de indudable atractivo para el lector.

Consideraciones generales que, en el caso que nos ocupa, adquieren singularidad narrativa en tanto que S. García Jiménez, según la aludida identificación proyectiva, asume o se asimila la función de sujeto narrador respecto al Otro (San Juan de la Cruz). Y mediante un procedimiento circular narrativo permite al lector un mejor conocimiento de la trama o distorsiones temporales de las diversas peripecias en las que el fraile se ve envuelto. Ya sea anticipando algunos episodios (prolepsis narrativa) o bien posponiéndolos (analepsis o

* Facultad de Letras. Universidad de Murcia (mmarnald@um.es).

** Facultad de Letras. Universidad de Murcia (blanca.escobar@um.es).

flash-back). Técnica con la que consigue transmitir su propia visión ante otras estimaciones biográficas. Explora el marco de lo real histórico y ensancha el entorno de lo imaginable.

En la ciudad de Úbeda, con fechas del 29 de septiembre y 14 de diciembre de 1591, se abre y cierra el círculo del relato. El cual se configura como una especie de corona en la que se insertan, a modo de elocuentes estrellas, diecisiete apartados con su correspondiente cronología. Apartados en los que se advierte la habilidad estilística y conceptual de S. García Jiménez para acogerse a rasgos que encontramos en el Expresionismo alemán, de las primeras décadas del siglo XX, en los que prima la expresión de los propios sentimientos, tales serían la soledad y la amargura, como reflejo del mundo interior de Fray Juan, tanto o más que la realidad objetiva. Lo que se compagina con notas renacentistas como la belleza idealizada o los espacios bucólicos e idílicos.

Evocaciones, ensoñaciones, temores y dudas, aflicción y tristeza, embargan a Fray Juan según constatamos en los tres primeros apartados: «El mar, una sola lágrima de Dios» (Úbeda, 29 de septiembre de 1591), «Coro de naufragos» (Puerto de Cádiz, 10 de julio de 1591), y «El último sueño: *Cántico en Nueva España*» (México, 16 de octubre de 1591). En ellos, enfermo y próximo a la muerte, confinado en una angosta celda, rememora oprobios e injusticias padecidas, y la preocupación por el «destierro» a las Indias que se le impone. Un viaje a tierras desconocidas que, por los excesos de la fiebre que padece, le llevan a soñar en las penalidades de la travesía marítima y en cómo serán las nuevas tierras a las que arribe, y que no son otras que las de México. Las cuales, en el onirismo que le atenaza, son descritas con un ritmo narrativo ágil y exuberante retórica, afín a su estado de ánimo y peculiaridades de la Nueva España (nombres de aves y árboles exóticos, y lugares típicos), en una mezcla de ilusión y realidad.

Y tras el delirio, preludio de su muerte, en los apartados siguientes se impone la realidad de sus vivencias de forma alternativa en el círculo del relato. Así, en «Tentaciones del nardo» (Caravaca, noviembre de 1579) hallamos a Fray Juan camino de Caravaca de la Cruz, requerido para realizar un exorcismo a una monja. Pero a diferencia del aludido ritmo narrativo fulgurante de los dos apartados anteriores, en el presente, y en los sucesivos, la narración se atempera y acomoda, en pertinentes ocasiones, a la lengua natural y a la romance de la época, en la que destacan textos latinos que confieren una cierta adecuación al sentido socio-religioso y caracterización renacentista en tránsito hacia el Barroco.

Inicia, pues, Fray Juan el camino, en compañía de Fray Inocencio de San Andrés, «Después de calarnos los sombreros y empuñar los báculos, con el Breviario, dos panes y cuatro granadas que nos sabrían a maná en la taleguilla...» (pp. 33-34). Un peregrinar hacia Caravaca, narrado a modo de aventura por las incidencias que padecen. Siendo de interés, para biógrafos y lectores, el trayecto o ruta «turística» que nos ofrece S. García Jiménez, conector de la zona geográfica, asumiendo, en este caso, la condición de autor implícito que modela sutilmente al narrador. Por lo que al no recordar Fray Juan el trayecto a seguir, una vez pasado Beas del Segura, es «informado» con breve y peculiar descripción de los lugares a proseguir: Hornos del Segura, Santiago de la Espada, Nerpio, Sabinar, Calar de la Santa, y Archivel. Y una vez coronado el cerro de la Cueva del Moro, divisan el castillo-fortaleza de Caravaca. Llegados a Caravaca visitan el convento de las hermanas carmelitas, donde procede al exorcismo de una hermana profesa y a la posterior confesión de las hermanas. Se

hospeda en una humilde vivienda próxima al lugar donde se baña el *Lignum Crucis*. Funda el convento de los carmelitas descalzos y se dirige a adorar, en la iglesia del castillo, a la Santísima y Vera Cruz. Una villa apreciada por Fray Juan que visita en siete ocasiones y que le sirve de inspiración, pues comprueba «que el azul del cielo de Caravaca era más tierno y brillante que el de Castilla y Andalucía.» (p. 53).

De nuevo en la región de Murcia, pero ahora en Murcia capital, en septiembre de 1585, en el apartado «Ana de la Trinidad», encontramos a Fray Juan para comprobar la denuncia que dos hermanas del convento de Beas de Segura formulan contra la hermana Ana de la Trinidad, ante la Inquisición o tribunal del Santo Oficio de Murcia. Un apartado que se abre con el texto del alegato de las denunciadas que constituye un ejemplo de la destreza y sensibilidad descriptiva de S. García Jiménez a la hora de exponer, con un fino erotismo verbal, el tránsito de lo humano a lo divino, de lo corporal a lo espiritual, de lo erótico a lo místico. Una vivencia erótica como experiencia interior en busca del Amado.

En el apartado siguiente se hace referencia a la macabra búsqueda de calaveras que luego los frailes piensan destinar a cuencos para beber y a las rígidas reglas que se imponen, entre ellas las del silencio, según el libro de San Juan Clímaco «*Scala Paradisi*», lo que tiene lugar en Durango (Ávila), (28 de noviembre de 1568). Mientras que en el apartado «Creen que una capa blanca es para levitar» (Los Mártires, Granada, octubre de 1582), se da noticias sobre levitaciones, como la atribuida al franciscano Fray Andrés de Hibernón, que moraba en el monasterio de Santa Ana de Jumilla, al que tiraban piedras para que bajase, pues su vuelo de levitación era muy alto. Un rasgo que presta humor e ironía al relato.

Un proceder narrativo que conexiona y regula el proceso discursivo del relato mediante la enunciación que subraya los factores de tiempo y espacio, se advierte en los apartados; «Tres fechas en la piedra rosada» (1564, 24 de marzo, 1568), y «Escuchando una voz lejanísima» (Medina del Campo, 28 de agosto de 1560). Mientras que en el primero encontramos a Fray Juan, estudiante en Salamanca, recibiendo las enseñanzas, en especial, de Fray Luis de León; en el segundo, el narrador Fray Juan cede la voz indirectamente a su hermano, para que éste nos informe sobre la niñez de Fray Juan en Fontiveros, Muriel, y Medina del Campo.

El fino erotismo cuasi extático, a propósito de los tormentos físicos que sufre Ana de la Trinidad, se acentúa en un paroxismo extremo tendente al sadismo en el caso de Fray Juan, que es sometido a múltiples disciplinas y vejaciones, en presencia de toda la comunidad religiosa, por la insidia del Padre Maldonado y el Padre Tostado, al perseverar en sus creencias sobre la regla de los carmelitas descalzos, se nos expone en «Zarzal de acero» (Toledo, 1578). Por su inquebrantable decisión es encerrado en una inmunda celda de la que consigue escapar una noche. Tras su huida se refugia en el convento de las carmelitas de San José. Es llevado a un hospital para que le curen las heridas y luego reposa, algo más de un mes, con el temor a ser descubierto, en los aposentos de su benefactor don Pedro de Mendoza, canónigo de la Santa Iglesia de Toledo, quien posteriormente le lleva a visitar al Greco para poder contemplar su pintura. Un pasaje trepidante de connotaciones filmicas; emparentado en sus inicios a una secuencia de cine negro o de terror, que se atenúa o ralentiza con el fundido encadenado, o mejor diríamos cortinillas, que suponen los versos alusivos a la fuga, y que finaliza con la feliz estancia en casa de don Pedro de Mendoza y la admiración del color y «mística» luz del cielo de los óleos del Greco

El liberalismo y tolerancia religiosa que anidan en Fray Juan, frente a los excesos inquisitoriales de la época, se corrobora, en fechas previas a su muerte, por la absolución que concede a una mujer adúltera («Terciopelo ajado», Úbeda, 25 de noviembre de 1591). Un carácter comprensivo y altura de miras que es consustancial a la condición humana y espiritual de Fray Juan, como se nos muestra en el apartado «Tinta para delirios» (Granada, 1580). Si, por un lado, no son muy de su agrado los versos leídos por Góngora durante una velada a la que es invitado, por otro no tiene el menor reparo en valorar y quedar fascinado por los libros ocultos de la biblioteca de don Diego Hurtado de Mendoza, escritos por árabes, como, por ejemplo, *La perla preciosa* del morisco murciano Ibn Arabí. En «Los dioses parleros» (Baeza, 26 de febrero de 1579), Fray Juan acude a Baeza para atender a los numerosos frailes afectados por la epidemia de un «catarro maligno». Por lo cual se dirige a la Universidad en busca del doctor Huarte de San Juan, para que atienda a sus frailes. Un médico por el que no siente especial simpatía, pues a modo de pago por sus curas exige a Fray Juan que le «explique su experiencia sobre la fisiología del éxtasis, porque Vuestra Reverencia ha sido testigo de más raptos que nadie.» (p. 189). En mayo de 1585, Fray Juan asiste al Capítulo de Lisboa («Navegação pello ceo»). Circunstancia que comporta una deliciosa descripción desde su salida de Sevilla y los lugares y ciudades por las que pasa (Córdoba, Llerena, Badajoz, y Yerves) hasta llegar a Lisboa. En ella se encuentra con el Padre Gracián, también asistente al Capítulo, y se nos exponen todas las vicisitudes y controversias que tienen lugar durante la celebración del Capítulo. Y un vivo contraste se nos presenta en el siguiente apartado «L'altra fiamma viva» (Monte Paloma - Murcia -, abril de 1578), por medio de los más insólitos delirios, en ocasiones provistos de humor, como la imaginaria entrevista de un ermitaño con Felipe II; un eremita de origen italiano que recalca en una ermita del Reino de Murcia, y en cuyo oratorio esculpe una imagen de la Virgen a la que llamó Paloma.

En los apartados finales, «Que le di a la caza alcance» (Úbeda, 10 de diciembre de 1591), enfermo y cercano a la muerte, rememora las insidias que sufrió por parte de Fray Juan Evangelista, elocuente predicador, quien le recrimina faltas y pecados no cometidos (algunos de matiz erótico); lo que acrecienta su dolencia física y angustia espiritual. Y se cierra el círculo vital y narrativo en torno a San Juan de la Cruz en «Alba y Úbeda». En Úbeda fallece el 14 de diciembre de 1591 recordando a la Madre Teresa y a unos versos de su *Cántico* que apenas puede pronunciar. Y fechado en Alba de Tormes, el 26 y 27 de septiembre de 1582, se reproduce su última carta a Jesús o testamento vital.

Un conjunto de apartados que de manera deliberada hemos anotado y descrito sucintamente en su totalidad, puesto que presentan similitudes o analogías en el interior del mismo círculo o circuito comunicativo. Ya sea, como antes hemos anotado, por medio de analepsis o de prolepsis que dinamizan el relato. Apartados que con un adecuado rigor crítico-literario debemos calificar de motivos o unidades temáticas menores por su estrecha relación con el tema que nos propone S. García Jiménez. Unos motivos que por su reiteración ayudan a la mejor comprensión del espíritu místico de San Juan de la Cruz. Motivos que, con destreza, son expuestos de forma dinámica o bien estática (pausas descriptivas). Motivos que desde una perspectiva psicoanalítica son un impulso anímico del subconsciente o ensoñaciones de Fray Juan, por lo que éste se convierte en un símbolo condensado por sus múltiples relaciones y vivencias.

Motivos, pues, que en su mayor o menor autonomía componen el tema. Pero, a la vez, suponen un rico sustrato enciclopédico que aporta la máxima verosimilitud e historicidad a la biografía novelada de San Juan de la Cruz. Los nombres de afamados literatos de la época, de ciudades y espacios geográficos, expresiones y vocablos específicos del periodo tratado esmaltan las páginas del libro confiriendo erudición y deleite para el lector. Obra imprescindible para una renovada y enjundiosa interpretación de San Juan de la Cruz y de su época.

*EL PERLEONE DE RUSTICO ROMANO: UN
CANCIONERO DE LA NÁPOLES ARAGONESA.
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA*

Francisco José Rodríguez Mesa
Granada, Comares, 2021, 272 p.
(ISBN: 978-84-1369-185-5)

María Valero Redondo*
Universidad de Córdoba

En la segunda mitad del siglo XV, durante el reinado de Ferrante I, segundo de los soberanos de la casa de Aragón, surge en Nápoles el primer cenáculo de poetas que imitan las formas métricas y las temáticas de la poesía de impronta petrarquista que, desde hacía décadas, ya se había consolidado en otras cortes de la península italiana. Los primeros estudiosos que se hicieron eco de la producción de estos autores¹ bautizaron a esta pléyade con la denominación de líricos de la vanguardia napolitana o poetas de la vieja guardia aragonesa, precisamente, para distinguirlos de aquella segunda generación (protagonizada esencialmente por Sannazaro y el Cariteo) que, habiendo consolidado ya los tonos propios de la poesía culta de origen toscano, llegó a su plenitud en las primeras décadas del siglo XVI.

Los principales exponentes de estos líricos de vanguardia fueron Giovan Francesco Carracciolo, Giovanni Aloisio, Pietro Jacopo De Jennaro, Giannantonio de Petrucciis, Francesco Galeota y Giuliano Perleoni. A casi todos ellos, la crítica había consagrado ya estudios de mayor o menor envergadura y casi todas las obras de estos autores contaban ya con ediciones, más o menos actuales, que ponían las rimas a disposición del público interesado. Decimos “casi” porque en este panorama hermenéutico y ecdótico seguía habiendo una excepción altamente significativa: la obra de Giuliano Perleoni, más conocido por el sobrenombre académico de Rustico Romano, seguía sin editar y, además, pocas noticias y poco fiables se

* **Dirección para correspondencia:** María Valero Redondo. Dpto. de Filologías Inglesa y Alemana, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Córdoba. Plaza del Cardenal Salazar s/n. 14071 Córdoba (L82varem@uco.es).

¹ Si bien en algunos estudios de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX (como los de Percopo 1894 o Croce 1921) se hacen alusiones puntuales a algunos de estos poetas, no será hasta mediados del siglo pasado cuando, a raíz de la publicación de la monografía que María Corti escribió acerca de Pietro Jacopo De Jennaro (1956), se consolide una postura analítica sistematizada de estos autores. Más allá de la obra de Corti, es esencial la monografía de Marco Santagata (1979) sobre el panorama de la lírica napolitana en época aragonesa.

conocían tanto de las características de su extenso cancionero como de las circunstancias biográficas que rodearon la existencia del poeta.

Para colmar esta injustificable laguna, desde hace algunos años, Rodríguez Mesa ha dedicado varios estudios de relevancia a distintos aspectos que tienen que ver tanto con la conformación y con la estructura del *Perleone*, cancionero de Rustico Romano, como con la función que este poeta desempeñó en el seno de la pléyade de los líricos de vanguardia (véanse, Rodríguez Mesa 2013, 2014, 2016, 2020). Como necesario culmen de esta línea de trabajo, hace unos meses aparecía en la editorial granadina Comares la edición crítica del cancionero de Giuliano Perleoni al cuidado del mismo estudioso.

El volumen, que cuenta con casi trescientas páginas, se estructura en torno a los dos grandes bloques que ya se indican en el título: un amplio estudio preliminar, destinado a contextualizar tanto la obra como al autor en el seno de las tendencias poéticas napolitanas e italianas de la segunda mitad del *Quattrocento*, y la edición crítica propiamente dicha del cancionero de Rustico.

El estudio preliminar se articula en cuatro secciones, que abordan otros tantos aspectos que el lector o el estudioso interesado en la obra de Perleoni o en la poesía de la Nápoles aragonesa debe conocer para poder entender en su globalidad determinadas cuestiones que tienen que ver con los textos recogidos en el cancionero y con el modo en que estos se presentan.

La primera sección se titula “La Nápoles aragonesa y los líricos de la vieja guardia”. En ella, Rodríguez Mesa lleva a cabo una extraordinaria síntesis de las principales características que marcaron la tónica de las letras napolitanas como consecuencia de la llegada al trono de la casa de Aragón. Así, mientras en el resto de cortes de la península italiana se recuperaban e imitaban –con mayor o menor fidelidad– los principales filones poéticos que surgieron en Toscana en el siglo anterior, la cultura de la corte de Alfonso el Magnánimo fue poco permeable a los gustos italianos y albergó principalmente a poetas ibéricos que cultivaban metros y temáticas similares a los compuestos en Castilla o en Aragón². El punto de inflexión de esta tendencia se produce en 1458, año del fallecimiento de Alfonso V y de la subida al trono de su hijo, Ferrante I, que, aunque nació en Valencia, se educó íntegramente en Nápoles, motivo por el cual desarrolló una sensibilidad más acorde con el gusto italiano de la época que la de su padre. Como consecuencia de este hecho, en los primeros años de su reinado, la corte y, en general, el panorama lírico napolitano comienza a abrirse a tendencias que, en ese momento, ya podían considerarse panitálicas. Entre estas tendencias, la poesía culta en lengua italiana a imitación de los modelos petrarquista y toscano del siglo anterior comienzan a abrirse paso con fuerza hasta que llega a consolidarse una pléyade de poetas que reproducen estos tonos y que, por lo general, se encuentran vinculados al círculo de Federico de Aragón, hermano de Ferrante.

Tras el establecimiento de este panorama general, en la segunda sección, Rodríguez Mesa aborda la figura de Giuliano Perleoni. De antemano, cabe destacar la dificultad de la labor que se pretende llevar a cabo en esta sección pues los datos que se conocen de este poeta son pocos

² En este sentido, hay que recordar la presencia en la corte de Nápoles del Magnánimo de autores de la talla de Ausiàs March o de Carvajal (para las poesías napolitanas de este último, véase Rodríguez Mesa 2012). Frente a ellos, la presencia italiana se limitaba a los humanistas, con los que el monarca aragonés ya tenía contacto antes de emprender sus campañas italianas (Soria 1956).

y las fuentes que se hacen eco de su existencia se limitan a sus rimas y a los documentos oficiales de la corte aragonesa (Rodríguez Mesa 2021: 11). A pesar de estas carencias, Rodríguez Mesa consigue esbozar los principales rasgos del panorama en el que discurrió la vida del autor. Perleoni, romano de nacimiento, se unió a la academia de Pomponio Leto y todo apunta a que, cuando esta fue prohibida por el papa Pablo II, decidió abandonar los Estados Pontificios y probar suerte en la Nápoles de Ferrante I. Allí encontró fortuna y ya a comienzos de la década de 1480 ocupaba cargos de responsabilidad en las misiones diplomáticas del reino. La presencia del autor en Nápoles está documentada hasta 1493, fecha tras la cual debió regresar a Roma, pues en la obra *Li nuptiali* de Marco Antonio Altieri (compuesta entre 1506 y 1509) se cita entre los exponentes de la cultura literaria de la ciudad papal.

La tercera sección es la más extensa y minuciosa del estudio preliminar. En ella, el autor disecciona el *Perleone* y lo somete a un riguroso estudio que se articula en tres bloques y en unas conclusiones. En el primero de ellos, se aborda el exordio a Federico de Aragón, la epístola que sirve como dedicatoria del cancionero. Este paratexto es altamente relevante tanto por lo que respecta a su función exegetica como por la información que aporta acerca de los principios poéticos de Rustico y a la veneración de Petrarca como modelo. El segundo epígrafe de esta sección se consagra al estudio de las cuestiones macrotextuales del *Perleone* y, en él, el autor analiza sobre la base de qué fenómenos se construye la unidad del cancionero³. Tras ello, se aborda el modo en que Rustico emplea, configura y modifica las formas métricas que incluye en sus rimas, cuestión esencial para tratar de establecer los vínculos entre el autor napolitano y las corrientes del siglo XV que estaban imitando y recuperando los modelos de la lírica culta de la centuria anterior.

Por último, el estudio preliminar se cierra con la cuarta sección, titulada “El incunable y su edición”. En este epígrafe, se describe materialmente la princeps del *Perleone*, publicada el 10 de marzo de 1492 en la imprenta que tenía en Nápoles el milanés Aiolfo de Cantono y se fijan los criterios que se han seguido para la edición crítica.

Los veintidós ejemplares de esta primera edición identificados por Rodríguez Mesa en la última sección del estudio introductorio son los únicos testimonios que conservan el conjunto del cancionero y constituyen, además, el material a partir del cual se reconstruye la edición crítica presentada en la segunda parte del volumen. En esta, se respeta la estructura original del texto de Perleoni, que está dividido en cinco secciones: la primera es una miscelánea y recoge poemas de temática cortesana y las cuatro restantes relatan el itinerario amoroso del autor con otras tantas mujeres (la segunda está dedicada a Diana Latia, la tercera a Beatrice, la cuarta a Angela de Belprato y la quinta a Fulvia Agrippina).

La edición de los textos se complementa con un amplio aparato de notas que hacen un especial hincapié en el aspecto métrico y en los débitos poéticos que este ámbito implica. Asimismo, el volumen se cierra con un índice de primeros versos, con una útil tabla métrica y con una extensa y actualizada bibliografía.

3 Esta cuestión es de importancia capital entre los imitadores de Petrarca del siglo XV (tal y como fue puesto de manifiesto por Santagata y Carrai 1993) pero, además, reviste una relevancia particular en la Nápoles aragonesa. Esta importancia es aún mayor en el caso del *Perleone*, pues el cancionero está dividido en cinco secciones que, temáticamente, presentan una dúplice división: la primera de ellas es de temática cortesana o miscelánea, mientras que las cuatro restantes tratan temas amorosos, si bien cada una de ellas está dedicada a una dama distinta.

Simplemente ojeando el índice de este volumen salta a la vista que el autor cumple holgadamente la misión que se establecía al principio de su estudio de colocar a Giuliano Perleoni en la posición crítica de la que, desde hace ya décadas, gozan el resto de poetas de la vieja guardia. Igualmente, cabe resaltar que esta obra abre un interesante panorama crítico a la hora de profundizar en el humus poético que encontraron los poetas-soldados españoles que, ya en los albores del siglo XVI (concretamente, menos de una década después de la publicación del *Perleone*), desembarcaron en Nápoles y allí se impregnaron de ese italianismo que importarían al Siglo de Oro español.

BIBLIOGRAFÍA

- CORTI, Maria (1956): *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- CROCE, Benedetto (1921): “I versi di un prigioniero di stato condannato a morte: Giovanni Antonio de Petrucciis”, *La critica*, 19, 305-312.
- PERCOPO, Erasmo (1894): “Nuovi documenti sugli scrittori e gli artista dei tempi aragonesi”, *Archivio storico per le province napoletane*, 19, 307-409, 561-591, 740-779.
- RODRÍGUEZ MESA, Francisco José (2012): “El amor de Alfonso el Magnánimo y Lucrezia d’Alagno a través de los poemas de Carvajal”, *Letras*, 65-66, 295-305.
- (2013): “Las rimas de Giannantonio de Petrucciis, conde de Policastro”, *Revista de cancioneros impresos y manuscritos*, 2, 137-178. [10.14198/RCIM.2013.2.05]
- (2014): “El soneto acróstico ‘Luce una stella, Ferrante, nel tuo regno’ y la transmisión del material poético en Nápoles entre los reinados del Magnánimo y Ferrante”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91.8, 881-892. [10.3828/BHS.2014.56]
- (2016): “La carta proemial a Federico de Aragón y el contenido del *Perleone* de Rustico Romano”, Carmen Blanco Valdés *et al.* (eds.), *Il mezzogiorno italiano: riflessi e immagini cultural del Sud d’Italia*. Firenze: Franco Cesati, 221-227.
- (2020): “L’‘Esordio al Illustrissimo et Virtuosissimo S. lo S. Don Federico de Aragona’ di Rustico Romano: il prefazio a un canzoniere della Napoli aragonese”, *Laborhistórico*, 6.3, 658-678. [10.24206/lh.v6i3.38073]
- (2021): *El Perleone de Rustico Romano: un cancionero de la Nápoles aragonesa. Estudio y edición crítica*. Granada: Comares.
- SANTAGATA, Marco (1979): *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*. Padova: Antenore.
- SANTAGATA, Marco y CARRAI, Stefano (1993): *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*. Milano: Franco Angeli.
- SORIA, Andrés (1956): *Los humanistas en la corte de Alfonso el Magnánimo según los epistolarios*. Granada: Universidad.

LISTADO DE REVISORAS Y REVISORES

Nuestro inmenso agradecimiento al trabajo realizado por los siguientes revisores y las siguientes revisoras, sin cuya generosa colaboración no hubiera sido posible la publicación de este volumen ni el perfeccionamiento de los trabajos del mismo.

Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)
Arianna Alessandro (Universidad de Murcia)
M^a del Rosario Álvarez Rubio (Universidad de Oviedo)
Álvaro Arias Cabal (Universidad de Oviedo)
Ramón Andrés Díaz (Universidad de Oviedo)
M^a del Rosario Álvarez Rubio (Universidad de Oviedo)
Mercedes Banegas Saorín (Université Polytechnique Hauts-de-France, Francia)
Elena Baynat Monreal (Universitat de Valencia)
M^a Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)
Luis Fernando Bernabé Pons (Universidad de Alicante)
Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes (Universidade da Coruña)
Carmen Boustani (Université libanaise)
Jimia Boutouba (University of Santa Clara, EEUU)
M^a de las Mercedes Brea López (Universidad de Santiago de Compostela)
Nadia Brouardelle (Universidad del País Vasco)
M^a Loreto Cantón Rodríguez (Universidad de Almería)
M^a Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid)
Isaac David Cremades Cano (Universidad de Murcia)
Francisco Crosas López (Universidad Castilla-La Mancha)
Elena Cuasante (Universidad de Cádiz)
Syrine Diaz (Universidad de Almería)
Karen Ferreira Meyers (University of Eswatini, University of the Free State, EEUU)
Roger Fopa (Université de Maroua, Camerún)
Helen Freaar-Papio (University of Connecticut, EEUU)
Mar García López (Universidad Autónoma de Barcelona)
Adela García Valle (Universitat de Valencia)
Patricia Giménez-Eguíbar (Western Oregon University, EEUU)
Karima Gouaich (Aix Marseille Université, Francia)
Berta Guerrero Almagro (Universidad Católica San Antonio)
Santiago Gutiérrez García (Universidad de Santiago de Compostela)
Christine Jacquet-Pfau (Université de Cergy, Francia)
Jordi Luengo López (Universidad Pablo Olavide)
Rosa Luna García (Universidad Ricardo Palma y UNIFE, Perú)
Rocío Luque (Università degli Studi di Trieste, Italia)
Elena Macías Otón (Universidad de Murcia)
Maria di Maro (Università degli Studi dell'Aquila, Italia)
Elena Meseguer Paños (Universidad de Murcia)

Vicente Enrique Montes Nogales (Universidad de Oviedo)
Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz)
Juan Paredes Núñez (Universidad de Granada)
Claudia Pena López (Universidad de Valladolid)
Montserrat Planelles Iváñez (Universidad de Alicante)
José M^a Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Carmen M^a Pujante Segura (Universidad de Murcia)
Francisco José Rodríguez Mesa (Universidad de Córdoba)
Clara Romero (Université de Paris, Francia)
Rafael Ruiz Álvarez (Universidad de Granada)
Manuel Sevilla Muñoz (Universidad de Murcia)
Cristina Solé Castells (Universidad de Lleida)
Przemyslaw Szczur (Universidad de Cracovia, Polonia)
Ousseynou Thiam (Université Cheikh Anta Diop, Dakar, Senegal)
Gloria Uclés Ramada (University of Helsinki, Finlandia)
Aurelio Vargas Díaz-Toledo (Universidad Castilla-La Mancha)
Maxime Vignon (University of Alabam, EEUU)
Agnieszka Woch (Universidad de Lodz, Polonia)
Silvia Zollo (Università di Verona, Italia)

PRESENTACIÓN DE LA REVISTA

Estudios Románicos es una revista científica editada por el Área de Filología Románica de la Universidad de Murcia a través de su Servicio de Publicaciones, con ISSN impreso: 0210-4911 e ISSN electrónico: 1989-614X.

Su objetivo es presentar trabajos de investigación inéditos dentro del ámbito lingüístico y literario románico, en las siguientes materias:

- Lingüística románica diacrónica.
- Lenguas y literaturas románicas medievales y su recuperación a partir del siglo XIX.
- Literatura occitana moderna.
- Estudios sobre lenguas y literaturas románicas minoritarias.
- Estudios comparativos fundamentados en una tradición romanística.
- Estudios de lenguas y literaturas románicas modernas.

Por lo tanto, la revista está abierta a todos los especialistas en estas líneas de investigación. El Consejo de Redacción, con la colaboración del Comité científico, y un amplio número de informantes especialistas consideran el valor de cada uno de los originales entregados por los autores y deciden sobre la conveniencia o no de su publicación, la sección en que se incluirá el artículo aceptado y la forma del mismo.

El volumen 33, correspondiente al año 2024, tendrá los siguientes apartados:

- I. MONOGRÁFICO: Poesía medieval e imprenta antigua.**
- II. MISCELÁNEA: Trabajos sobre lengua o literatura románicas.**
- III. RESEÑAS.**

Y el plazo de presentación de artículos está abierto hasta el 1-11-2023.

Las normas de presentación de los trabajos pueden consultarse en la página web de la revista: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/about/submissions#authorGuidelines>

Pruebas de imprenta:

Cada autor recibirá una prueba de imprenta de su trabajo en forma de paginación. El autor deberá ajustarse a los plazos de devolución de las pruebas corregidas y, asimismo, evitar la introducción de modificaciones importantes al texto original.

* * *

Estudios Románicos est une revue scientifique éditée par la section de Philologie Romane de l'Université de Murcie à travers son Service de publications (ISSN: 0210-4911, ISSN numérique: 1989-614X).

Son objectif est de présenter des travaux de recherche inédits dans les domaines linguistique et littéraire romans, dans les matières suivantes:

- Linguistique romane diachronique.
- Langues et littératures romanes médiévales et leur récupération à partir du XIXe siècle.
- Littérature occitane moderne.
- Etudes concernant les langues et les littératures minoritaires.
- Etudes comparatives fondées sur une tradition romanistique.
- Etudes de langues et littératures romanes modernes.

La revue est donc ouverte à tous les spécialistes de ces domaines de recherche.

Le Comité de rédaction, en collaboration avec le Comité scientifique et un grand nombre de spécialistes, considère la valeur des travaux fournis par les auteurs et décide de la publication, du format et de la section où l'article sera inclus.

Le volume 33, correspondant à l'année 2024, aura ces sections :

- I. MONOGRAPHIQUE : Poésie médiévale et ancienne imprimerie**
- II. DIVERS: Travaux sur la langue ou la littérature romanes**
- III. COMPTES RENDUS**

Et la date limite pour la présentation de travaux est ouverte jusqu'au 1-11-2023

Les normes d'édition peuvent être consultées sur le site web de la revue:
<http://revistas.um.es/estudiosromanicos/about/submissions#authorGuidelines>

Preuves:

Chaque auteur recevra une preuve de son travail et il devra respecter les dates de renvoi, tout en évitant de faire des modifications importantes à l'article original.

Estudios Románicos está incluida en las siguientes bases de datos bibliográficas:
Estudios Románicos is indexed in the following bibliographic database:
Bases de donnée où *Estudios Románicos* est insérée:

- CARHUS PLUS +. Revistes científiques de ciències socials i humanitats.
https://www10.gencat.net/agaur_boga/AppJava/FlowControl
- CIRC. Clasificación integrada de revistas científicas.
<http://epuc.cchs.csic.es/circ/>
- DIALNET. Portal de difusión de la producción científica hispana. Universidad de La Rioja.
<http://dialnet.unirioja.es/>
- DICE. Difusión y calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas.
<http://dice.cindoc.csic.es/>
- DIGITUM. Depósito Digital Institucional de la Universidad de Murcia.
<http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/3>
- E-REVISTAS. Plataforma Open-Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
<http://www.erevistas.csic.es/>
- ERIH. European Science Foundation.
<http://www.esf.org/home.html>
- GOOGLE SCHOLAR METRICS
Índice H de las revistas científicas españolas
<http://scholar.google.com/intl/en/scholar/metrics.html>
- ISOC. Bases de datos bibliográficas del CSIC.
<http://bddoc.csic.es:8080/isoc.html;jsessionid=5DB254EE58088B748D2C42D903F1F6EF>
- LATINDEX. Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.
<http://www.latindex.unam.mx/>
- RECOLECTA. Recolector de ciencia abierta.
<http://www.recolecta.net/>
- RESH. Revistas españolas de ciencias sociales y humanidades.
<http://epuc.cchs.csic.es/resh/>
- MIAR. Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes.
<http://miar.ub.edu/que.php>
- REGESTA IMPERII. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.
http://opac.regesta-imperii.de/lang_en/
- SCOPUS Database Reviews and Reports.
<http://www.scopus.com/home.url>
- SCJR
<http://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208&area=1200&openaccess=true&type=j&country=ES>
http://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208&area=1200&openaccess=true&type=j&page=2&total_size=61

